

# Nel laboratorio della finzione

Modi narrativi e memoria poetica  
in Elsa Morante

Elena Porciani





Collana Studi e Ricerche 74

STUDI UMANISTICI  
Serie Philologica

# Nel laboratorio della finzione

Modi narrativi e memoria poetica  
in Elsa Morante

*Elena Porciani*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2019

Il presente volume è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'.

Copyright © 2019

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

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

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-101-6

DOI 10.13133/9788893771016

Pubblicato a marzo 2019



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Biblioteca nazionale centrale di Roma, Spazi900, La stanza di Elsa (dettaglio)

# Indice

Premessa	vii
Sigle utilizzate per le citazioni	ix
Introduzione	
1. La svolta filologica	1
2. La teoria pratica	6
3. Le reminiscenze culturali	12
4. Lo spazio autobiografico	17
5. La discontinuità nella continuità	25
1. Una tessitrice di racconti	
1.1. Un'altra <i>Via dell'Angelo</i>	33
1.2. Un'incestuosa perdizione	40
1.3. Un angelo in convento	51
1.4. La vocazione di una cortigiana	58
1.5. Una valigia e molti peccati	67
2. Una curiosa molteplicità	
2.1. Ricordare e raccontare	75
2.2. Amuleti della memoria	82
2.3. Vita di una nonna	88
2.4. Trece, treccioline e fogge antique	95
3. Elisa dalla menzogna al sortilegio	
3.1. Una dibattuta questione	111
3.2. La camera della menzogna	118

3.3. Un allegorico proponimento	128
3.4. Una fatuità ironica	135
3.5. Diritti d'autore	144
3.6. Una sincera finzione	151
3.7. Una cornice analogica	156
3.8. Interessanti deviazioni	167
3.9. Un sortilegio ben riuscito?	177
3.10. Dalla parte di Elsa	187
4. Eduardo, Elsa e le prostitute di buon cuore	
4.1. Una cifrata palinodia	201
4.2. Cortigiane e malefemmine	207
4.3. Una fonte per <i>La Storia</i>	214
5. Una Storia romanzesca	
5.1. Un poetico realismo	219
5.2. Sognare la Storia	233
5.3. Per le strade di Roma	243
Appendice	255
Bibliografia	269
Indice dei nomi	279



## Premessa

Nell'accingermi all'inizio del 2017 ad assemblare i saggi qui raccolti, a poco più di un decennio di distanza dalla pubblicazione dell'*Alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, mi sono venute alla mente le parole che la scrittrice pronunciava quando nel pomeriggio, come sua abitudine, si ritirava a scrivere: «Vado ad affrontare i personaggi» (in Ricchezza 1995, p. 126). Di nuovo, infatti, mi volgevo a erigere la *femme écrivain fatale* dei miei percorsi di studio a protagonista di un libro e di fronte a un passo così impegnativo era inevitabile chiedersi, non senza qualche apprensione, come avrei affrontato stavolta un personaggio così complesso ed esigente. In particolare, mi premeva che dalla struttura del volume fosse palpabile la coerenza di capitoli che hanno preso sì origine in occasioni diverse, ma sono comunque parte di un unico discorso critico, localizzabile innanzitutto in quel secondo tempo del mio percorso di ricerca su Morante che si è svolto intorno al centenario della sua nascita.

Strada facendo, poi, nel corso di questo paio d'anni che, tra un'interruzione e l'altra, sono stati necessari affinché il progetto si realizzasse, il volume si è arricchito di due capitoli iniziali inediti che compongono un dittico sulla scrittura giovanile. Il primo è incentrato sulla vicenda redazionale dei racconti giovanili *Via dell'Angelo e Peccati* e guarda a una terza possibile fase della ricerca, da dedicare all'esplorazione degli scritti giovanili e diversi emersi dall'Archivio Morante della Biblioteca nazionale centrale di Roma; il secondo, invece, concentrandosi su una campionatura di oggetti, motivi e personaggi che dalla produzione giovanile trapassano in quella della ma-

turità, mira a riconoscere nel nesso di memoria poietica e immaginazione modulare la chiave della metamorfica magmaticità dell'opera morantiana. Tuttavia, se *stricto sensu* questi due sono gli unici capitoli interamente inediti, l'introduzione e il terzo capitolo sono non di meno il frutto di una revisione nell'insieme così radicale di lavori già pubblicati che è difficile per me non considerarli studi nuovi: non perché non mi riconosca più in quanto in precedenza scritto, ma perché la collocazione in volume ha reso inevitabilmente parziali alcune argomentazioni che nella sede originaria possedevano una loro esautività. In particolare, riguardo al capitolo 3, che per estensione si configura come un capitolo doppio, la questione della metanarrazione in *Menzogna e sortilegio* non poteva più esaurirsi nell'analisi dei segmenti testuali in cui l'io narrante commenta la vicenda narrata, ma necessitava di uno svolgimento che tenesse conto dell'approccio teorico che ho qui seguito, legato a una visione del romanzo morantiano in termini di formazione di compromesso tra *romance* e *novel*. Il quarto capitolo, invece, in cui tratto del rapporto fra Elsa Morante ed Eduardo De Filippo a partire dalla figura di Filumena Marturano, è l'unico che, sebbene rivisto, mantenga le dimensioni della precedente pubblicazione, negli atti di un convegno del 2014 dedicato al grande autore e attore napoletano; anche il quinto capitolo, infatti, focalizzato sulla *Storia*, aggiunge un paragrafo sul realismo in Morante a uno studio in due tappe, già edito, sui tratti del *romance* presenti nel romanzo. Chiude il volume un'Appendice che rielabora parzialmente il lavoro sulla genesi del *Ladro dei lumi* incluso nel catalogo della mostra sulla scrittrice che si è tenuta fra il 2012 e il 2013 presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

Da questa rapida sinossi si dovrebbe intuire che, sebbene non siano volti a offrire un profilo a tutto tondo della scrittrice, i capitoli sono in ogni caso attraversati da un continuativo filo conduttore, al quale il titolo stesso di questo libro vuole senza indugio alludere. Parlare di un laboratorio della finzione implica infatti il riconoscimento di un afflato autoriflessivo e sperimentale in Morante, che non prende le forme canoniche generalmente riconosciute dall'italianistica allo sperimentalismo, ma si muove nel territorio di una vocazione assoluta alla scrittura e di un 'ipergenere romanzo' costantemente *in fieri*, secondo quella «modernità eccentrica» (Rosa 1995, p. 9) alla quale ho

voluto dedicare un lavoro critico che fosse il più possibile permeato di desiderio intellettuale: analitico perché amoroso, amoroso perché analitico.

## Ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare Carlo Cecchi e Daniele Morante per avermi autorizzato a consultare le lettere di e a Elsa Morante degli anni Trenta e Quaranta da loro donate all'Archivio Morante della Biblioteca nazionale centrale di Roma. Ringrazio vivamente, per la gentilissima disponibilità e la costante assistenza nelle mie incursioni alla BNCR, Eleonora Cardinale, senza la quale il libro non avrebbe potuto vedere la luce in questa forma, così come mi è gradito ricordare la generosa accoglienza di Giuliana Zagra durante la prima redazione del saggio qui posto in appendice. Un ringraziamento speciale va a Marco Bardini per il continuo scambio di vedute e opinioni riguardo a E. M., oltre che per la cura con cui ha letto più di una versione *in fieri* del lavoro. Ringrazio di cuore Franco D'Intino, Giovanni Morrone, Elena Parrini Cantini, Stefania Rimini, Cristina Savettieri, Caterina Verbaro e Monica Zannardo per la lettura attenta di parti del testo e i preziosi consigli. Desidero ringraziare anche le partecipanti e i partecipanti al convegno *A sessant'anni dall'Isola* di Arturo, organizzato nel novembre 2018 presso l'Università dell'Aquila da Lucia Faienza, Lorenzo Marchese e Gianluigi Simonetti, per il proficuo ed empatico scambio di punti di vista e conoscenze; Gabriella Palli Baroni, Virna Brigatti, Valeria Merola e Nour Melehi dell'Associazione Fondo Alberto Moravia ONLUS per i suggerimenti e la consulenza riguardo ai manoscritti morantiani; Fabiola Leone per l'assistenza bibliografica dalla Francia; Cristina Pepe per l'aiuto sul 'latinorum'; Maddalena Spagnolo per il reciproco confronto e conforto riguardo ai nostri lavori paralleli. Grazie a Gerarda per la sua presenza e pazienza durante i mesi in cui sono stata *lost in Elsa*, e non solo in quelli. Questo volume è dedicato ad Arrigo Stara, indimenticabile amico e maestro.



## Sigle utilizzate per le citazioni

### Opere pubblicate da Elsa Morante

- A*        *Aracoeli* [1982], Einaudi, 1989
- AL*        *Alibi* [1958], in *Alibi. In appendice: Quaderno inedito di Narciso*, a cura di C. GARBOLI, Torino, Einaudi, 2004, pp. 1-73
- BACT*    *Le bellissime avventure di Caterina dalle treccioline e altre storie*, Torino, Einaudi, 1942
- GS*        *Il gioco segreto*, Milano, Garzanti, 1941
- IA*        *L'isola di Arturo* [1957], Torino, Einaudi, 1995
- MS*        *Menzogna e sortilegio* [1948], Torino, Einaudi, 1994
- MSDR*    *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* [1968], Torino, Einaudi, 1995
- S*         *La Storia* [1974], Torino, Einaudi, 1995
- SA*        *Lo scialle andaluso* [1963], Torino, Einaudi, 1994

### Volumi di Elsa Morante pubblicati postumi

- AM*        *L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. MORANTE con la collaborazione di G. ZAGRA, Torino, Einaudi, 2012
- BAAS*    *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, a cura di G. PONTREMOLI, Einaudi, Torino, 1996
- LA*        *Diario 1938 [Lettere ad Antonio]*, a cura di A. ANDREINI, Torino, Einaudi, 1989

- PCAS *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. GARBOLI, Milano, Adelphi, 1987
- RD *Racconti dimenticati*, a cura di I. BABBONI, Presentazione di C. GARBOLI, Torino, Einaudi, 2002
- VSM *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di G. FOFI, Torino, Einaudi, 2017

### Altri testi di Elsa Morante

- B *Appendice I e Appendice II*, in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 671-731 [*Apparati editoriali e peritestuali (1957-1975)* e *Testi diversi pubblicati su periodici e miscellanee (1950-1976)*]
- C *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere*, a cura di C. CECCHI e C. GARBOLI, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, pp. XVII-ICI [testi di C. Garboli e di E. Morante]
- DS pubblicazioni su «I diritti della scuola» [tra il 1935 e il 1940]
- IPM *In peccato mortale*, «Paragone», LII (2001), n. 36-37-38, pp. 29-47 [racconto inedito pubblicato a cura di I. Babboni]
- MM *Mia moglie*, «L'Europeo», 5 gennaio 1947, p. 7
- MR pubblicazioni su «Il Meridiano di Roma» [tra il 1937 e il 1940]
- O racconti e articoli pubblicati su «Oggi» [tra il 1939 e il 1941]

### Testi inediti di Elsa Morante

Le sigle Vitt. Em. e A.R.C. fanno riferimento ai materiali conservati presso l'Archivio Elsa Morante della Biblioteca nazionale centrale di Roma: rispettivamente, quelli relativi alla prima donazione del 1989 e quelli provenienti dalle successive.

# Introduzione

## 1. La svolta filologica

Il centenario della nascita di Elsa Morante, nel 2012, è stato segnato da molteplici iniziative e pubblicazioni che hanno costituito l'occasione, oltre che per prendere atto del crescente interesse nei confronti della scrittrice, anche per misurare i primi sostanziali effetti della svolta filologica che negli ultimi anni ha avuto luogo nell'ambito degli studi morantiani.

Già nella seconda metà degli anni Ottanta, dopo la scomparsa dell'autrice, avvenuta il 25 novembre 1985, erano stati pubblicati vari materiali provenienti dai suoi scartafacci,<sup>1</sup> ma è stato alla fine del decennio che si sono poste le premesse per un più sistematico recupero delle carte morantiane. Al 1989, infatti, data l'acquisizione da parte della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, per esplicito desiderio della scrittrice, di una prima *tranche* di «manoscritti, dattiloscritti, materiale preparatorio, bozze di stampa relative alle sue principali opere pubblicate in volume» (Avallone 2006, p. IX) che ha rappresentato il

---

Questa introduzione costituisce una versione notevolmente modificata e ampliata di *Uscire dalla camera dei cliché*, «Le parole e le cose», 19 settembre 2012, [www.leparoleelecose.it](http://www.leparoleelecose.it).

<sup>1</sup> Non solo nel 1989 le *Lettere ad Antonio* con il titolo *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini, ma anche lettere, scritti militanti e pagine di diario pubblicati, grazie al lavoro di recupero di Cesare Garboli, su riviste o periodici; per la lista completa cfr. Bardini 1999a, pp. 739-740. A questi documenti si deve aggiungere il volume del 1987 *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi* curato dallo stesso Garboli.

punto di partenza per la progressiva costituzione negli anni, grazie a varie donazioni effettuate dagli eredi, dell'Archivio Morante oggi consultabile presso la BNCR.

Tuttavia, forse anche per una certa ritrosia della critica a superare la vulgata di un'autrice eccentrica e popolare, tutta risolta nella completezza delle opere maggiori, questa prima ampia donazione, collocata nel fondo Vittorio Emanuele (con le signature Vitt. Em. 1619-1622), sino alla metà circa degli anni Zero non ha ricevuto un'adeguata attenzione.<sup>2</sup> L'unico ad avere sfruttato le nuove potenzialità di ricerca offerte dagli scartafacci morantiani è stato Marco Bardini, che in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* (1999) non solo ha lavorato sulle carte preparatorie dei romanzi rivelando tutta l'intelligenza autoriflessiva su cui questi poggiano, ma ha anche valorizzato, ripubblicandoli, paratesti e lavori 'diversi' caduti nell'oblio, atti a ricostruire il complessivo «disegno autoriale» di Morante negli anni Cinquanta e Sessanta (Bardini 1999a, p. 15).<sup>3</sup>

Per registrare un più condiviso spartiacque nella critica morantiana è stato necessario attendere la primavera del 2006, quando si è tenuta presso la BNCR la mostra *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, organizzata da Giuliana Zagra e Simonetta Buttò. L'esposizione dei documenti allora disponibili si è accompagnata alla pubblicazione di un ricco catalogo che, dal confronto delle varianti e

---

<sup>2</sup> Per una descrizione dei documenti della prima donazione cfr. Zagra 1995; per una ricostruzione della storia delle donazioni avvenute fino al 2013, cfr. Zanardo 2017, pp. 17-19, che ricorda come già nel 1969, in occasione del trasferimento della BNCR a Castro Pretorio, l'allora direttore, Emidio Cerulli, avesse contattato Morante, come altri scrittori, al fine di costituire un archivio della letteratura italiana contemporanea presso la biblioteca. Per una più ampia ricostruzione dell'iniziativa di Cerulli cfr. Cardinale 2016.

<sup>3</sup> A lato, anche se non riguardano direttamente i materiali conservati al tempo presso la BNCR, si possono menzionare come esempi di un metodo più filologico la consultazione dei volumi di Simone Weil posseduti dall'autrice compiuta in *Leggere Elsa Morante* da Concetta D'Angeli (2003c) e alcuni articoli tesi al recupero dei lavori giovanili dispersi sulle riviste degli anni Trenta e primi Quaranta, come l'intervento di Giovanna Rosa su *Qualcuno bussava alla porta* (1993) e la *Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante* con cui Bardini (1999b) ha integrato la lista dei titoli dei racconti giovanili presente nel secondo Meridiano del 1990. In quest'ultimo filone si colloca anche la mia monografia *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante* del 2006.



delle stratificazioni compositive delle opere,<sup>4</sup> ha evidenziato l'inattesa complessità dell'officina morantiana: di quella «elaborazione segreta, che arriva fino a noi, in modo vario, attraverso documenti sparsi, appunti, ritagli, lo spunto fissato sul foglio strappato di un'agenda» (Zagra 2006, p. 5) e pronto a trasformarsi in un lavoro serrato e metodicamente condotto nei vari studi che, a partire dagli anni Quaranta, Morante adibì a 'stanze tutte per sé'.<sup>5</sup> Nel volume è presente, inoltre, una lista di altre carte esposte nella mostra e al tempo depositate presso la BNCR che, con un atto di donazione registrato all'inizio del 2007, sarebbero confluite nella seconda acquisizione dalla Biblioteca: gli scartafacci di *Alibi* e *Senza i conforti della religione*, e poi materiali cinematografici, diari, rubriche, racconti giovanili inediti, ritagli e altri manoscritti, tutti in seguito catalogati con la segnatura A.R.C. 52.

La riunificazione di queste carte con quelle delle opere maggiori ha consentito alla critica morantiana, a poco più di venti anni di distanza dalla morte dell'autrice, di entrare nella sua più piena maturità, come si può notare dal catalogo della seconda importante mostra organizzata ancora da Zagra fra il 2012 e il 2013, di nuovo presso la BNCR, con il titolo *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*. Il volume affianca ai più consueti contributi sulle opere maggiori anche studi che affrontano tra l'altro, con pari dignità critica, la scrittura infantile (Zagra 2012a) e per bambini (Cantatore 2012), i sotterranei percorsi poetici della maturità (Cardinale 2012, Cascio 2012, Ceracchini 2012), persino i gusti musicali di Morante, ricostruiti a partire da due rubriche di dischi e ascolti da lei stilate (Sgavicchia 2012). Una simile mutazione metodologica si è trasmessa anche ad altri eventi e convegni del centenario, sebbene centro propulsore dell'approccio filologico alla scrittura morantiana abbia continuato ad essere la biblioteca capitolina, come si nota dal quaderno della BNCR «*Nacqui nell'ora amara del mezzogiorno*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita* che, con la

---

<sup>4</sup> Cfr. in particolare Cives 2006, Palli Baroni 2006 e Zagra 2006.

<sup>5</sup> «A partire dal 1949, dopo il trasferimento insieme a Moravia nell'appartamento [...] di Via dell'Oca, dove comunque poteva disporre di due stanze appartate al piano superiore, Elsa prese per sé prima un piccolo studio in via Archimede 161 [...] e poi, nei primi anni Sessanta, una casa studio a Via del Babuino [...]. Dopo la definitiva separazione da Moravia, avvenuta nel 1965, tornò a lavorare in via dell'Oca, dove non aveva mai smesso di abitare» (Zagra 2006, p. 4).

cura di Giuliana Zagra ed Eleonora Cardinale, raccoglie i lavori di un seminario romano del novembre 2012 ancora prevalentemente dedicato alle carte dell'Archivio.<sup>6</sup>

Negli ultimi sette anni, oltre a vari lavori di indagine e recupero dei materiali 'altri' rispetto alle opere maggiori, merita un posto speciale la riscoperta di quattro acerbe poesie apparse sull'«Eroica» fra il 1931 e il 1933, riportate alla luce e analizzate da Bardini (2012a), oltre che citate da Cardinale (2012) in uno studio sul cosiddetto *Quaderno di Narciso*,<sup>7</sup> e di altre tre liriche pubblicate nel giugno 1935 sulla rivista cattolica femminile «La Rassegna Nazionale», ritrovate da Mario Cianfoni (2017). Sono poi apparse le prime due corpose monografie specificamente dedicate alle carte presenti nell'Archivio: *Elsa Morante e il cinema* ancora di Bardini (2014), che ha posto le basi per la pubblicazione a cura di Goffredo Fofi delle recensioni scritte da Morante per la RAI fra il 1950 e il 1951, col titolo *La vita nel suo movimento; e Il poeta e la grazia* di Monica Zanardo (2017), incentrato sui materiali preparatori della *Storia*, in particolar modo sui rapporti genetici con *Senza i conforti della religione* e sulle vicende redazionali della figura di Davide Segre.

Una simile messe di lavori sempre più ci restituisce l'immagine di Elsa Morante come una scrittrice intenta a erigere le sue cattedrali sul terreno di un'ispirazione tortuosamente *in fieri*, al contempo metamorfica e ossessiva, segnata da varianti ed esperimenti non meno che da costanti di lungo corso, sia tematiche sia strutturali. Per tali ragioni un più avvertito approccio filologico non esclude ma anzi più che mai convoca dal vivo del laboratorio autoriale la complementare necessità di strumenti teorici atti all'interpretazione. Prima di inoltrarsi in questo ambito, però, è doveroso formulare l'auspicio, alla luce del-

---

<sup>6</sup> Alle prime due donazioni ne deve essere aggiunta una terza, del 2013, che riguarda le lettere, e un più recente, avvenuta nel 2016, relativa a ulteriori materiali che si distribuiscono, se dobbiamo prestare fede alle datazioni autografe, dalla fine degli anni Venti alla metà circa degli anni Quaranta.

<sup>7</sup> A Bardini (2012a) si deve anche la riscoperta di un breve racconto, *Il bambino ebreo*, uscito nel 1937 sempre sulla rivista di Ettore Cozzani. Si devono poi segnalare il volume digitale di Gioia Pallagrosi dedicato alla vicenda redazionale del racconto *Lo scialle andaluso* (2008), il lavoro di Claude Cazalé-Bérard dedicato a *Senza i conforti della religione* (2012) e i vari studi di Silvia Ceracchini su *Alibi* e *Narciso* (2012, 2013a, 2013b).

la svolta filologica delineata, di un più serrato dialogo tra i morantisti e le morantiste, ossia coloro che studiano l'opera dell'autrice, e le morantiane e soprattutto i morantiani, ossia coloro che hanno avuto la fortuna di intessere con una personalità così carismatica come Morante un rapporto umano e intellettuale straordinariamente formativo.

Agli amici e sodali non si può che essere grati per la generosità con cui hanno condiviso ricordi e testimonianze e, nel caso degli eredi, hanno arricchito il nostro universo morantiano con le lungimiranti donazioni dell'Archivio. Tanto più, quindi, avrebbe importanti ricadute sulla ricezione su vasta scala di Morante mettere in maggiore contatto le diverse conoscenze e competenze, aprendo le edizioni delle opere e le iniziative mass-mediali ai risultati della ricerca accademica, e viceversa: se è comprensibile che il pubblico non sia particolarmente interessato alle questioni più tecniche e filologiche, arricchire il piacere della lettura di chi si avvicina all'opera della scrittrice con notizie relative alle più recenti acquisizioni testuali e critiche costituirebbe comunque un'ulteriore forma di valorizzazione di cui tutti non potremmo che gioire.

Quanto, ad esempio, avrebbe guadagnato la fruizione degli *Aneddoti infantili* se il volume del 2014 fosse stato provvisto di un'introduzione che avesse contestualizzato i testi non solo all'interno della rubrica *Giardino d'infanzia*, tenuta dall'autrice su «Oggi» tra il 1939 e il 1941, ma anche nell'orizzonte del modo umoristico della sua scrittura, una componente che sempre più, nei suoi meccanismi ironici e parodici, si sta rivelando cruciale nella comprensione complessiva dell'opera morantiana. Ma si potrebbe anche pensare a una edizione più ampia e aggiornata, condotta con criteri di selezione più rigorosi, dei *Racconti dimenticati*, le cui quattro sezioni appaiono assai disomogenee tra di loro e mancanti di testi di primaria importanza nel cammino narrativo della giovane Morante, come *Il romanzo del piccolo Bepi*, il primo racconto per adulti pubblicato di cui si abbia attualmente notizia.<sup>8</sup> O, ancora, nei romanzi si po-

---

<sup>8</sup> Pubblicato una prima volta su «Novella» il 1° ottobre 1933 e poi su «I diritti della scuola» il 30 marzo 1936, il breve racconto ha come protagonista un bambino, Bepi, che scopre per caso che la madre tradisce il padre con un certo signor Pal, con il quale un giorno essa fugge, salvo tornare a riprendersi il figlio, concepito, in realtà,

trebbero affiancare introduzioni più aggiornate agli scritti di Cesare Garboli; ad esempio, nel caso della *Storia*, potrebbe costituire un addizionale motivo di curiosità per i lettori venire a conoscenza del fatto che il percorso compositivo dell'opera prende origine da un continente sommerso quale la redazione incompiuta di *Senza i conforti della religione*.

## 2. La teoria pratica

Abbracciare la svolta filologica della critica morantiana non implica conferire lo stesso valore ai testi approvati dall'autrice e a quelli riemersi, inediti o dimenticati, dall'Archivio o altre sedi; è fuori di dubbio, infatti, che esplorare gli scartafacci e riscoprire le pubblicazioni sommerse abbia come obiettivo la complessiva interpretazione di una carriera letteraria comunque imperniata sulle opere apparse presso Einaudi fra il 1948 e il 1982,<sup>9</sup> compresa la raccolta di racconti del 1963, *Lo scialle andaluso*, in cui Morante selezionò i lavori giovanili da riproporre ai suoi lettori.

Per questa ragione, si potrebbe ritenere che costituisca una mancanza di rispetto nei confronti dell'autrice indagarne le carte redazionali, e quelle risalenti alla giovinezza in special modo, visto che Morante avrebbe «silenziosamente cancellato e come sommerso le tracce di quella cospicua produzione a metà tra il feuilleton, il servizio giornalistico, il racconto di appendice, la favoletta per ragazzi, che precede la stesura del primo dei suoi romanzi» (Garboli 1995c, p. 25).<sup>10</sup> Tuttavia, giustificano l'approccio filologico sia la deontologia della

---

non con il marito ma con l'amante. Bepi osserva gli adulti senza capire il significato di ciò che sta accadendo intorno a lui, ricavandone un irrimediabile senso di disorientamento e solitudine che non si placa nemmeno quando con un *escamotage* riesce a far riunire la madre e il padre legittimo.

<sup>9</sup> Rosa osserva giustamente che «più ci si inoltra nelle zone riposte del laboratorio di Elsa tanto più emerge in chiaro la direzione univoca di un progetto letterario coltivato con affilata autocoscienza: ciò che conta sono "i libri", le opere consegnate all'editore, pronte per incontrare il pubblico dei lettori» (Rosa 2013, p. 13).

<sup>10</sup> In realtà, *Menzogna e sortilegio* non è esattamente il primo romanzo pubblicato da Morante, bensì il secondo, preceduto dal pasticcio romanzesco di *Qualcuno bussava alla porta*, uscito a puntate su «I diritti della scuola» durante l'anno scolastico 1935-1936.

ricerca, rivolta per suo statuto a ricostruire l'eziologia dell'opera licenziata da un autore, sia soprattutto la circostanza che, a ben vedere, non sembra poi del tutto vero che la scrittrice abbia così sistematicamente cancellato le tracce della sua produzione sommersa. I documenti presenti nell'Archivio lo suggeriscono: non solo i materiali dei romanzi invitano, meticolosamente ordinati come sono, all'analisi genetica,<sup>11</sup> ma anche dei lavori 'rimossi' è stato ritrovato un così meticoloso apparato di minute e copie dattiloscritte che risulta difficile non percepire un'implicita volontà di esibizione postuma dei propri processi creativi. Non si può non pensare a un'annotazione del *Quaderno di Narciso* del 26 settembre 1945:

O caro amico che leggerai questo quaderno (i soli veri amici vengon fuori quando noi siamo morti) – tu oggi leggi con interesse queste mie chiacchiere e versi e pensi a me con simpatia e forse ti persuadi quasi di amare il mio triste fantasma. O caro amico, sapessi quanto sarei stata contenta d'incontrarti finché ero viva! Poter chiacchierare un poco con qualcuno che *ci sia amico!* - sapessi che gioia sarebbe stata per me – e come ti avrei ringraziato! (C, p. LII)

Morante volge qui il senso di angosciosa solitudine che di continuo emerge dalla sua scrittura privata in una crepuscolare romantiche-ria, ma, al di là della posa letteraria, il passo suggerisce, *e contrario*, che quello che veramente voleva che i suoi lettori del futuro non conoscessero, la scrittrice lo gettò via o lo rese illeggibile, come testimoniano le pagine strappate e le cancellature dei diari. In quel che è rimasto si intravede invece il desiderio di una comunicazione di sé che l'evocato «caro amico» postumo – o anche un'amica – accoglie volentieri nei termini di un'affettuosa filologia, tesa a indagare, tra l'altro, proprio le ragioni per cui nella maturità la scrittrice trasformò la documentabile produzione giovanile in una 'preistoria' dai contorni vaghi e sfuggenti. Al riguardo, peraltro, se non sorprende che Morante

---

<sup>11</sup> Scrive al riguardo Zanardo che si ha «l'impressione che in alcuni casi la scrittrice si sia premurata di indirizzare gli studiosi (o a volte depistarli) fornendo loro indicazioni su come gestire le sue carte. Accanto a una volontà d'autore, dunque (che corrisponde alla *princeps* dell'opera), nel caso di Elsa Morante emergerebbe anche una intenzione d'archivio volta alla conservazione e allo studio postumo dei suoi manoscritti» (Zanardo 2017, p. 20).

non fosse particolarmente fiera di lavori in massima parte ancora acerbi o quanto meno frettolosi,<sup>12</sup> visti i ritmi forsennati tenuti per far fronte a un perenne stato di emergenza economica risoltosi solo con il matrimonio con Moravia nel 1941, d'altro canto si deve ricordare che il processo di rimozione del tirocinio giovanile si inserisce nel progetto autoriale della fase più tarda: la costruzione di un'identità pubblica in cui riveste un ruolo di primo piano la rivendicazione del proprio talento senza modelli e senza radici.<sup>13</sup>

La svolta metodologica degli ultimi anni non si traduce comunque in un sacrificio della finalità interpretativa che sostiene l'atto critico a una presunta esclusività dell'approccio genetico, pena la riproposi-

---

<sup>12</sup> E a volte apparsi su sedi vicine al regime fascista che era meglio non rivangare. Si pensi all'intervento *Fine di lei*, apparso nel numero del dicembre 1939 di «Antieuropa», la rivista di Asvero Gravelli, interamente dedicato alla campagna a favore del 'voi', di seguito a una mostra sul tema che si era svolta a Torino nell'autunno precedente. Nella lettera del 2 gennaio 1940 inviata a Morante – e conservata presso l'Archivio – per sollecitare una sua partecipazione al numero, chiaramente uscito in ritardo rispetto alla data di copertina e nel quale, peraltro, sono presenti alcuni dei nomi più in vista della cultura del tempo (cfr. al riguardo Del Buono, a cura di, 1971, p. 386), Gravelli si rivolge alla scrittrice appellandola con un «Illustre camerata» (A.R.C. 52 V A.Antieuropa.1) che crea qualche imbarazzo. C'è da dire comunque che il contributo di Morante, grazie alla scelta di un tono umoristico, riesce a mantenersi nei limiti di una partecipazione evidentemente dovuta, ma più ironica che convinta: «Il più bello sarebbe dunque trattarsi col *tu*. Ma siccome la società ha camminato, e vana ipocrisia sarebbe il fingere di esser tornati indietro (né ci teniamo del resto); siccome inoltre esiste il grazioso e caro costume di rivolgersi con una diversa e più rispettosa formula ad una signora o ad una persona con cui non siamo in confidenza; allora la migliore soluzione sta nel *voi*. Pronome che pur rispettando nell'interlocutore la sua proprietà di seconda persona nei nostri riguardi, e non di terza e remotissima, gli testimonia riverenza, in quanto implicitamente riconosce in lui tanta grandezza da stimarlo non un sol uomo, bensì un plurale; un uomo insomma, che ne vale due o tre, o quanti si voglia, secondo il numero che lui stesso intimamente presume o vagheggia» (in Del Buono, a cura di, 1971, pp. 388-389). Ciò non toglie che Morante possa sostituire il 'voi' al 'lei' nei racconti del periodo, come si vedrà nel primo capitolo.

<sup>13</sup> Chiarissima al riguardo la sovraccoperta dell'*Isola di Arturo*: «All'apparizione del primo romanzo di Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, l'aggettivo più usato, in proposito, dai critici che ne scrissero, fu *straordinario*. In realtà, nessun altro aggettivo si adatta meglio di questo alla Morante, nel senso che ogni suo libro vive in assoluta singolarità, e in volontaria esclusione da ogni *ordine* letterario precostituito. Sarebbe inutile cercare i suoi maestri o parenti (ci si riferisce alle parentele *acquistate*, non a quelle naturali), tanto nelle letterature passate quanto – e ancor meno – nelle contemporanee» (B, p. 670).

zione, anche nell'ambito degli studi morantiani, di quello squilibrio di filologia e ermeneutica da cui, purtroppo, gli studi letterari non sempre sono esenti. Al contrario, chi si occupa di Elsa Morante deve di necessità affiancare alla filologia d'autore l'elaborazione di un robusto repertorio di strumenti teorico-letterari idonei ad addentrarsi nella labirintica ispirazione della scrittrice, altrimenti si corre di nuovo il rischio di disperdere le potenzialità offerte dai tanti materiali adesso a disposizione. In altre parole, più che mai nel caso di Morante filologia e teoria letteraria dovrebbero dialogare nell'orizzonte di un'interpretazione che, anche quando esercitata sui singoli *case studies*, non di meno si ponga il fine di lasciarsi alle spalle alcuni cliché che tuttora condizionano la ricezione dell'autrice.

In questa direzione, la congiunzione metodologica di filologia e teoria letteraria consente in primo luogo di superare lo stereotipo della presunta irreflessività della scrittura morantiana. Venticinque anni fa, in un intervento compreso nel volume *Per Elsa Morante* di «Linea d'ombra», Alfonso Berardinelli elencava tre categorie di avversari di Morante: oltre al «fronte politico, prima prevalentemente populista e poi prevalentemente super-marxista» (Berardinelli 1993, p. 32), il «fronte [...] avanguardistico in senso lato» e il «fronte, infine, definibile “degli scienziati della letteratura”» (ivi, pp. 32-33), uniti, pur da prospettive diverse, nel rimproverare all'autrice di praticare una scrittura legata a modelli tradizionali, e quindi anacronistica e non sperimentale. Per rispondere a simili accuse non si può più rivendicare la divina indifferenza dell'affabulazione morantiana verso simili questioni;<sup>14</sup> piuttosto, si deve mettere a fuoco il peculiare discorso metaletterario della scrittrice, che ben poco ha in comune con la nozione *mainstream* di sperimentalismo del Gruppo 63 e dintorni, ma è, casomai, più prossimo, per riprendere un'espressione di Pasolini, a una libertà stilistica che dialoga con la tradizione nel segno di quella «vera e propria, implicita ma consapevole, teoria del romanzo che è contenuta nei suoi romanzi» (Berardinelli 2012, p. 109): una teoria di cui si può inseguire il rapsodico tracciato in non pochi interventi e

---

<sup>14</sup> Una simile reazione non farebbe che rimpolpare lo stereotipo che qui si vuole superare, ossia quello di Morante «sacerdotessa con i suoi fedeli e discepoli, quasi un Tolstoj o un Edipo veggente infagottato in lane e scialli da contadina, carico di sapienza e sensibile a tutte le sofferenze del mondo» (Garboli 1995b, p. 16).

interviste, oltre che in diari e appunti privati,<sup>15</sup> ma che soprattutto si articola nella pratica stessa del lavoro letterario di Morante. Il suo senso dovrebbe precisarsi nel corso dei capitoli, ma sin d'ora si può anticipare che principalmente – ma non esclusivamente – due saranno le chiavi concettuali che utilizzerò per tentare di descriverla: la teoria dei modi dell'immaginario e il concetto di formazione di compromesso.

Nel primo caso, si tratta di una proposta formulata da Remo Ceserani nel corso degli anni Novanta. Ripensando le posizioni di Northrop Frye e Andre Jolles alla luce di una maggiore rilevanza accordata agli aspetti storici e sociali, lo studioso ha definito i modi «forme di organizzazione dell'immaginario, più importanti [...] dei cosiddetti generi letterari» (Ceserani 1990, p. 113), e più precisamente «un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici» (Ceserani 1999, p. 548). Ceserani ha poi fornito una sintetica panoramica di possibili modi che, pur non essendo esaustiva o aliena da problematiche definitorie, offre allo studio di Morante alcuni essenziali supporti operativi: la descrizione del modo romanzesco (da *romance*), del modo mimetico-realistico (legato al *novel*), del modo meraviglioso-fiabesco, del modo fantastico, del modo umoristico. Ad essi ricorrerò nel corso dei capitoli per mostrare come la compresenza di diversi modi nell'opera morantiana, maturata nel corso del tirocinio giovanile, consenta di parlare per l'autrice di un 'iper genere romanzo', nel quale la dialettica dei modi si impernia su una complementare opposizione tra immaginazione favoloso-romanzesca e immaginazione realistica: nella prima si agglutinano elementi di varia natura che per brevità si possono ricondurre al *romance*, inteso come il modo che sostiene le ragioni del sogno, mentre nella seconda si dispiega la pratica del *novel*,

---

<sup>15</sup> In realtà, Morante nutrì a lungo il progetto di radunare la sua produzione saggistica in un volume, come ci testimonia Garboli nella *Prefazione* alla raccolta postuma *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi* (cfr. Garboli 1987, p. XIV-XV), ma anche come dimostrano le molteplici occasioni in cui per circa un quindicennio, fino al 1975, l'autrice accenna a un simile libro *in fieri* (al riguardo cfr. Bardini 1999a, pp. 110-112).



funzionale alla rappresentazione delle relazioni umane nel mondo da lei posta al centro della pratica del romanzo.<sup>16</sup>

Il senso di queste affermazioni, per forza di cose sommarie in queste pagine introduttive, si chiarirà in seguito, ma si dovrebbe intuire sin d'ora che la compresenza di diversi modi all'interno della narrativa morantiana non si risolve in un *aut aut*, bensì in una convivenza dinamica e palpitante, dalla quale non sono esenti tratti conflittuali che rendono l'esuberante dialettica che li anima il fulcro significativo dei testi. Non siamo molto distanti da quello che, recensendo *L'isola di Arturo*, Giacomo Debenedetti riconosceva come l'incrociato interrogativo al cuore del romanzo: «Se la materia realistica del libro ci fa domandare di continuo a che mirino le allusioni al mito e alla fiaba, qui un tema di mito e di fiaba rovescia la domanda: a che mira quell'agganciamento alla Procida più o meno reale?» (Debenedetti 1999, p. 1124).<sup>17</sup> Un interrogativo che anticipa di poco un intervento del 1963, ripubblicato nel catalogo della mostra alla BNCR del 2006 e, più recentemente, nella *Gioia della partita*, in cui Garboli riconduceva la scrittura morantiana a «un'attitudine, insieme visionaria e realistica, a percepire delle cose, i loro rapporti misteriosi, le loro relazioni inconscie [*sic*]» (Garboli 2016, p. 265), che sarebbe stata poi riformulata nei più espliciti termini di una «coesistenza simultanea [...] di due registri in apparente contraddizione: l'alto e il basso, il mitico e il qualunque, la favola e la realtà» (Garboli 1995c, p. 25). Ma, come si cercherà di mostrare nel quinto capitolo, questa intrinseca ambivalenza della scrittura morantiana arriva anche alla sua fase più tarda, quando le ragioni della realtà – e dell'irrealtà – sembrano ormai prevalere sui residui del sogno.

Si possono adesso riformulare simili osservazioni considerando *romance* e *novel* non come generi letterari, bensì come sistemi di modi dell'immaginario che toccano la struttura dei romanzi non meno che la caratterizzazione dei personaggi: animandosi vicendevolmente essi danno vita a quella che Francesco Orlando descrive come una formazione di compromesso, da intendersi come l'applicazione alla comu-

<sup>16</sup> Per una più dettagliata presentazione della questione cfr. Porciani 2018b.

<sup>17</sup> Ma già in un'intervista rilasciata all'«Unità» il 18 agosto 1948 Debenedetti aveva affermato, a proposito di *Menzogna e sortilegio*, che «la voce di Elsa presenta una sorta di duplicità omogenea» (in Garboli 1990, p. 1670).

nicazione letteraria del concetto, mutuato dal Freud del *Motto di spirito*, di «una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significanti in contrasto» (Orlando 1992, p. 211).<sup>18</sup> In questo orizzonte teorico la scrittura morantiana appare, così, attraversata da un compromesso permanente fra *romance* e *novel*, considerati come istanze testuali di segno opposto che si comportano come forze semiotiche che producono quell’ambivalente e vischioso effetto di labirinto narrativo nel quale prendono vita le menzogne e i crudeli amori dei personaggi di Morante, non meno che le agnizioni e le catastrofi che segnano i loro percorsi esistenziali.<sup>19</sup>

### 3. Le reminiscenze culturali

Se un primo obiettivo critico consiste nel superare l’idea di una scrittura irriflessa e impetuosa, un secondo cliché da superare riguarda la generazione spontanea della maturità letteraria di Morante, che si può suddividere in due complementari questioni: l’esplosione del talento durante la redazione di *Menzogna e sortilegio* e la mancanza di modelli o fonti. I due corni della questione sono strettamente correlati: superare lo stereotipo della scrittrice senza modelli significa anche recuperare il tirocinio giovanile in tutta la sua rilevanza.

La diffusione di questo cliché bifronte si impernia su alcuni passi del primo paragrafo della sezione *Fortuna critica* redatta da Garboli

---

<sup>18</sup> In particolare, Orlando estende alla comunicazione letteraria le caratteristiche riconosciute da Freud al motto di spirito come un compromesso che deriva sì da «un certo trattamento del linguaggio, parole e pensieri, [che] ha fondamento in una tendenza che la razionalità adulta tende a sua volta a confinare nell’inconscio» (Orlando 2018, p. 33), ma differisce dal sogno, dal lapsus e dal sintomo nevrotico perché «solo in questo caso, cioè solo per un linguaggio comunicante oltre che significante, il compromesso risiede in una istituzione prima ancora che in ogni singola manifestazione di essa» (*ibidem*).

<sup>19</sup> Di formazione di compromesso parla anche Lucio Lugnani a proposito di *Menzogna e sortilegio*, riguardo all’«urto fra ragione e sentimento, fra giudizio adulto ed affettività infantile» (Lugnani 1990, p. 38) nella narrazione di Elisa, riconducendola alla minaccia, nelle prime quattro parti, del «romanzesco delle false memorie altrui [sulle] scrupolose intenzioni cronachistiche» (*ibidem*) e poi, nelle ultime due parti, dei «rigurgiti delle sue non sopite passionali pulsioni» (*ibidem*).

per il Meridiano del 1990 e da lui ripubblicato nel 1995 come *Premessa* al volume *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Licenziando il secondo volume delle *Opere morantiane*, Garboli ritenne infatti necessario «fissare due o tre punti che serv[issero] da guida e da orientamento» (Garboli 1995c, p. 19), ma che hanno, di fatto, fortemente condizionato le vicende critiche dell'autrice, a scapito, peraltro, di altre sue più suggestive intuizioni. Se si può concordare con l'idea che Morante sia stata «uno scrittore precoce, ma di originalità tardiva» (ivi, p. 21), già più discutibile appare l'affermazione che siano stati «precoci e irresistibili i primi passi, il bisogno di raccontare favole e storie; ma tardiva la rivelazione di sé a se stessa, la conquista della personalità e dello stile» (*ibidem*). Perché, posto in questi termini, l'approdo a una matura pratica del romanzo parrebbe un processo circoscritto alla redazione di *Menzogna e sortilegio* laddove esso costituisce il punto di arrivo di un percorso lungo e accidentato, avviato sin dall'adolescenza.

Indubbiamente la selezione autoriale del 1963 ha fatto sì che la formazione narrativa di Morante sia stata per molto tempo appiattita sull'esiguo gruppo di testi presenti nello *Scialle andaluso*, senza che si riconoscesse la loro appartenenza a un molto più ampio tirocinio giovanile – oltre centocinquanta titoli – scandito da diversi momenti e filoni. Per questo, una decisiva acquisizione interpretativa della figura di Morante nella sua totalità consiste nel superare un approccio impressionistico a un *corpus* che è stato senz'altro segnato dalle contingenze di stampa, ma non per questo è meno dotato di uno spirito di ricerca e di una volontà di mettere a fuoco la propria identità di autrice. Al suo interno, infatti, molteplici itinerari ed esperimenti narrativi delineano un autentico laboratorio *in progress*, che già tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta appare volto a decollare verso l'eccellenza del primo romanzo einaudiano.<sup>20</sup>

A questo primo aspetto si lega l'altra affermazione di Garboli che Morante sarebbe stata «un Autore [che], letterariamente, non si sa da

---

<sup>20</sup> L'ultima fase della produzione giovanile, circoscrivibile al triennio 1939-1941 segnata dalla regolare collaborazione a «Oggi», vede una già più solida capacità di sottoporre le tematiche del sogno, del perturbante, della finzione, dell'infelicità esistenziale al vaglio di una scrittura parodica e/o umoristica che prelude alla commistione di tragico e ironico in *Menzogna e sortilegio*; cfr. Porciani 2006, pp. 262-270.

dove viene» (ivi, p. 19). Si intravede, in questa presa di posizione, l'omaggio all'amica, che era stata la prima a rifiutare il riconoscimento di qualsiasi debito nei confronti di scuole o modelli,<sup>21</sup> ma la posizione di Garboli non è così monolitica come le sue programmatiche affermazioni lascerebbero intuire. Nell'ultima pagina della *Premessa* il critico inanella osservazioni che, *malgré lui*, si rivelano preziose proprio nel suggerire una costellazione di modelli e generi al cui interno, in una prospettiva senz'altro più comparatistica che italianistica, prende origine la scrittura di Morante: «cervantesca e dostoievschiana nel demone fantastico», essa presuppone «la tragedia e la parodia piccolo-borghese dei romanzi di Kafka, non meno che la diagnosi derisoria dell'umanità piccolo-borghese in *Madame Bovary* (e magari anche in Bouvard et Pécuchet)» (ivi, p. 25).

Nel 1995, poi, licenziando i saggi raccolti nel proprio *Gioco segreto*, Garboli ha riconosciuto che quella della prima raccolta del 1941 era «una pista da rivalutare» (Garboli 1995b, p. 14), come lui stesso avrebbe fatto qualche anno dopo nel saggio introduttivo ai *Racconti dimenticati*, significativamente intitolato *Dovuto a Elsa*: «Si può definire questo libro un atto dovuto. Dovuto, in primo luogo, a Elsa Morante, di cui si raccolgono qui le primissime prove di narratrice, non come reliquie ma come antefatti essenziali di una personalità letteraria così centrale nel Novecento» (Garboli 2002, p. v). Garboli, però, continua a mantenersi sul crinale tra ripensamento e posizioni assertorie. Da una parte, rendendo conto delle ragioni del volume, obliquamente riconosce la validità della sempre più frequente interrogazione «sulla provenienza di uno scrittore senza antenati, se si eccettuino i romanzi d'avventura o cosiddetti popolari, oltre a Verga e a un Kafka tutto e solo per sé» (*ibidem*); dall'altra, la conclusione del discorso è di nuovo perentoria: «Ma è ormai chiaro come il sole che la letteratura della Morante da altri non proviene che da se stessa» (*ibidem*).

---

<sup>21</sup> Si legge nella copia dattiloscritta di un'intervista rilasciata alla rivista «Afrique-Action» nel 1961 e riportata da Garboli nella *Cronologia* che apre il primo Meridiano: «Je ne peux vraiment pas dire avoir subi l'influence d'un écrivain quelconque. – d'un musicien, oui: Mozart est mon maître. Il est l'unique auteur que je puisse reconnaître pour Maître. [...] Non, aucun écrivain ne m'a véritablement influencé» (C, p. LXXIV). Dopodiché, la scrittrice elenca alcuni dei suoi autori preferiti: i poeti Saba e Penna, e poi Verga, Cervantes, Stendhal, Čechov, Melville.

Forte è l'impressione di trovarsi di fronte a un discorso le cui torsioni mirano a difendere una tesi minata dalle indagini che già negli anni Novanta stavano ricostruendo i variegati fenomeni transtestuali della scrittura morantiana: la presenza di riferimenti melodrammatici (Lugnani 1990), di Leopardi, Dostoevskij e Baudelaire (Diamanti 1990) e di tracce figurative (Vannocci 1990) in *Menzogna e sortilegio*, la rilevanza delle letture freudiane già alla fine degli anni Trenta (Bardini 1990 e Rosa 1993), il rapporto con Simone Weil (D'Angeli 1993), le tracce di Proust (Lucamante 1998), gli itinerari lukácsiani ed esistenzialisti, ma anche nietzschiani e hoffmanniani (Bardini 1999a).<sup>22</sup> Anche in seguito questa linea di ricerca si è mantenuta viva,<sup>23</sup> al punto che è in garbata ma esplicita polemica con l'impostazione di Garboli che in occasione del centenario Enrico Palandri e Hanna Serkowska hanno organizzato un evento convegno in più tappe che ha condotto al volume del 2015 *Le fonti in Elsa Morante*.

Se è evidente che, come accade in ogni scrittore massimo, l'impasto delle letture e dei contatti produce in Morante un esito originale e inassimilabile, è non di meno in un polimorfico orizzonte letterario e intellettuale che si dispiega la sua onnivora concezione della letteratura, alla base anche delle celebri oscillazioni tra affezioni e intransigenze: perché «certamente alcuni tratti del suo carattere avevano radici biografiche, ma raggiungevano una propria cristallina lucidità e durezza attraverso un patto interiore che Elsa aveva stretto presto con i grandi della letteratura» (Palandri - Serkowska 2015, p. 9).<sup>24</sup> Tuttavia, come leggiamo nel contributo di Concetta D'Angeli, nel «gioco serio, perfino tragico» (D'Angeli 2015, p. 25) in cui prende forma la relazione dell'autrice con i suoi modelli, il termine 'fonte' dovrebbe essere forse riservato solo ai casi di una riconoscibile «as-

---

<sup>22</sup> Già alla fine degli anni Sessanta Giorgio Montefoschi aveva rilevato una serie di citazioni manzoniane in *Menzogna e sortilegio* (Montefoschi 1969, pp. 255-257).

<sup>23</sup> Cfr. ad esempio Cazalé Bérard 2009 e Di Fazio 2017.

<sup>24</sup> Aggiungono i due studiosi che «i suoi idoli polemici erano le convinzioni generiche, che fossero ideologiche, religiose, mondane o di qualunque altro tipo. I sistemi di pensiero che si cristallizzano in superficie, consolidandosi in categorie critiche che restano sempre vuote, orgogliose della propria coerenza ma incapaci di cogliere i veri drammi che avvengono sempre più a fondo, dove il linguaggio umano a malapena arriva, figuriamoci le categorie critiche» (Palandri - Serkowska 2015, p. 9).

sunzione [...] sostanzialmente parodica» di motivi e stilemi della tradizione letteraria, come in quello, «in *Menzogna e sortilegio*, della struttura e delle situazioni narrative del *feuilleton*, misto di letteratura rosa e letteratura gotica» (*ibidem*). Per questo, secondo la studiosa, più che di fonti è opportuno nell'insieme parlare di reminiscenze, «parola ben poco scientifica» che, però, ha «il vantaggio di sottolineare il legame con la memoria» (D'Angeli 2015, p. 23) che Morante ha costantemente considerato centrale nella sua attività compositiva, come vedremo nel secondo capitolo.<sup>25</sup>

Una simile prospettiva introduce quello che più ampiamente si potrebbe definire il processo di morantizzazione di modelli e anche generi – il *Familienroman*, il romanzo di formazione, il romanzo storico, ciascuno nei tre primi romanzi e poi tutti insieme rimescolati in *Aracoli* –, avviato già nella fase giovanile con l'innesto del fantastico kafkiano e di elementi di psicoanalisi su un *humus* romanzesco-sentimentale sempre più trattato, come del resto aveva intuito lo stesso Garboli, in chiave al contempo parodica e tragica. Ancora, con le parole di D'Angeli, si potrebbe definire questo processo di assimilazione «un recupero 'dall'interno'», ossia un «riconoscimento di una consonanza profonda, il quale produce, verso l'opera di riferimento, una fruizione libera» (D'Angeli 2003b, p. 13), non aliena a volte da fraintendimenti o volute infedeltà.<sup>26</sup> D'altro lato, di fronte alle reminiscenze metaletterarie morantiane sorge il sospetto che si possa coinvolgere la figura della scrittrice e la sua eccentrica inattualità anche in un discorso sul postmodernismo italiano, così da ricondurre la sostanziale incomprensione critica di *Menzogna e sortilegio* nel 1948 all'aver scambiato il suo anacronismo per attardato epigonismo ottocentesco quando almeno in parte, per i suoi procedimenti citazionali e le sue commistioni di alto e basso, il romanzo preannunciava prati-

---

<sup>25</sup> Nell'orizzonte delle reminiscenze D'Angeli distingue la relazione di «magistero» che lega Morante a Weil, quella di «interazione» che l'avvicina invece a Pasolini e quella di «memoria culturale» che spiega i suoi costanti riferimenti a Mozart (cfr. D'Angeli 2015, pp. 25-26).

<sup>26</sup> «E. M., a detta dei testimoni, era una lettrice famelica e onnivora, assai indisciplinata, gelosissima delle proprie scoperte e assolutamente non incline a riconoscere sudditanze o servitù nei confronti degli altri scrittori e pensatori. Le sue furiose, appassionate letture si risolvevano spesso in una sorta di autoverifica della tenuta delle proprie speculazioni» (Bardini 1999a, p. 130).

che narrative che sarebbero divenute in seguito molto più familiari alla cultura italiana.<sup>27</sup>

#### 4. Lo spazio autobiografico

Un'ulteriore problematica critica da affrontare concerne quella che si può definire la prevaricazione del vissuto sull'opera, attuata da quanti continuano a mettere l'accento sulla personalità sopra – o sotto – le righe di Morante o, in alternativa, persistono a leggere i testi attraverso un'invasiva griglia biografica.<sup>28</sup>

Che, al di là del suo talento letterario, Elsa Morante sia stata, nel bene e nel male, negli entusiasmi e nelle intransigenze, nell'allegria e nella sofferenza, una donna straordinaria è talmente fuori discussione che quasi non sembra avere più senso ribadirlo. Di fronte alla bizzarra e dolorosa situazione della famiglia d'origine, alla decisione di andare a vivere da sola dopo aver terminato il liceo, al matrimonio con Moravia, all'amore ormai reso noto ai quattro venti per Visconti, alla morte dell'amato Bill Morrow, alla malattia senile – e nessuna rivelazione è stata risparmiata, bisogna dire, a un'autrice che alle sue questioni private ben poca visibilità pubblica aveva riservato, convinta che «la vita privata di uno scrittore è pettegolezzo» (Siciliano 1972, p. 21) –, nessuno nega la rilevanza di questi dati biografici nell'elaborazione delle sue opere: a ragione Moravia poteva affermare che «nei romanzi di Elsa, neppure tanto trasfigurate, ci sono lei e le

---

<sup>27</sup> Questo filone pare avere avuto fortuna soprattutto in ambito anglosassone. Ad esempio, Sharon Wood nota che «what is particularly striking is the inclusive, panoramic nature of the text's literary antecedents, its mixture of high and low cultural reference, which predates some of the more clichéd notions of postmodernism» (Wood 2006, p. 96). Stefania Lucamante rileva anche «the fragmentation of narrative cells, rhizomatic narratives, lack of a linear temporal consistency, and meta- and self-reflective processes» (Lucamante 2014, p. 2).

<sup>28</sup> Agli eccessi di biografismo nella ricezione di Morante – sempre attuali visto il recente proliferare di biografie romanizzate a lei dedicate – dedica non poche pagine Bardini, individuandone la ragione nella curiosità alimentata dall'ostinato silenzio pubblico da lei perseguito, a parte sporadiche eccezioni, nell'ultima fase della sua attività e nella banalizzazione della sua concezione autobiografica del romanzo, appiattita sulle corrispondenze fra vissuto e scrittura anche in virtù del suo stesso carisma di donna geniale e volubile, destinato in non poche testimonianze a lasciare strascichi emotivi ed echi stregoneschi (cfr. Bardini 1999a, pp. 17-35).

persone della sua vita e le situazioni tra lei e queste persone» (in Bernabò 2012, p. 27).

Tuttavia, proprio il fatto che Moravia parli di una trasfigurazione, seppure, a suo (opinabile) avviso, limitata, ci invita a comprendere il vissuto di Morante all'interno di uno spazio autobiografico che non sia la mera somma delle esperienze autoriali, ma un luogo ermeneutico in cui accediamo attraverso opere, documenti e testimonianze di vario tipo:<sup>29</sup> un orizzonte di senso in cui entrano in circolo con il lettore sia l'autore reale, con l'intangibile contingenza della sua vita, sia l'autore implicato dall'interpretazione critica.<sup>30</sup> Né si può porre lo spazio autobiografico in un rapporto deterministico con l'atto creativo, dato che fra la vita e la scrittura interviene la dislocazione dell'istituzione letteraria con i suoi codici e le sue convenzioni: se così non fosse, basterebbe l'urgenza espressiva a dettare la qualità di un'opera e, di conseguenza, il giudizio di valore.

Questo distinguo potrebbe essere anche di per sé sufficiente a differenziare i metodi dell'indiscrezione e i metodi della critica, ma nel caso di Morante è necessario decostruire un più specifico equivoco, in quanto l'iperbiografismo sembrerebbe trovare appiglio nella concezione autobiografica del romanzo da lei stessa sostenuta sin dal 1959 quando, nello scritto consegnato a «Nuovi Argomenti» per l'inchiesta della rivista sul romanzo contemporaneo, aveva affermato che «l'avventura umana, rappresentata in un romanzo, è sempre soggettiva, perché significa sempre, nella sua verità, il dramma umano del romanziere stesso (cioè il suo particolare rapporto col mondo)»

---

<sup>29</sup> Il concetto di spazio autobiografico deriva da una formulazione di Philippe Lejeune che indica, sostanzialmente, un orizzonte di senso costituito da una sorta di interstizio interpretativo fra testi, al di là della loro appartenenza all'autobiografia o al romanzo: «Lo spazio nel quale rientrano le due categorie di testi, e che non è riconducibile a nessuno dei due, diventa rivelatore. La creazione, per il lettore, di uno 'spazio autobiografico' è l'effetto ottenuto da questo procedimento» (Lejeune 1986, p. 23).

<sup>30</sup> Ci muoviamo nell'ambito della distinzione fra *real author* e *implied author* proposta da Wayne C. Booth nel 1961 in *The Rhetoric of Fiction*, ossia fra 'autore reale' e 'autore implicato', che è cosa ben diversa rispetto alla fuorviante ma più comune traduzione con 'autore implicito'. Il participio 'implicato' rimanda infatti a un'operazione interpretativa che muove dai testi, a prescindere dal fatto che le informazioni e le nozioni siano implicite o esplicite e che l'autore rappresenti o meno se stesso nel testo.



(PCAS, p. 52). Per non banalizzare queste parole si deve ricordare che esse muovono dalla difesa del ruolo della psicologia nel romanzo di contro all'allora fiorente *nouveau roman*, così come non si deve trascurare un'essenziale precisazione che Morante adduce:

Ma al romanziere (come ad ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esperienza deve trasmutarsi 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*. (ivi, pp. 49-50)

Rimarcare l'esigenza di un superamento delle ragioni contingenti e personali che guidano un autore nella composizione di un romanzo getta luce sul fatto che Morante avverte con evidenza la necessità di uno scarto fra il vissuto dell'autore e l'opera che egli consegna al mondo.<sup>31</sup> Tale vissuto deve al contempo proiettarsi e diluirsi nel romanzo affinché un'opera possa aspirare a una qualche «ragione dell'arte»; è per questo che l'autore media il proprio rapporto con la storia narrata e il sistema dei personaggi attraverso una persona narrante che lo mimetizzi, ossia che – etimologicamente – lo rappresenti e, al contempo, lo mascheri: «nel momento di fissare la propria *verità* attraverso una sua attenzione al 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» (ivi, pp. 53-54).

Torneremo sulla questione dell'alibi alla fine del terzo capitolo; per il momento, si tratta di rilevare che questa prima formulazione non esaurisce la questione dell'autobiografismo, poiché negli anni successivi, che sono poi gli anni di quella crisi di poetica su cui gli interpreti e le interpreti della scrittrice tanto si sono interrogati, Morante radicalizza le sue posizioni. Il periodo di svolta può essere individuato fra la pubblicazione dello *Scialle andaluso* nel 1963 e la lettura

---

<sup>31</sup> Si affronteranno nel quinto capitolo le radici idealistiche della visione della letteratura e della cultura di Morante, come suggerisce l'alta frequenza del concetto di poesia come categoria estetica nei suoi interventi saggistici. Non di meno, la distinzione fra «realtà corruttibile» e «verità incorruttibile» potrebbe costituire anche un'eredità della sua formazione cattolica e della sua frequentazione della Bibbia, «la lettura di una vita, praticata su una sua copia personale posseduta dal 1936 alla morte» (Gentili 2016, p. 128).

pubblica della conferenza *Pro e contro la bomba atomica* nel febbraio 1965, con la quale la scrittrice si congeda dal suo impegno 'mondano',<sup>32</sup> nel periodo in cui, per utilizzare di nuovo, con molta libertà, la terminologia di Booth, Morante inizia a mettere in atto la costruzione di un *second self*<sup>33</sup> che orienti la ricezione della sua opera e, con essa, la percezione pubblica della sua autorialità. Già in passato Morante aveva affermato che, piuttosto che discutere dei suoi lavori, «preferisce parlare nei suoi libri» (Saviane 1955, p. 11) e già dal 1957 aveva preso a scrivere di suo pugno gli apparati editoriali e peritestuali delle sue pubblicazioni; adesso, però, il gesto è più estremo, come si legge nel risvolto di sovraccoperta dello *Scialle andaluso*:

Per quanto creda di inventare, ogni narratore, pur nella massima oggettività, non fa che scrivere sempre la sua autobiografia. Anzi, non sono le cronache esterne della sua vita, ma proprio le sue invenzioni che spiegano il tema reale del suo destino. Lo spiegano, magari, a sua insaputa: e con suo stupore, o negazione, o scandalo. (in *B*, p. 677)

Di qui una serie di dichiarazioni contenute in altri testi di accompagnamento alle opere o nelle sempre più sporadiche interviste, che mirano a identificare il «tema reale del suo destino» nell'incontro tra «la leggenda variopinta, barbara e luminosa della vita» (ivi, p. 678) e «il rischio mortale della coscienza» (*ibidem*). Come si legge nell'intervista rilasciata nel 1967 a Matthieu Galey sul periodico francese di area progressista «*Réalités*» in occasione della traduzione oltralpe dello *Scialle andaluso*: «Je n'existe pas: ma vie n'a aucune importance [...] et si vous voulez connaître le fond de ma pensée, c'est dans mes romans qu'il faut le chercher» (Galey 1967, p. 105), al punto

---

<sup>32</sup> Anche se non mancheranno alcune occasioni di intervento, come la *Lettera aperta di giudici di Braibanti*, apparsa su «Paese Sera» il 17 luglio 1968, e l'intervento sulla traduzione in spagnolo della *Storia*, pubblicato il 15 maggio 1976 su «Il Corriere della Sera» e «L'Unità», cui sarebbe seguita un'accesa polemica innescata da un articolo di Dario Bellezza uscito il successivo 20 maggio su «Paese Sera» (per una parziale ricostruzione della vicenda cfr. Borghesi 2012).

<sup>33</sup> Scrive Booth: «Ad alcuni scrittori è parso davvero di scoprire o creare se stessi mentre scrivevano. [...] qualche volta è "solo scrivendo la storia che lo scrittore può scoprire non la sua storia ma chi la scrive, lo scriba ufficiale (*official scribe*), per così dire" [...] "l'alter ego" dell'autore (*author's second self*)» (Booth 1996, pp. 73-74, traduzione da me modificata).

che colei che sta di fronte al suo interlocutore «c'est une morte, une enveloppe vide un tantinet hermaphrodite» (*ibidem*).

Siamo di fronte a un'autrice (reale) che neutralizza se stessa, si priva di vita e raddoppia il proprio genere in modo da non averne alcuno specifico, affinché la sua esistenza personale sia sostituita da un'autrice totalmente implicata dai testi.<sup>34</sup> Coerentemente, quindi, circa dieci anni dopo, a Gianni Venturi che le aveva chiesto di «esprimere qualche parere sulla funzione dello scrittore, sulle sue idee, sul valore e la necessità dello scrivere, oggi» (Venturi 1977, p. 1), Morante potrà ribadire che «tutto quello che si può sapere di lei, della sua opera, del suo pensiero e delle sue convinzioni, speranze, tremori, è affidato una volta per sempre ai suoi libri» (*ibidem*). Tuttavia, sebbene l'obiettivo più avanzato fosse trasmutare il «dramma umano del romanziere» in un «valore per il mondo» attraverso la riduzione dell'autore reale – il romanziere – all'autore implicato dal testo – dal romanzo –, il risultato di una simile operazione ha innescato una paradossale mitopoiesi: la volontà di cancellare la propria identità di persona si è rovesciata in un potente catalizzatore di interesse verso

---

<sup>34</sup> È in questo snodo che si gioca l'alternativa tra la scelta di definire Morante un Autore, come fa Garboli recependo questo programmatico 'suicidio' dell'autrice reale, e la possibilità di definirla autrice: per il nome femminile che continua comunque ad apparire in limine ai testi da cui, seguendo i suoi stessi dettami, si deve implicare la sua identità autoriale, ma anche per coerenza con lo spazio autobiografico che l'implicazione di tale identità autoriale convoca sulla scena critica – e in questo volume, come già in passato, segue la seconda opzione. Secondo Bardini, in chiave esistenzialista, «se l'"autobiografia" di E. M. è la storia di una coscienza che avviene a se stessa dall'interno dei libri, all'esterno di quei libri diviene indispensabile indicare verso qualcosa (o, meglio, qualcuno) che garantisca la validità della ricerca medesima, la quale risiede nell'autenticità esistenziale di chi scrive» (Bardini 1999a, p. 558). Appare tuttavia interessante rilevare come, sebbene da posizione defilata e con un eccentrico principio morale, la scrittrice compartecipi di quel variegato movimento di messa in discussione delle convenzioni della comunicazione letteraria del periodo: a cominciare proprio dalla figura dell'autore, a cui gli anni Sessanta propongono soluzioni persino opposte, come la sua morte e la sua resurrezione performativa. D'altro lato, appare suggestivo valutare questa disincarnazione del *second self* anche in rapporto a Simone Weil: la «rinuncia a porre l'Io come oggetto unico e privilegiato della propria *quête* [...] è un primo passo verso la "discreazione", come condizione di accesso al sovrannaturale, al divino che l'attenzione ha saputo percepire e riconoscere nella bellezza e nella sventura, nella loro irriducibile contraddittorietà, nell'insolubile enigmaticità dell'esistere» (Cazalé Bérard 2009, pp. 130-131).

l'autrice reale, che è diventata la protagonista di una sorta di romanzo parallelo a quelli da lei scritti,<sup>35</sup> arricchitosi negli anni di nuovi capitoli e rivelazioni grazie anche alle testimonianze di coloro che, a fronte del silenzio pubblico, Morante aveva invece privatamente frequentato.

È possibile, peraltro, che, come gli scartafacci sono attraversati da un inconscio, o perlomeno implicito, desiderio di esibizione, così la riduzione del sé autoriale alle proprie opere mascheri una disperata richiesta di attenzione sulla propria persona. L'autrice implicata, cioè, sarebbe l'ultimo 'perverso' alibi dell'autrice reale, secondo un cortocircuito psicologico che ricorda quello del narciso infelice Ludovica, «il mostro più selvatico e l'enigma più strano» (*PCAS*, p. 17) dei tre narcisi esaminati nell'articolo de «Il Mondo» che da essi prende il titolo (*I tre narcisi*, 16 dicembre 1950), in quanto capace di quella straziante alchimia di «essere l'innamorata non ricambiata di se stessa» (*ibidem*). Tuttavia, se anche così fosse, tanto più è necessario puntare l'interesse critico sull'attività intellettuale di Morante, discutendone semmai i confini e i limiti: perché solo così possiamo muoverci eticamente nello spazio autobiografico di una donna che, anche negli aspetti più scomodi e contraddittori della sua «légende» (Galey 1967, p. 105), ha comunque percepito e rappresentato «il tema reale del suo destino» (in *B*, p. 677) in rapporto alla sua opera letteraria.

Insistere sulla circoscrizione dell'indagine allo spazio autobiografico non significa inficiare l'opportunità di porsi questioni che investano i presupposti esistenziali o anche le motivazioni psicologiche della scrittura. Non è in dubbio, cioè, il diritto di evocare, ad esempio, la «metastasi di un antico trauma» (Nava 1994, p. 53) per rendere conto dell'irraggiamento nell'opera morantiana, sin dalla raccolta giovanile, non solo di temi e motivi, ma anche di situazioni, personaggi, persino oggetti ricorrenti, oppure di individuare in «una ferita

---

<sup>35</sup> Esempio al riguardo il ritratto di Galey: «Voici qui suffit, dans un microcosme come le monde littéraire, à nourrir une légende: on parle de la madone des beatniks, de la providence des sans-le-sou, et les bonnes âmes soupirent sur la sort de – cette pauvre Elsa, qui devient de plus en plus folle» (Galey 1967, p. 105). Si veda anche la testimonianza di Gabriella Sica: «I comportamenti di Elsa, il suo concedere favori e impietosi disprezzi, il non fare mistero dei suoi sentimenti esclusivi e parzialissimi, di volta in volta generosi, arbitrati e punitivi, erano già leggenda» (Sica 1994, p. 178).

originaria e profonda nella relazione con la figura materna» (A. Ginzburg 2011, p. 184) la radice più intima della scrittura di Morante, capace poi di ribaltare «queste premesse dolorose nel loro contrario, fino a generare un'esperienza autocurativa che consenta di esorcizzare l'indisponibilità dell'oggetto d'amore» (ivi, p. 186). Piuttosto, si tratta di corroborare la legittimità di queste ipotesi con un'analisi delle forme e delle strategie con cui l'autrice si è specificamente dislocata dall'«esperienza contingente della propria avventura» (*PCAS*, p. 49), altrimenti si corre di nuovo il rischio, tipico della psicocritica, di praticare quell'«andirivieni fra vita e opera» (Orlando 1992, p. 179) che deriva dal suo «ora servirsi delle opere d'arte, ora voler piuttosto servire alla comprensione di esse» (ivi, p. 176). Di qui, detto per inciso – non per la minore rilevanza della questione, ma, anzi, per la sua indiscutibile evidenza –, anche la necessità di uno studio sistematico sulla lingua di Morante, che approfondisca, oltre i singoli *case studies*, gli 'spunti' a tutto raggio offerti a suo tempo da Pier Vincenzo Mengaldo (2000).

Il discorso sullo spazio autobiografico coinvolge infine il rapporto fra la critica morantiana e la critica femminista, che per definizione si impernia su pratiche quali l'affettività, la corporeità, la necessità di stabilire un circolo genealogico fra scrittrici e lettrici. Più che mai, in questo ambito, si dovranno far dialogare saperi e strumenti critici per non creare false opposizioni metodologiche e analizzare, invece, con la dovuta duplice competenza – sia morantiana che femminista – gli indubbi *gender troubles* presenti nell'opera della scrittrice. Soprattutto, si tratterà di non limitare il discorso alle asperre idiosincrasie anti-femministe dell'autrice,<sup>36</sup> e al contempo di evitare letture positive a

---

<sup>36</sup> Nei burrascosi rapporti fra Morante e i movimenti femministi, l'episodio più noto è il rifiuto di partecipare all'antologia *Donne in poesia* curata da Dacia Maraini e Biancamaria Frabotta nel 1976, ma non bisogna trascurare il precedente di «Noi Donne» che due anni prima aveva pubblicato alcuni stralci della *Storia* senza chiedere preventiva autorizzazione. Il 6 settembre 1974 la direttrice, Giuliana Dal Pozzo, aveva incautamente scritto alla scrittrice per inviarle una copia del numero e rinnovarle la richiesta di concedere il permesso di includere un suo brano nell'antologia «delle maggiori scrittrici italiane» (A.R.C. 52 IV 5/10) da offrire in regalo nel 1975 alle 28000 abbonate della rivista. Nella sezione *Discussioni e polemiche* dell'Archivio si conservano una copia della risposta inviata a Dal Pozzo da Ernesto Ferrero a nome della Einaudi, per esprimere il «disappunto» (A.R.C. 52 IV 5/11) dell'autrice e della casa editrice per la pubblicazione non autorizzata, precisando

tutti i costi di fronte a quella che rimane una delle più alte esperienze del tragico nella letteratura del Novecento. Piuttosto, si dovrà capire in che senso l'identità femminile di Morante abbia contribuito alla costruzione di un universo autoriale in cui predominano la solitudine e la disillusione o, altrimenti, l'utopia di una felicità infantile che vive sul limine della morte. Una volta stabilite poi tali coordinate generali, due potrebbero essere i percorsi di ricerca: da un lato, si potrà indagare in che senso scrivere sul bordo di una simile *Todeslinie* possa avere inciso sulla definizione di una linea morantiana nella letteratura contemporanea;<sup>37</sup> dall'altro, si potrà affrontare la rete tematica legata alla questione della cura e dell'affettività, in rapporto, ad esempio, alla multiforme rappresentazione del corpo e del desiderio, all'impossibile adultità dei protagonisti maschili o, in ottica queer, alla diffusa presenza in Morante di aspetti teatrali e performativi.<sup>38</sup>

---

comunque che «la signora Morante ha rinunciato ad intraprendere azioni legali» (*ibidem*), e la copia dattiloscritta di una lettera redatta dalla stessa scrittrice per ribadire il rifiuto di autorizzare la sua presenza nell'antologia. Non solo, infatti, espresso il «dispiacere che i rapporti di amicizia [con Dal Pozzo] siano stati inquinati da un abuso» inatteso (A.R.C 52 IV 5/12), ossia la pubblicazione dei brani della *Storia*, Morante prende le distanze da una pubblicazione che sarebbe stata prefata da Edoardo Sanguineti – «maestro di una "scuola letteraria", che si è distinta, recentemente, per aggressioni contro di me espresse in un linguaggio che preferisco qua non qualificare» (*ibidem*) –, ma soprattutto si professa «risolutamente contraria a simili *apartheid* sessuali» (*ibidem*). E questo nonostante verso il 1960 la scrittrice, che non aveva disdegnato sporadiche apparizioni su «Noi donne», mostrasse invece di essere ben consapevole di quella «specie di *razzismo*, evidente o larvato, nei riguardi delle donne: perfino nei paesi dove le donne sembrano dominatrici!» (C, p. XXVI), senonché di «*razzismo*» (*ibidem*) avrebbe in seguito avrebbe accusato le stesse femministe, come si legge nella bozza della lettera a Dal Pozzo.

<sup>37</sup> In particolare, mi sembra che possa essere pertinente per la recente fortuna della linea Morante-Ferrante ciò che osservava poco più di quindici anni fa D'Angeli nell'*Introduzione a Leggere Elsa Morante*, e cioè che «non deve stupire se il livello più cospicuo, ma anche il più banale, sul quale avvengono le riprese più evidenti della scrittura morantiana è, nei suoi imitatori o interpreti, il livello contenutistico, con attenzione prevalente al tema della storia familiare» (D'Angeli 2003b, p. 12). Più interessante, a mio avviso, potrebbe essere confrontare il *second self* testuale di Ferrante con l'operazione di autobiografia implicata dai testi messa in atto da Morante.

<sup>38</sup> Per un approccio queer a Morante, specie riguardo ad *Aracoeli*, cfr. Deuber-Mankowsky 2009, Gragnolati 2013, la sezione *Queering Morante: Bodies That Matter from Diario 1938 to Aracoeli* in Lucamante (a cura di), 2014.

## 5. La discontinuità nella continuità

Per chiudere queste note introduttive rimane da affrontare un'ultima questione, che costituisce il punto di arrivo di molte considerazioni svolte nei paragrafi precedenti. In particolare, concepire lo spazio autobiografico come il luogo ermeneutico dell'autore implicato dai testi e dai documenti dovrebbe gettare luce sull'apparente paradosso che spesso coloro che frequentano un autore o un'autrice «sanno di più, ma possono dire di meno» (Palandri - Serkowska 2015, p. 10), oscurati più che illuminati dall'intimità e dai ricordi. Viene alla mente, al riguardo, nella *Prefazione* alla raccolta di saggi morantiani allestita nel 1987 da Garboli, la rilevanza che, nella poetica della scrittrice, questi accorda alla *pesanteur* sulla base di un episodio della sua lunga amicizia con Elsa:

Un pomeriggio di tanti anni fa, non ricordo più per quale piega presa dalla conversazione (eravamo soli, seduti a un caffè) Elsa Morante sospirò: «Vuoi sapere qual è il mio vero difetto? Proprio quello a cui nessuno pensa. Ma io so benissimo qual è... È la *pesanteur*», e sillabò *pe-san-teur* guardandomi con aria interrogativa, per verificare l'effetto che mi facevano le sue parole. (Garboli 1987, p. xi)<sup>39</sup>

Il termine, di ascendenza weiliana, richiama la forte identificazione che Morante avvertiva nei confronti della pensatrice francese, solo che, anziché limitarsi a rilevare l'angoscia della vecchiaia e, forse, il

---

<sup>39</sup> Sia chiaro che mettere in discussione alcune assunzioni di Garboli non comporta disconoscere il ruolo assolutamente fondamentale da lui esercitato nella storia della ricezione di Morante. Non si può non rilevare, tuttavia, che la vicinanza alla scrittrice sembra avere reso la sua interpretazione tortuosamente soggettiva e, per certi versi, protettiva: «While the two volumes [dei Meridiani] offer a comprehensive and extremely useful examination of Morante's work, the critical perspective remains bound to criteria that, rather than open up new readings of the author, tend toward closure» (Lucamante - Wood 2006, p. 10). Si veda anche quanto lo stesso Garboli ammetteva nella presentazione dello *Scialle andaluso* alla Libreria Einaudi di Roma alla fine del 1963: «Il fatto è che mi riesce difficile dissociare l'immagine che mi sono fatto di Elsa Morante scrittore, narratore e poeta, dall'immagine che ho di lei come persona, come persona fisica, vivente e contemporanea» (Garboli 2016, p. 267), tanto più che si tratta di una di quelle persone «che quanto più si esprimono, quanto più si manifestano, più lasciano trasparire, di se stesse, non la loro evidenza, ma il loro segreto» (*ibidem*).

presentimento della malattia o, in termini più intellettuali, la dolorosa e definitiva fine dell'illusione di quella 'divina leggerezza' definibile come *grâce*, Garboli trasforma uno stato esistenziale in un parametro critico-letterario per proporre una netta cesura nell'opera morantiana. Egli distingue, infatti, una prima fase di «beatitudine obliosa da cui erano nati *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*» (ivi, p. XX) e una seconda fase di 'pesante' incupimento, salvo poi oscillare sull'effettivo momento di confine fra le due.<sup>40</sup> Al di là però delle esitazioni cronologiche, senza dubbio dovute anche alla strategia affabulatoria di una critica intuitiva e creativa, una simile periodizzazione denuncia il vizio di forma dell'elevare a principio critico un ricordo personale soprattutto nella forzatura che, per fornire coerenza a una scansione altrimenti opaca, Garboli finisce per compiere sottovolutando la labirintica vischiosità di *Menzogna e sortilegio*;<sup>41</sup> così come sembra qui cogliere dell'*Isola di Arturo* solo la mediterranea superficie luminosa senza valutarne il retrogusto tragicamente amaro.<sup>42</sup> Il che

---

<sup>40</sup> Inizialmente Garboli lo pone intorno al 1966-1967, quando «Elsa cominciò [...] a cambiare, subendo una metamorfosi anche fisica» (ivi, p. XIII); in seguito, afferma di ricordare «ora [...] che Elsa mi confidò di sentirsi una donna “pesante” (o, se si preferisce, di peccare di *pesanteur*) più tardi nei primi anni Settanta» (ivi, p. XV) all'epoca della composizione della *Storia*; infine, sostiene che «intorno alla metà degli anni Sessanta, Elsa sottopose la sua vita a un'interpretazione [...] retrospettiva» (ivi, p. XX) che avrebbe decretato la fine del suo «narcisismo beato» (*ibidem*). Al momento poi della pubblicazione del suo personale *Gioco segreto*, fissa la conclusione della prima «beata fase [...] col *Mondo salvato dai ragazzini* [...] nel 1968» (Garboli 1995b, p. 15).

<sup>41</sup> Non è del tutto da trascurare che in una lettera a Giulio Einaudi del 1951 la stessa Morante scrive del «troppo peso vitale» (in Bardini 1999a, p. 210) che la redazione del libro le è costato, anche se la descrizione del proprio stato d'animo durante la redazione del romanzo varia a seconda delle circostanze. In questo caso, il tono patetico è funzionale all'obiettivo di convincere l'editore a continuare a promuovere il libro; il 22 gennaio 1948, cercando invece di persuaderlo a pubblicare il romanzo da poco terminato, Morante gli scriveva della «singolare e spontanea felicità» (ivi, p. 243) provata scrivendolo. Dirimenti possono essere forse alcuni versi del 10 ottobre 1945, che si leggono nel quindicesimo quaderno del romanzo (Vitt. Em. 1619/15) sotto il titolo *Addio di Elsa*: «Oh campione senza valore | che pesi troppo, pesi troppo! | Non ti passeranno, al controllo, Elsa M.» (in Bardini 1999a, p. 282).

<sup>42</sup> Si può proporre una eziologia della «beatitudine obliosa» che avvolgerebbe i primi due romanzi einaudiani nel saggio del 1987 se si riconduce l'espressione all'occorrenza del termine «oblio» nell'intervento del 1963: «Elsa Morante ha tutta l'aria di accingersi, quando scrive, allo svolgimento di un tema: temi, per giunta, preziosi e ricchi, cuciti e ricuciti con infinita pazienza, lavorati con la stessa cura, lo



non significa che in effetti durante gli anni Sessanta non si sia verificato in Elsa Morante un cambiamento nel modo di porsi di fronte al mondo e alla scrittura, ma la questione della pesantezza e della grazia sembra più un suggestivo effetto collaterale che non 'la' ragione della crisi.

Un'ulteriore difficoltà del discorso, poi, risiede nella totale rimozione della scrittura giovanile, al cui interno, non sorprendentemente, il tema della *pesanteur* è molto presente. Lo si nota già, a livello di documento personale, nelle pagine iniziali delle *Lettere ad Antonio*,<sup>43</sup> ma è un dato che emerge soprattutto da uno sguardo complessivo sulla molteplicità di generi e temi che attraversano il tirocinio degli anni Trenta e Quaranta: non mancano episodi leggeri e umoristici, spostati sul versante della grazia, ma molto di più, specie fino al 1939, il *corpus* appare improntato, nelle varie tonalità del patetico e del perturbante, a un generalizzato senso di grave pesantezza. Si possono menzionare al riguardo vari racconti che ne trattano in termini tematici,<sup>44</sup>

---

stesso oblio intento e fantasioso di un tessitore di tappeti, di stoffe, di drappi» (Garboli 2016, p. 162). Venticinque anni dopo l'immagine della felicità compositiva di Morante, a ben vedere già precaria nei primi anni Sessanta, sembra essersi cristallizzata nel critico in una sorta di mitopoiesi *à rebours* implicata dal proprio affetto.

<sup>43</sup> «Evidentemente, caro Antonio, la mia vita diventa ogni giorno più stupida, una schiavitù e un'ansia dei bisogni fisici: materiali e sessuali. [...] Mentre mi avvio, sento che mi sono sopraggiunti i mestruai. Un peso liquido, molle, caldo, fra le mie gambe, tutto mi pesa» (*LA*, pp. 5-6). Più avanti, a proposito di un sogno erotico di cui ha cancellato la maggior parte dei dettagli, Elsa scrive: «I miei sogni continuano a rivelarmi le sudicie correnti della mia vita, i bassi padroni che la tengono preda» (ivi, p. 19).

<sup>44</sup> Si pensi, ad esempio, a un breve racconto rimasto al livello di manoscritto dall'emblematico titolo *Il peso*, di datazione incerta, conservato presso l'Archivio Morante, e a un racconto fantastico-allegorico già più noto, *L'Anima*, apparso su «Oggi» il 9 dicembre 1939 e poi nel *Gioco segreto*. Il primo racconto – per il quale cfr. Porciani 2013, pp. 103-105 – tratta dell'omicidio di un rapinatore appena uscito di prigione, misera ombra del feroce criminale del passato, da parte di un mellifluo giovane che ha a lungo meditato un gesto omicida che però, una volta compiuto, non gli offre alcuna soddisfazione: «Il giovane contemplando si faceva pallido, e la piega della sua bocca sempre più incerta: – "Dio mio, – mormorò a se stesso, – non credevo che la spoglia del nemico fosse una cosa tanto... insignificante. Che me ne faccio adesso? Non credevo fosse così: e se penso a quei sogni ingenui, eroici! Davvero non la riconosco, questa cosa, mi risulta estranea. Sfugge ad ogni mio controllo. Che me ne faccio?» (A.R.C. 52 I 1/4.3, c. 7r). *L'Anima* è invece un racconto che riprende il conflitto fra anima e corpo presente in vari passi delle *Lettere ad Antonio*,

ma sono soprattutto le «tante ragazzette morantiane socialmente inferiori e fisicamente incompiute» (Manetti 2014, p. 539) a essere caratterizzate, come vedremo nei prossimi capitoli, da uno iato al contempo disturbante e straziante fra la rigogliosa interiorità e la miseria della vita esteriore, in cui prevalgono povertà e solitudine. Non si può, quindi, che essere d'accordo con Giovanna Rosa quando, citando un elzeviro di Moravia, apparso l'11 luglio 1987 sul «Corriere della Sera», molto critico nei confronti dell'interpretazione di Garboli, definisce la *pesanteur* «un *passepertout* tanto più duttile quanto più fuorviante» (Rosa 2012, p. 77): non solo perché rischia di alimentare una «insistenza perniciosa sul cortocircuito arte-vita» (*ibidem*), ma anche perché propone una periodizzazione che perde di vista, a livello tematico e strutturale, la distribuzione della «tensione divaricante sull'intero arco temporale dell'attività di scrittura» (*ibidem*). Viene a sfocarsi, cioè, la 'duplicità senza soluzione' dell'opera morantiana:<sup>45</sup> la permanente formazione di compromesso fra modi narrativi che attraversa, con tutte le costanti e varianti del caso, la sua produzione.

Pertanto, se trenta anni fa, con l'Archivio Morante ancora da istituire, la rimozione del *corpus* giovanile poteva essere in parte scusabile – anche se in realtà Garboli aveva accesso privilegiato alle carte private dell'autrice –, oggi non è più possibile ignorare le radici della scrittura morantiana. Ogni tentativo di periodizzazione dovrà pertanto prendere le mosse dalla rilevazione di una prima lunga fase giovanile che affonda la sua origine nella vera preistoria dell'autrice, ossia nelle sue prove infantili e adolescenziali, e arriva sino al 1942, anno della pubblicazione delle *Bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, sebbene negli anni della redazione di *Menzogna e sortilegio* Morante lavorasse ancora alla narrativa breve, come mostra in primo luogo la pubblicazione su «L'Europeo» dei due racconti *Il soldato siciliano* e *Mia moglie*, rispettivamente il 9 dicembre 1945 e il 5 gennaio

---

definendo al grado zero un concentrato di vari concetti che Morante situa dalla parte della levità: «Non avendo mai conosciuto gli angosciosi pesi del corpo, ella portava intatte la grazia nuda, l'incoscienza libertà dei cielo originari» (RD, pp. 9-10).

<sup>45</sup> L'espressione è tratta dal titolo dell'intervento nello speciale dedicato nel 1964 a *Il silenzio* di Ingmar Bergman da «L'Europa Letteraria», in cui Morante la utilizza per riferirsi alla «profondità misteriosa» (B, p. 716) dei rapporti umani, in cui si intrecciano «l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza» (*ibidem*).

1947.<sup>46</sup> Di questa prima fase giovanile, poi, si individuano spartiacque significativi fra il 1935 e il 1936, quando la giovane Elsa scopre nuovi orizzonti culturali e si sposta con maggiore decisione verso la scrittura per adulti approdando a riviste e circoli più prestigiosi, e nel 1939, quando inizia a collaborare a «Oggi» e sempre più si avvia a essere una protagonista della scena culturale romana e poi italiana.

Più problematica è la scansione cronologica della seconda e della terza fase: perché è indubbio che fra *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo* da un lato e *La Storia* e *Aracoeli* fra l'altro si percepisce un cambiamento – e su questo Garboli aveva senz'altro ragione –, ma non di meno si avvertono anche forti elementi di continuità, per non parlare poi del *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* che, uscito nel 1968, si pone in una zona di confine della quale non è semplice affermare se penda più dalla parte del prima o del dopo. Al riguardo sono interessanti alcune rilevazioni di Elena Fumi in un suo articolo dedicato alle costanti e varianti della scrittura di Morante, in cui si raffigurano «i rapporti fra i suoi quattro romanzi sotto forma di proporzione geometrica, incardinata sulla famosa crisi degli anni Sessanta» (Fumi 2005, p. 567):

Potremmo così dire che

*Menzogna e sortilegio* : *L'isola di Arturo* = *La Storia* : *Aracoeli*;

oppure con lo scambio di fattori consentito dalle leggi matematiche della proporzione, che

*Menzogna e sortilegio* : *La Storia* = *L'isola di Arturo* : *Aracoeli*. (*ibidem*)

In effetti, mentre i due primi romanzi einaudiani sono accomunati da un'architettura narrativa conchiusa e compatta, dal più evidente sapore metaletterario, i successivi presentano un andamento più inquieto e disomogeneo, a loro modo informale. Al contempo, però, è possibile stabilire dei rimandi anche tra i due romanzi corali e fem-

---

<sup>46</sup> Il primo è stato raccolto dall'autrice nello *Scialle andaluso*; il secondo è stato ripubblicato nel 1964 col titolo *Tempo di pace* nel volume *Racconti italiani 1965* della Selezione del Reader's Digest e poi postumo nel 2002 nei *Racconti dimenticati*. A questi racconti devono essere aggiunti *In peccato mortale*, uscito postumo nel 2001 nel numero triplo 36-37-38 di «Paragone», e le carte adesso disponibili presso l'Archivio della BNCR. Al contempo, sarà da ricordare che sull'ultima pagina della *Vita di mia nonna*, il nucleo primigenio di *Menzogna e sortilegio*, è apposta la data 23 febbraio 1941.

minili, che poggiano sulla regia di una narratrice – Elisa e una sorta di Elsa-nel-testo nella *Storia* –,<sup>47</sup> e i due romanzi maschili, che vedono invece la presenza di un narratore, ossia Arturo e Manuele: non solo perché *La Storia* e *Aracoeli* rispettivamente decostruiscono *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, ma anche perché ne espongono certi motivi diegetici e tratti tragici.

Nell'insieme, la possibilità di intrecciare le corrispondenze fra i quattro romanzi suggerisce un fattore di cui bisognerà tenere conto in qualsiasi proposta di periodizzazione, e cioè che non si può parlare di una radicale cesura quanto di una discontinuità nella continuità: rilevate le indubbie differenze, fra i testi sono presenti anche forti richiami strutturali e tematici che alimentano la metamorfica magmaticità dell'ispirazione morantiana.<sup>48</sup> Questa differente fluidità si spiega anche in ragione dell'«abitudine di conservare i propri scritti, anche quelli rifiutati, [che] è da collegare alla prassi morantiana di ripensare progetti progressi in funzione di realizzazioni diverse (ricontestualizzando nuclei concettuali e tematici nell'ambito di nuove coordinate)» (Zanardo 2017, p. 20). Detto altrimenti, nel laboratorio della scrittrice nulla si distrugge e tutto può riaffiorare, grazie a una memoria poetica – del fare letterario – che non solo può proporre variazioni di costanti tematiche di lunghissimo corso, ma è capace anche di riutilizzare a distanza di decenni una frase o un'immagine, come i prossimi capitoli dovrebbero mostrare.

Individuata questa fluida discontinuità fra le due coppie di romanzi, resta da capire a che altezza cronologica collocare una simile evoluzione: si è generalmente d'accordo nel situarla negli anni Sessanta, ma quando? E quanto a lungo è durata la crisi di Morante? È difficile, se non impossibile, fissare delle soglie nette, ma si può parlare di una crisi, «nel doppio senso di profondo malessere e disagio e

---

<sup>47</sup> L'io narrante, esplicitamente di genere femminile, può essere definita «una Elsa-nel-testo, che non si limita a essere una voce femminile d'autrice, ma entra – finge di entrare con le armi della parola letteraria – con il proprio corpo nel tessuto testuale» (Porciani 2012, p. 91). Sulla relazione fra *Menzogna e sortilegio* e *La Storia* cfr. anche Rosa 2012, pp. 85-97-

<sup>48</sup> Giustamente Garboli rileva che «l'incessante metamorfosi che si nota di libro in libro nell'opera della Morante tende a descrivere progressivamente, nel suo arco, un sistema dotato di forte, ma anche tragica coerenza, attraversato e sostenuto da simmetrie interne» (Garboli 1995c, p. 24).

in quello etimologico di ricerca» (Fumi 2005, p. 566), che si estende dai primi anni Sessanta, all'indomani della redazione della risposta all'inchiesta sul romanzo di «Nuovi Argomenti» del 1959, sino alla pubblicazione del *Mondo*, nel 1968, volta a segnare, almeno simbolicamente, lo snodo verso una nuova stagione narrativa, contrassegnata anche dal confluire dell'incompiuto progetto di *Senza i conforti della religione nella Storia*. È in questo periodo, peraltro, che Morante radicalizza la sua concezione autobiografica del romanzo e accentua la sua riflessione sul realismo, spostando il discorso sulla realtà dalla questione della rappresentazione realistica a quella della funzione realistica della letteratura, che definisce l'impegno dello scrittore a restituire realtà all'irrealtà.

Pertanto, anziché stabilire delle date di passaggio, appare più opportuno considerare quasi un decennio di incubazione critica, il cui inizio precede la morte di Bill Morrow e altre sofferenze personali generalmente considerate cause scatenanti della *pesanteur*. La personale *impasse* dell'ispirazione si accompagna infatti a motivazioni storico-culturali più ampie: da una parte, sono gli anni della guerra fredda e di quella che in *Pro o contro la bomba atomica* Morante definirà appunto l'era atomica, a fronte della quale la letteratura deve armarsi di un nuovo impegno e, di conseguenza, di un nuovo tipo di scrittura ancora tutto da definire; dall'altra, sono gli anni del boom economico e, a livello globale, dell'esplosione della cultura di massa, rispetto alla quale la reazione della scrittrice è meno rumorosa di quella dell'amico (al tempo) Pasolini, ma non meno orrificata, come si nota in vari luoghi dedicati alla televisione e alla *popular music*.<sup>49</sup> Di fronte

---

<sup>49</sup> Morante se la prende equanimente sia con i cantautori che con le canzonette. Mentre i primi sono menzionati in un passo di *Pro o contro la bomba atomica* – «E talvolta lo scrittore avrà voglia di mandare tutti quanti all'inferno, coi loro giornali, i loro cantautori e il loro ciclotrone» (PCAS, p. 105) –, riguardo alle seconde, oltre alle parole raccolte da Giuseppe Grieco nel 1961 per «Grazia» – «odia tutte le canzonette italiane, che ritiene una degenerazione» (Grieco 1961, p. 52) – e a quelle della *Scheda biografica* redatta per la pubblicazione di *Tempo di pace* nel 1964 in un'antologia del Reader's Digest – «Le cose che più odio sono le dittature, il moralismo austero e la musica leggera» (B, p. 679) –, si può leggere presso l'Archivio della BNCR la bozza manoscritta di una lettera a «Paese Sera» (A.R.C. 52 II 3/23) in risposta a un articoletto di Benelux (Gianni Rodari) del 3 febbraio 1968 sul Festival di Sanremo. Mentre lo scrittore, in sintesi, invitava a non demonizzare gli spettatori della manifestazione, ben diversa è l'opinione di Morante: «In realtà, difatti, quei

all'orrore dell'irrealtà, però, rimane salda in Morante la risorsa della scrittura, come si evince dalla conferenza del 1965:

Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come ad ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo. (PCAS, p. 108)

Una risorsa che, fedelmente al proprio impegno umanistico, si tratterà di indirizzare verso nuove modalità di narrazione, destinate a rinnovare l'ipergenere romanzo all'interno di quelle variegate costanti di lungo periodo che fanno la riconoscibilità del discorso morantiano sin da quando, al «Meridiano di Roma», nel 1937, «arrivò in redazione un racconto intitolato *L'uomo dagli occhiali*. A una semplice scorsa, risultava subito che lì c'era qualcuno per cui scrivere era la faccenda seria della vita» (Debenedetti 1999, p. 1127).

---

personaggi d'America o di dovunque sia per i quali la guerra nel Vietnam è un ottimo affare, sono perfetti comparati di quei personaggi d'Italia o di dovunque sia per i quali la miseria altrui, materiale o culturale, con le relative Provvidenze e i relativi vari festivals di San Remo ecc., sono ottimi affari» (cfr. al riguardo Bardini 2012b, pp. 20-21).

# 1. Una tessitrice di racconti

## 1.1. *Un'altra Via dell'Angelo*

Scriveva Elsa Morante nell'abbozzo non datato di una concitata lettera a Moravia:

Che cosa fai? Lavori? Io scrivo una cosa intitolata *Via dell'Angelo* da mettere nel libro. Spero che sia meglio di tutte le altre che ho scritto e che ti piaccia. (*AM*, p. 139)

Al di là del riferimento al progetto di una raccolta di racconti, destinato a concretizzarsi solo nell'autunno del 1941 con la pubblicazione del *Gioco segreto*,<sup>1</sup> colpisce nel passo la trepidante lucidità con cui la giovane scrittrice puntava su un lavoro che è unanimemente riconosciuto come uno dei vertici della sua produzione degli anni Trenta:

---

Questo capitolo è inedito.

<sup>1</sup> In alcune lettere a Luisa Fantini Morante fa riferimento a un progetto di libro, ad esempio il 20 maggio 1937, poco meno di un mese dopo la pubblicazione del suo primo racconto sul «Meridiano di Roma», ossia quell'*Uomo dagli occhiali* che tanto aveva colpito Debenedetti (cfr. §. 5 dell'introduzione): «Io sto lavorando perché alcune novelle che ho scritto sono molto piaciute e dovrei prepararne un volume. Intanto le vanno pubblicando sui giornali e te le manderò» (*AM*, p. 51). Queste prospettive di pubblicazione dovevano essere comunque assai labili se il 12 aprile 1938 Elsa scrive, ancora all'amica Luisa, confondendo i racconti per adulti con le storie per i bambini: «Tu parli di un mio libro, ma io non ho capito bene che cosa tu voglia dire. Ti confesso che sono curiosa. Di che libro parli? A meno che non si tratti di quella fiaba del Corriere dei piccoli» (ivi, p. 55).

*Via dell'Angelo*, apparso dapprima sul «Meridiano di Roma» il 14 agosto 1938, incluso poi in apertura del *Gioco segreto* e infine ripubblicato nel 1963 nello *Scialle andaluso*.<sup>2</sup> Se il documento epistolare consente di situare la composizione del testo in un periodo di sicuro fervore creativo, per quanto tormentato da angosce personali,<sup>3</sup> nella *Nota* conclusiva della raccolta del 1963 leggiamo, a completare le informazioni:

---

<sup>2</sup> L'edizione in volume del 1941 corregge alcuni refusi della pubblicazione in rivista di tre anni prima, ma soprattutto introduce due varianti di peso: le persone che passano davanti alla statua dell'angelo non più «balbettavano preghiere al Signore, segnandosi in fretta» (*MR*, 14.8.1938, p. 6), ma, più sobriamente e meno sacrilegamente, «si segnavano in fretta e dicevano una preghiera» (*GS*, p. 4); riguardo ad Antonia che si avventura fuori del convento, non più «le accadeva di scorgere, su per la facciata della prigione, prigionieri attaccati alle sbarre» (*MR*, 14.8.1938, p. 6), ma «le pareva di scorgere» (*GS*, p. 5) – ed è questo un intervento su cui torneremo nel terzo paragrafo. Dal *Gioco segreto* allo *Scialle andaluso* si notano la regolarizzazione dei segni diacritici relativi ai pensieri della protagonista e ai dialoghi secondo le norme di Einaudi ed alcune varianti tese a quelli che all'autrice dovevano apparire miglioramenti dello stile o della coerenza diegetica, come, nella risposta di Antonia al misterioso giovane che le ha chiesto perché prima piangesse, la correzione di «Madre Cherubina mi aveva battuta» (*MR*, 14.8.1938, p. 7 e *GS*, p. 12) con «Madre Cherubina mi aveva offeso» (*SA*, p. 69), visto che in effetti precedentemente non era stata menzionata alcuna punizione corporale. Due varianti, però, appaiono specialmente significative. Nel 1941, come già nel 1938, Antonia osserva il volto del giovane addormentato, «considerando uno ad uno, giudiziosamente, quei solchi e le tristi rughe» (*ivi*, p. 17), mentre nel 1963 lo fa «studiando uno ad uno, con impegno estremo, quei solchi astrusi e tragici» (*SA*, p. 73), con il risultato che si rafforza la determinazione dell'atteggiamento della fanciulla, vengono meno quelle «rughe» che, come si vedrà più avanti, erano una particolare marca della storia redazionale del personaggio, ma soprattutto appare un aggettivo, 'tragico', in linea con la rappresentazione, ora compassionevole ora ironica, dei ragazzini nella maturità (cfr. Porciani 2018a, pp. 193-194). La variante però di maggiore importanza riguarda la sostituzione delle «belle mutandine celesti» (*GS*, p. 7 e, prima, *MR*, 14.8.1938, p. 6) che Suor Maria Lucilla cuce per Antonia in «camicine» (*SA*, p. 65), con la conseguenza che, nella successiva scena d'amore, il giovane diviene «raggiante in viso per l'ammirazione» (*ivi*, p. 70) non davanti alle mutandine, ma alla «camicina» (*ibidem*). Se ne guadagna in coerenza il compiacimento successivo di Antonia nel mostrare il petto già formato, si diluisce il simbolismo erotico della suora che cuce, evidentemente avvertita come troppo esplicito dalla Morante del 1963. Visto che qui ci interessa soprattutto mettere in luce il metodo di lavoro della giovane autrice, si citerà dalla prima edizione in rivista del 1938.

<sup>3</sup> Nell'abbozzo di lettera a Moravia leggiamo anche: «Devo dirti tutte queste cose che mi tormentano terribilmente stanotte e mi fanno passeggiare, rompere le cose ecc. Io sono un groviglio di cose, di pensieri che mi fanno passare un'ora [xxx xxx] orribile. Forse non imposterò questa lettera che è troppo vera [...]» (*AM*, p. 138).



A proposito di *Via dell'Angelo*, forse incuriosirà qualche lettore la notizia che questo racconto (come avvenne al poeta Coleridge) non fu in massima parte se non la trascrizione mattutina di un sogno fatto, durante la notte, dalla stessa, allora giovanissima, autrice. (SA, p. 215)

Che in questa pagina di vago sapore platonico-romantico, che ben risponde alla propria autorappresentazione della maturità come autrice dotata di un talento eccentrico e 'autogenerato',<sup>4</sup> Morante fornisca una notizia plausibile, ma tendenziosa nell'enfatizzare la facilità della «trascrizione mattutina» è suggerito dalla presenza nelle *Lettere ad Antonio* di tre annotazioni, distribuite nell'arco di undici giorni, che riguardano *Via dell'Angelo*. La prima volta, il 17 febbraio 1938, la non ancora ventiseienne Elsa annota: «Continua ansia e angoscia, ogni tanto la speranza di fare di *Via dell'Angelo* una cosa bella» (LA, p. 34); nove giorni dopo, il 26, scrive:

Pensala la vera *Via dell'Angelo*. [I.] J. C.<sup>5</sup>  
 Quante notti con palcoscenico girevole! Sono tante scene diverse.  
 Ma ho aspettato un giorno e le ho dimenticate. (LA, p. 43)

---

<sup>4</sup> Emblematico un altro passo della *Nota*, nel quale tra parentesi afferma, dopo aver riconosciuto l'atmosfera kafkiana dell'*Uomo dagli occhiali*, pubblicato per la prima volta sul «Meridiano di Roma» il 25 aprile 1937, che «questa però fu la prima e l'ultima volta che E. M. – sia detto a sua giustizia – risenti l'influsso di un qualsiasi altro autore al mondo» (SA, p. 215).

<sup>5</sup> Già Garboli e Bardini leggevano 'I.J.C.' (cfr. Bardini 1999a, p. 281), ma seguì in particolar modo una persuasiva lettura di Zagra, che in tal modo corregge 'S.J.C.', cioè *Sanctus Jesus Christus*, proposto da Alba Andreini nell'edizione da lei curata del *Diario 1938* nel 1989. Basandosi sulle numerose occorrenze presenti nei manoscritti, dalla giovinezza all'*Isola di Arturo*, Zagra ha riconosciuto infatti nella sigla l'acronimo I. J. C., 'imitazione di Gesù Cristo', derivato dal titolo dell'opera religiosa medievale *De Imitatione Iesus Christi*, «il libro più celebre e più letto della cristianità» dopo la Bibbia (Zagra 2012b, p. 141), modello «di un percorso spirituale, che come nella vita monastica fonda il lavoro dell'intelletto con il lavoro manuale e amanuense» (*ibidem*) e che, si intuisce, Morante doveva sentire assai conforme al proprio *modus operandi*. Non da sottovalutare comunque i suggerimenti di Roberto Gigliucci, che propone *Incarnatio Jesu Christi*, «facendo riferimento all'evento sacro più viscerale, l'incarnazione di Cristo, l'inizio della maternità di Maria e quindi il contestuale annuncio dell'angelo» (Gigliucci 2013, p. 67) o anche «l'invocazione *Iu-va Jesu Christe*. Sarebbe quindi una formula di rito, una richiesta di aiuto, un rivolgersi a Cristo in modo confidente e diretto» (*ibidem*).

A osservare la pagina del quaderno di scuola a quadretti su cui Morante tenne il suo zibaldone onirico fra il 19 gennaio e il 30 luglio 1938 (A.R.C. 52 IV 1, c. 20v) – con quasi quotidiana regolarità sino a marzo, poi più sporadicamente –, la prima riga dell’annotazione appare più sottile della successiva, quasi l’autrice l’avesse inserita in un secondo momento per autoincoraggiarsi a trovare la chiave di volta in una vicenda compositiva che si stava rivelando più ardua del previsto. Se alla luce della precedente annotazione, che testimonia di un racconto già in corso di scrittura, il rammarico per non aver subito effettuato la trascrizione delle scene oniriche non sembra riguardare un sogno da porsi all’origine dell’intreccio, non di meno potrebbe darsi il caso che Elsa abbia sognato qualcosa in grado di stimolare nuove idee e soluzioni narrative. Ciò parrebbe confermato dal fatto che due giorni dopo, il 28 febbraio, annota, avendo evidentemente recuperato il filo dell’ispirazione: «Mi pare che *Via dell’Angelo* vada. [I.].C.» (ivi, p. 45).

Sulla svolta avvenuta in questi due giorni ci fornisce una testimonianza un altro documento conservato nell’Archivio Morante. I tre riferimenti delle *Lettere ad Antonio* possono essere intrecciati, infatti, con la paginetta di un taccuino mutilo del 1937 e del 1938<sup>6</sup> in cui leggiamo alcuni appunti relativi a un sogno che sembrerebbe a tutti gli effetti situarsi dietro la ‘vera’ *Via dell’Angelo*:

Via dell’Angelo

(Via – Bambina in convento con 3 suore (quelle del sogno). La alta la fa incontrare con l’angelo. La bambina se ne va – Mut.<sup>7</sup> ecc.)

L’angelo condannato nella terra a rapire

26 Febb. 1938

---

<sup>6</sup> Di questo taccuino, dedicato a fermare sulla pagina idee, progetti e appunti di carattere narrativo, appaiono nella *Cronologia* redatta da Garboli nel primo Meridiano alcuni brani descrittivi redatti in Sicilia e alla Stazione Termini di Roma (cfr. C, pp. XXIX-XXX).

<sup>7</sup> Così pare di riconoscere nella rapida scrizione dell’appunto, anche se resta da capire per quale parola stia l’abbreviazione. In occasione del convegno *Spazi900: studi sulle nuove acquisizioni letterarie della Biblioteca nazionale centrale di Roma*, tenutosi il 27 settembre 2018 presso la BNCR, in cui sono intervenuta sui nuovi materiali disponibili presso l’Archivio Morante, Gabriella Palli Baroni mi ha suggerito di sciogliere l’abbreviazione in ‘mutamenti’, termine che in effetti potrebbe indicare le trasformazioni repentine dei personaggi e della trama nel seguito del racconto.

## Affabile

Suor Maria Lucilla – Suor Fedele – Suor Beatrice

Fatto I. J. C. (A.R.C. 52 I 1/32, c. 3r)

Mentre le parole tra parentesi sono caratterizzate da una grafia minuta e rapida, la prima e l'ultima riga sono vergate con un carattere più grande che può far ritenere che il titolo e la nota di conclusione del lavoro siano stati aggiunti più tardi, così come successivi potrebbero essere i nomi delle suore, che presentano un tratto leggermente più disteso, di misura intermedia.<sup>8</sup> Anche in questo caso, cioè, non è detto che il sogno sia avvenuto proprio in questo scorcio di giorni; comunque sia, il 26 febbraio 1938 Elsa ferma sulla pagina alcuni dati di origine onirica che fissano la struttura definitiva del racconto: il convento, le tre suore, l'umile e casta vita della fanciulla, che avrà nome Antonia e, cresciuta fra preghiere e punizioni, sarà «qualcosa fra la servetta, l'educanda e la pensionante» (MR, 14.8.1938, p. 6). Non è chiaro se l'autrice abbia sognato solo le suore, peraltro più volte presenti nelle trascrizioni oniriche delle *Lettere ad Antonio*,<sup>9</sup> o tutta l'architettura del racconto, incluso l'arrivo del misterioso giovane, al contempo angelo caduto e candido evaso, che conduce Antonia con sé; i vari tasselli, comunque, si corrispondono e lasciano intuire in che senso la pagina renda operativo il proposito fissato il medesimo giorno, il 26 febbraio, nelle *Lettere ad Antonio*. Se nel quaderno dei sogni Elsa si esortava a 'pensare' la «vera *Via dell'Angelo*» (LA, p. 43), nel taccuino degli abbozzi narrativi la scaletta definitiva dell'intreccio costituisce il felice risultato di tale opera di riflessione o, meglio, di ripensamento di una storia sulla quale si era già arrovellata. Certo è che il lavoro sul racconto prende nuovo vigore, cosicché due giorni dopo, il 28 febbraio, nelle *Lettere ad Antonio* può finalmente scrivere che *Via dell'Angelo* le «pare che [...] vada» (ivi, p. 45).

Venuta meno la possibilità di prendere alla lettera la trascrizione mattutina del sogno, il gioco reciproco dei riferimenti non basta tut-

---

<sup>8</sup> Vale la pena di ricordare che nell'oscillazione tra Affabile e Fedele prevarrà il primo nome, mentre Suor Beatrice diventerà Madre Cherubina, la dispotica e invasata madre superiora «addetta ai castighi» (MR, 14.8.1938, p. 6).

<sup>9</sup> Ad esempio, il sogno erotico ambientato in una cattedrale, trascritto il 23 gennaio, in cui è presente «una suora, piccola, magra e anziana, di quelle in cuffietta» (LA, p. 18).

tavia a spiegare per quale ragione, ancora nella *Nota* del 1963, *Via dell'Angelo* sia datato 1937 anziché, come a questo punto potremmo aspettarci, 1938 (cfr. *SA*, p. 215). È possibile che ci troviamo di fronte a una retrodatazione dettata, anche in questo caso, dal disegno autobiografico della maturità, in base al quale l'ispirazione fantastica precederebbe quella psicologico-familiare:<sup>10</sup> da un lato, i primi quattro racconti della raccolta – *Il ladro dei lumi*, *L'uomo dagli occhiali*, *La nonna* e, appunto, *Via dell'Angelo* –, che sarebbero stati composti fra il 1935 e il 1937; dall'altro, i successivi nove, aperti dallo spartiacque del *Gioco segreto*, anch'esso del 1937. Qualche indizio in più ci offrono però alcuni materiali inediti conservati nell'Archivio Morante, *in primis* il dattiloscritto, in cinquanta cartelle sciolte, di un racconto che, nonostante l'intreccio completamente diverso rispetto al testo conosciuto, si intitola anch'esso *Via dell'Angelo* e in calce riporta scritto a penna «ottobre 1937» (A.R.C. 52 I 1/7, c. 50r).<sup>11</sup> Si potrebbe non escludere, quindi, che redigendo la *Nota* dello *Scialle andaluso* l'autrice abbia voluto indicare con il 1937 la prima ideazione di una storia ambientata

<sup>10</sup> Ponendosi sulla scia delle affermazioni contenute nello scritto sul romanzo del 1959 (cfr. §. 4 dell'introduzione), il risvolto di sovraccoperta della *Scialle andaluso* nel 1963 è del tutto esplicito da questo punto di vista: «per quanto creda di inventare, ogni narratore, pure nella massima oggettività, non fa che scrivere sempre la sua autobiografia» (*B*, p. 677). Peraltro, in un appunto preparatorio della raccolta del Morante afferma di aver disposto i racconti in «ordine cronologico» (A.R.C. 52 I 7/4, c. 4r), dato che «sono i successivi capitoli della sua grande avventura [reale]» (*ibidem*). Ciò conferma l'intenzione di «mostrare, attraverso il catalogo delle proprie "invenzioni", il cammino di consapevolezza che muove dalla "preistoria" di un'adolescenza "non risparmiata dai terrori primordiali", e giunge "alla maturità dell'autrice"» (Bardini 1999a, p. 576).

<sup>11</sup> Il dattiloscritto fa parte delle carte donate dagli eredi fra il 2006 e il 2007. Il titolo *Via dell'Angelo* fu cancellato e sostituito, con intervento autografo a penna, da *Antelucana*, ma in seguito ripristinato. Offre un appiglio probatorio all'attendibilità della datazione il fatto che sul margine sinistro dell'ultima cartella sia presente un commento cancellato, molto severo sulla qualità del testo, datato 8 ottobre 1937 (cfr. *infra*), oltre alla circostanza che risulta difficile individuare una ragione per cui Morante dovesse avvertire l'esigenza di anticipare o posticipare la datazione di un testo confinato tra le sue carte, presto superato dal processo di riscrittura. In ogni caso, il confronto incrociato fra le date delle *Lettere ad Antonio* e del taccuino mutilo, quelle delle lettere a Luisa Fantini e questa del dattiloscritto sembra situare l'abbozzo della lettera a Moravia in un periodo che si colloca fra la primavera del 1937 e la primavera del 1938.

in via dell'Angelo<sup>12</sup> oppure che abbia sovrapposto l'ispirazione onirica del racconto e l'anno, il 1937, in cui per la prima volta utilizzò il titolo.

Tuttavia, al di là del metterci nelle condizioni di stabilire con maggiore o minore esattezza il periodo di composizione del racconto, la rilevanza dei documenti dell'Archivio relativi a *Via dell'Angelo* deriva in primo luogo dal disegnare una rete di richiami testuali e progettuali che ci consente di sporgerci sul metodo di lavoro di Morante. Nonostante le carte non ci consegnino il processo compositivo nella sua interezza, mancando, ad esempio, i manoscritti che possiamo ragionevolmente ritenere precedessero la trascrizione a macchina, i materiali costituiscono, per quanto concerne la produzione giovanile, un preziosissimo *unicum* che rende esemplare la storia redazionale del racconto. In particolare, la sua complessa genesi ci mostra come già nella seconda metà degli anni Trenta fosse ben allenata l'attitudine di Morante a lavorare «come un'abile sarta, che tesse, disegna, imbastisce, taglia» i propri testi (Zagra 2006, p. 6):<sup>13</sup> una similitudine che molto efficacemente ci descrive il lavoro dell'autrice nei termini di un mestiere di scrivere coltivato in un vero e proprio laboratorio della finzione, nel quale Elsa compone, scompone e ricompone il proprio immaginario. E che si tratti di una pratica che dagli esordi giunge sino alla fase più avanzata della sua maturità è confermato dalla complessa vicenda compositiva della *Storia*, riguardo alla quale si è am-

---

<sup>12</sup> Peraltro, che riguardo ai racconti giovanili sia possibile postulare una consistente sfasatura fra momento della composizione e data della pubblicazione è dimostrato dai casi che, nelle pagine rimaste del taccuino mutilo, riguardano *Il confessore* e *Il barone*, prima pubblicati in rivista e poi nel *Gioco segreto*. Del primo racconto, uscito su «Prospettive» nell'ottobre e dicembre 1940, possiamo leggere la sinossi in un'annotazione del 24 ottobre 1937 sotto il titolo *Padre Pietro*, probabilmente dal nome del gesuita Pietro Tacchi Venturi, molto vicino in quegli anni a Morante (cfr. *l'Appendice*) e forse alluso, nella 'vera' *Via dell'Angelo*, dall'«amico Gesuita, santo padre dalle spalle curve e dal viso impassibile e grigio come creta» (MR, 14.8.1938, p. 6), che ha affidato Antonia alle suore. La scaletta dell'intreccio del *Barone*, apparso su «Oggi» il 17 e il 24 maggio 1941 col titolo *Il matrimonio del barone*, è invece materia di un'annotazione successiva a quella di *Padre Pietro* e precedente la pagina su *Via dell'Angelo*, quindi compresa fra l'ultima settimana dell'ottobre 1937 e l'ultima del febbraio 1938.

<sup>13</sup> Giustamente Rosa (2013, p. 12) afferma che «lo scandaglio filologico aiuta a individuare i palinsesti ramificati di un lavoro accanito e a ricostruire la poligenesi dei testi, nelle diverse stratificazioni».

piamente rilevata la «struttura modulare» di un intreccio (Zanardo 2017, p. 33) che affonda le sue radici nel riuso dei materiali narrativi di *Senza i conforti della religione* e nello spostamento di nuclei tematici e strutturali, ma anche di termini e figure «in zone diverse del romanzo» (*ibidem*).<sup>14</sup>

In special modo, nella relazione fra *Via dell'Angelo* del 1937 e *Via dell'Angelo* del 1938, ci è d'aiuto nel ricostruire il modo di procedere di Morante l'ulteriore sorpresa che, a leggerlo, il primo racconto ci riserva. Se l'intreccio è infatti del tutto diverso rispetto a quello del testo confluito nello *Scialle andaluso*, già nelle cartelle iniziali ci accade di imbatterci in personaggi i cui nomi – Elvira, Lena e Andrea – ci suonano imprevedibilmente familiari: perché *Via dell'Angelo* del 1937 si rivela essere la prima versione di *Peccati*, l'inedito venuto alla luce postumo nel 2002 nei *Racconti dimenticati*.

## 1.2. Un'incestuosa perdizione

Per ripercorrere il processo che dalla prima *Via dell'Angelo* del 1937 conduce da una parte alla 'vera' *Via dell'Angelo* del 1938, dall'altra a *Peccati*, dobbiamo per prima cosa risalire a un imprecisato momento, probabilmente nel 1937, in cui Elsa Morante decide di scrivere un racconto, che terminerà nell'ottobre del medesimo anno, incentrato sull'allucinato percorso di formazione di Lena, un'adolescente che abita insieme alla madre Elvira in via dell'Angelo, una straducola del quartiere più povero di una decaduta città imperiale, così chiamata a causa di una gigantesca statua mutila che sovrastata l'incrocio con la piazza circostante.

Elvira, «una vedova che faceva la cucitrice di bianco» (A.R.C. 52 I

---

<sup>14</sup> Zanardo ricorda che già Pietro Pancrazi nella sua recensione a *Menzogna e sortilegio* affermava che «con tutta agevolezza [...] questa scrittrice sposta blocchi narrativi che ad altri scrittori richiederebbero una gru» (Pancrazi 1950, p. 98). Cfr. al riguardo anche Giorgio Montefoschi: «il ritmo *narrativo* di "M. e S." è impostato su moduli "fiabeschi" e, cioè, fondato sulla ripetizione regolare, e variata, dei temi-chiave (un ragionamento analogo, se vogliamo, s'è fatto parlando di un personaggio "modello" variamente atteggiato e *ripetuto* da più personaggi)» (Montefoschi 1969, p. 259).

1/7, c. 3r), appare segnata da «un passato infruttuoso, che pareva le avesse lasciato chi sa quali rancori e vergogne» (ivi, c. 5r), mentre la figlia, avuta dal marito morto in guerra,<sup>15</sup> è alle prese con «un presente ancora fanciullo, che ad ogni attimo nuovo premeva e urgeva in ansia contro un avvenire incerto» (*ibidem*).<sup>16</sup> Per quanto condividano una triste quotidianità, le due «erano in realtà poco più che due estranee» (*ibidem*), bloccate da un disagio di pudore e reticenza, nel quale irrompe, spezzando il loro precario equilibrio, un inatteso personaggio:

Una sera, Lena, tornando dal suo solito giro, vide un giovane fermo dinanzi all'uscio di strada. Da quella stretta apertura, per una breve rampa di gradini sconnessi e senza luce, si arrivava all'abitazione della cucitrice. Il giovane aguzzava lo sguardo per il vano buio, e pareva incerto. Dal suo aspetto si capiva che proveniva dalla città.

– Scusi, – domandò, – abita qui Elvira?

– Sì, – rispose Lena guardandolo dubbiosa. Anch'egli parve dubitare.

– Tu, chi sei? – le chiese. Ella mormorò, cominciando a salire: – Sono Lena. – Sei Lena! – quello ripeté. – Come sei grande. – E senza aggiungere altro, la seguì per la scala. (ivi, cc. 6r-7r)

Il ragazzo si chiama Andrea e si scopre che è il figlio di primo letto di Elvira, un vagabondo dalle «rughe precoci che [però] non turbavano il senso di estrema giovinezza espresso da quel viso» (ivi, cc. 12r-13r). Nei suoi confronti Lena sviluppa un morboso attaccamento che presto prende la forma di un'esaltata sottomissione, specie dopo che egli l'ha schiaffeggiata perché, obbedendo alla madre, indugiava nel recarsi alla vicina osteria a procurargli del vino:

---

<sup>15</sup> Una fotografia di questi è conservata «sul cassettoni, in una cornice di falso argento» (A.R.C. 52 I 1/7, c. 4r), in cui è «ritratto nella sua divisa militare; con abbondanti capelli ricci, baffi lunghi e ricurvi, e due larghi occhi smorti sotto la fronte sporgente» (*ibidem*).

<sup>16</sup> Le parole 'ancora fanciullo' sono sottolineate a lapis. Nel dattiloscritto si riscontrano infatti molte sottolineature e cerchiature a lapis di parole o frasi, con commenti e punti interrogativi a rimarcare le espressioni considerate infelici o enfatiche. A differenza delle correzioni apposte a penna – qui accolte nella trascrizione –, la grafia non è di Morante, ma di un correttore che sarebbe molto affascinante identificare con Moravia, al quale del resto, come si è visto nell'abbozzo di lettera prima citato, Elsa voleva far leggere il racconto; sennonché i riscontri della grafia non sono sufficienti a corroborare l'ipotesi.

Ella discese i gradini fino alla strada, fra i singulti. Si sedette sul gradino più basso, e, tutta raggomitolata, col capo raccolto nelle spalle, prese ad accarezzarsi dolcemente le guance. Continuava a lamentarsi piano, con singhiozzi radi; lagrime bollenti le scendevano sulla faccia intorpidita. – Se qualcuno passasse, – incominciò a fantasticare, – e mi domandasse “Perché piangi così? Che è stato?”, io risponderei: “*Andrea... mi ha battuta.*” S’illudeva di ascoltare la propria voce penosa ed esile mentre pronunciava nel pianto queste parole, e interrompeva il lamento per guardare davanti a sé come in sogno. (ivi, c. 17r)

Nonostante Andrea si scusi «in accento confuso e timido» (*ibidem*), Lena, mossa alla massima prostrazione dal piacere dell’umiliazione – «Io mi butterò nella polvere dove tu passi e la bacerò, ti farò da polvere sotto i tuoi piedi» (*ibidem*) –, corre all’osteria e, non avendo di che pagare, si lascia convincere dall’oste a prostituirsi. Questi, infatti, dopo averla blandita – «Lo vuoi proprio, eh? Lo vuoi, questo vino?» (ivi, c. 19r) –, le riporta «fra convulsi sospiri» (*ibidem*) le parole del fratello che l’autorizzerebbero ad approfittare di lei – «mi ha detto che in cambio del vino tu devi...» (*ibidem*) – e poi nel buio, «ripiegandosi su lei che taceva, le disse: Colombella mia» (*ibidem*).

L’episodio è per Lena non solo l’inizio di un vero e proprio culto per Andrea, simile negli atti alla «devozione che un religioso dedicherebbe ad un altare» (ivi, c. 20r), ma la rivelazione di un agile modo per procurarsi denaro e doni per il proprio idolo: «La sua vita le appariva ora di una facilità febbrile e favolosa» (ivi, cc. 24r-25r). Non solo, infatti, essa continua con l’ormai consueto sistema a procacciare ad Andrea il vino, ma si prostituisce anche con un timido studente per ricevere da questi un fazzoletto da offrire al fratello, che peraltro accetta i regali come gli fossero dovuti, senza mai ringraziarla. Ma Lena, inebriata dalle due monete che lo studente le ha elargito, non si cura dell’indifferenza di Andrea e trascorre il tempo fantasticando di acquistare con ‘guadagni’ sempre più grandiosi una casa in campagna dove andare a vivere con lui:

E se egli, non più gentile, posseduto da qualche idea di vendetta o di pena, come quella sera... tornasse a batterla? Qui la sua immaginazione ancora innocente e ignara di sé stessa si arrestava spaurita; co-



me un pellegrino che si pieghi sull'orlo di un precipizio da cui soffia la bufera di un vento fragoroso; e indietreggia, e il sangue gli si agghiaccia. (ivi, c. 26r)

Il passo dà la misura dei processi psichici di sostituzione fra gesto violento e pulsione sessuale operanti in Lena, turbata dalla scoperta di un'impetuosa forza erotica che la spaventa e l'attrae al contempo. Le sue fantasticherie sono però interrotte, durante un temporale di un'«estate [che] diveniva torbida» (ivi, c. 29r) – e l'aggettivo non è certo casuale –, dall'arrivo di una donna che «giovanissima, rassomigliava singolarmente nei tratti del viso alla stessa Lena: aveva uguali gli zigomi rigonfi, uguali le labbra incurvate e molli. Ma alla sua presenza si provava un balzo di gioia segreta» (*ibidem*). Il suo nome è Anna ed è la moglie del fratello. Questi, una volta a casa, le si inginocchia davanti e la abbraccia commosso, dopodiché i due se ne vanno insieme. Lena, sconvolta, si lancia al loro inseguimento, ma essi sono già scomparsi nella pioggia; rientrata in casa, si rannicchia sulle scale, morsa dai brividi e da un delirio in cui si immagina che Anna sia tornata per prendersi cura di lei e metterla a letto. Alcuni giorni dopo incontra Andrea e lo segue sino alla baracca di legno in cui vive con la moglie: «Ostinatamente si fissò a quei chiarori, con la cupidigia di un basso spirito del limbo rivolto ai lumi del paradiso» (ivi, cc. 34r-35r), ma non osa entrare né vuole farsi sorprendere a spiare. Disgustata dall'idea di rientrare a casa, Lena torna all'osteria e qui ha luogo una sequenza orgiastica in cui la febbre amorosa si unisce all'avidità materiale; vale la pena di riportarla per intero al fine di rendersi conto della potenza in nuce della scrittura morantiana, ancora viziata dal disequilibrio di tratti grotteschi, residui romanzeschi e preziosismi arcaizzanti, ma già proiettata verso quell'impietosa sensibilità nella resa delle emozioni e del linguaggio del corpo che sarà la sua cifra matura:

Lena era nel medesimo stato d'animo di una fanciulla, che, dopo aver imparato a ballare nel suo salottino, col maestro di ballo, durante lunghi mesi, entra in società per la prima volta. Stordita dai riflessi delle lampade, timida per la sua lunga veste, arrossisce e si fa smorta, perché ha paura. Ma dall'orchestra viene una musica già udita e familiare, che richiama le sue membra al gesto oramai noto e istintivo

della danza. Con delizia ella cede, appoggiata al suo cavaliere, dimentica di sé stessa; e il suo corpo la conduce a perdersi fra gli altri, sul facile cammino del suono.

Il cerchio dei fiati si stringeva intorno a Lena; già ella sentiva affiorare in sé dai precordi, come altre volte, quel suo ridere insinuante e amoroso. Non aveva nulla di volontario o di particolarmente allegro, quel ridere; era un movimento riflesso, e rassomigliava insieme a un bacio e ad una offerta. Già i rumori nelle sue orecchie si facevano armoniosi e riecheggiavano come battaglie di campane; ogni parola, solidificandosi, assumeva la propria forma. Le parve a un certo punto che un'eco di canzone ribollisse nel vino, fermentasse nell'aria. – Adesso ci canterà una canzonetta, – proponeva infatti l'oste, ammiccando, le dita infilate nella cinghia. – Vieni qua, ti darò una lira, una liretta, – disse quello dal naso rincagnato, asciugandosi le labbra col dorso della mano e tendendo il viso.

Ma il fabbro restava muto e noncurante, quasi non si accorgesse di nulla, e seguiva con gli occhi levati al soffitto i voli delle ombre. Era lui che essa voleva. – Tu, dammi due lire, – mercanteggiò tutta tremante, e si curvò incontro a lui. La tavolata rumoreggiò; in un disordine di risate e di spinte quello che aveva parlato raggiunse per primo Lena. Allora tre sensazioni istantanee e di ugual forza la travolsero: il disgusto misto ad attrazione di uno che in sogno, sceso in una valle di lebbrosi, ne tocchi inorridito la carne viva e bruciata dalle piaghe; lo spaventoso panico di una cerva inseguita dai lupi; e una curiosità deliziata, quasi estranea al suo corpo malmenato e smanioso, per cui il succedersi di quei volti era ai suoi occhi come un sovrapporsi di paesaggi in fuga.

Nei tratti gonfi e stravolti ella distingueva con lucidità febbrile e divertita gli anfratti, i rossori e i pallori. In un turbine si riapriva, simile al balenare di un lago, uno sguardo già spento, brillava una dentatura, una cicatrice si scavava come un solco sterile nel groviglio vegetale di una barba. – Attenti, passa gente, – avvisò l'oste, di guardia sulla soglia. E poi, con un tono fra indulgente e sbrigativo: – Va', va', ragazzina, – le disse.

Gli occhi di lei si adombrarono nel viso pallido in cui la carne si era intenerita al modo di una foglia dopo la tempesta. – Voglio i miei soldi, – piagnucolò, con un'avidità inquietudine. I bevitori sghignazzarono; ma il fabbro, in un gesto svogliato, buttò una moneta, che cadde oltre la tavola di faccia.

Lena corse a raccogliarla, curvandosi fra i sostegni della tavola, e la ritrovò sotto la panca polverosa. Intanto gli altri bevitori, presi dal gioco, imitarono il fabbro, e gettarono le loro monete; rotolando queste

correvano per l'osteria, e Lena, bocconi, le inseguiva, con gli occhi attenti e le labbra socchiuse. Le loro risate e le grida, gettate come frustate sul suo dorso, la incitavano nella ricerca. Si rialzò, impolverata, coi ginocchi rossi, e stringendo i denari nel pugno, scosse le ciocche di capelli che le spiovevano sul viso. – Buona sera, – mormorò. Con inchini beffardi e scomposti essi l'accompagnarono all'uscio. – Ehi, – disse il più giovane, e fece per seguirla; ma gli altri lo trattennero, ed essa fuggì nella strada. (ivi, cc. 36r-38r)

Dopodiché, Lena torna alla baracca nel bosco, dove sorprende Anna che sta allattando: «Ambedue erano nudi [...]. Il bambino, rannicchiato sul ginocchio della madre, pendeva dalla sua mammella quasi non fosse che un proseguimento del corpo chino di lei» (ivi, c. 39r). Lena vorrebbe rimanere e godere anche lei del bambino, ma si limita a donare le monete ottenute all'osteria. Una volta a casa, ormai è notte, sprofonda in un lungo incubo in cui i sentimenti contrastanti e le esperienze vissute danno vita a una ridda di immagini angoscianti; sogna infatti di aggirarsi in carrozza in una città dalla maestosa architettura gotica, ma che, se solo sfiorata, pare doversi disfare in polvere, sennonché

[...] era uscita, – troppo tardi, rabbrivendo di confusione, se ne accorgeva, – coperta soltanto di un lenzuolo, da cui sporgevano i suoi piedi nudi. Con angoscia cercava di nasconderli; ma ecco, le si scopriva una spalla, o il principio del petto. (ivi, c. 42r)

Sporgendosi dalla carrozza, Lena vede che «gli uomini portavano abiti sgargianti, mazzi di fiori finti sui risvolti delle giacche, e dai loro volti impassibili uscivano voci chiocce e severe» (*ibidem*). Tra di loro si fa avanti un giovane vestito di un abito a strisce rosse che

[...] balzò su Lena con una risata per strapparle il suo lenzuolo. Ridendo impaurita ella si ritrasse nel fondo del sedile, ma già l'oste, coperto da un cappello di piume verdi, tendeva le mani guardinghe. Con grottesche risa poi tutti balzarono su Lena, a gara strappandole il lenzuolo, ed ogni suo membro si gelava e trasaliva nello scoprirsi, mentr'ella si torceva come per solletico; pure continuava a stringersi contro il corpo un lembo della tela. (ivi, cc. 42r-43r)

Giunge Andrea che, anche lui ridendo, solleva il lembo del lenzuolo mentre i pensieri di Lena d'improvviso convergono su Anna, che sente di odiare al punto di desiderare che muoia; anzi, vorrebbe lei stessa ucciderla – «Ti strapperò la pelle e ti acciecherò [sic], verrò di notte ad abbattere la vostra casa con una scure» (ivi, c. 43r) –, per poi subito dopo, invece, chiamarla «col grido rientrato e muto dei sogni» (*ibidem*) mossa da un subitaneo desiderio: «Lasciami almeno baciare la tua camicia, la tua camicina» (*ibidem*). La sera seguente, Lena torna alla dimora di Andrea e Anna, ma questi non ci sono più; al loro posto trova «una popolana» (ivi, c. 45r) assopita che, destatasi, le racconta di essersi lì trasferita per dare una lezione ai suoi tre egoisti e arroganti figli, «lo sfregiato, il bello, il pallido» (ivi, cc. 46r-47r), sui quali la ragazzina inizia a fantasticare. La donna le fa le carte, ma senza dirle che cosa vi ha visto, dopodiché si riaddormenta; anche Lena, poco dopo, cade in un sonno leggero e sogna di trasfigurare sotto forma di alberi i suoi tre amanti: l'oste, lo studente, il fabbro. Di lei la voce narrante, lasciando forse trapelare una *impasse* autoriale, afferma che, fra sospesa nel sogno fra il proseguire verso la città e il ritornare in via dell'Angelo, «non sapeva quale direzione avrebbe preso al suo risveglio» (ivi, c. 50r), ma perlomeno «dormì per una notte nella capanna, come aveva desiderato (*ibidem*).

Come si sarà notato, il racconto rappresenta un intricato coacervo delle ossessioni tematiche della giovane Morante: la scoperta adolescenziale dell'eros, la precaria affettività e il senso di colpa dei personaggi femminili, la scissione fra immaginazione e realtà, il sottotesto mistico dell'esaltazione della fanciulla, la maternità mancata o traslata, il difficile rapporto tra madre e figlio/figlia, l'epifania dello *xenos*, la presenza di sogni rivelatori, il bisogno del denaro, il paesaggio inquietante, l'oppressiva estate che, ungarettianamente, 'va della terra spogliando lo scheletro'. Talmente densa è la materia della storia che non mancano i binari ciechi e le incongruenze: del romanzo familiare di Elvira e Andrea l'autrice sembra essersi dimenticata strada facendo, mentre di quest'ultimo, che è evidentemente il progenitore sia del galeotto della 'vera' *Via dell'Angelo* che dell'"Andrea-bis" della linea genetica di *Peccati*, risulta non tanto problematica l'oscillazione fra rabbia filiale e grazia giovanile quanto la repentina e immotivata (narrativamente) trasformazione della sua dispotica indifferenza nel-

la più totale sottomissione ad Anna. Se poi è con un surplus di irrichiesta pedanteria che la voce narrante giustifica le fantasticherie della protagonista su Anna col confonderle «con certe visioni di paesi e di campagne intraviste nell'unico viaggio che Lena avesse fatto coi suoi, durante la prima infanzia» (ivi, c. 33r),<sup>17</sup> nemmeno la conclusione si sottrae a tratti di incoerenza: non tanto nel finale aperto, che, all'apprestarsi dell'alba, lascia la dormiente Lena nella più totale incertezza riguardo al suo futuro,<sup>18</sup> quanto nell'entrata in scena della donna del popolo, la cui vicenda appare una sorta di appendice che crea, fra i tre figli degeneri e i tre amanti di Lena, dispersive simmetrie di vaga ascendenza fiabesca. Anche la simbologia appare ridondante, con i personaggi che devono sostenere un sin troppo pesante carico di espliciti e impliciti significati, per cui si può capire che in un commento rapidamente steso l'8 ottobre 1937 sul margine sinistro dell'ultima cartella, la stessa Elsa bocciasse con frustrata autoironia il risultato del proprio lavoro: «Annullato per insufficienza – Zero – 0 – Scemo eccessivo» (ivi, c. 50r).

Il fatto che Morante abbia poi cancellato il commento<sup>19</sup> suggerisce come fosse la prima a rendersi conto che il palese sovraccarico patetico e tematico del testo testimoniava l'urgenza espressiva di una materia al cuore del proprio immaginario e che il racconto meritava quindi di essere ripreso e ripulito delle sue fronde più ingombranti. Di sicuro, per quello che ci compete, è proprio dall'accavallarsi dei suoi irrisolti sviluppi che il testo acquisisce interesse. In primo luogo, per quanto riguarda la gestione della narrazione, si registra una marcata preminenza della voce d'autrice che, come si sarà notato dalle citazioni, non è esente dal rischio di diventare prevaricante. La barocca preziosità dello stile può schiacciare la consistenza dei personaggi,

---

<sup>17</sup> Il passo rammenta uno simile della *Bella vita della vecchia Susanna*, racconto pubblicato su «I diritti della scuola» il 20 giugno 1935, in cui l'anziana protagonista ricorda un lontano viaggio fatto da piccola in cui vide per la prima volta il mare e altri luoghi meravigliosi: «Stava con suo padre in treno, e d'improvviso si trovò, dal buio, in una grande luce. E vide il mare, celeste, con le navi, e sentì suonare le campane» (DS, 1935-1936, p. 372).

<sup>18</sup> E a questo sembrerebbe alludere l'idea, presto superata, di intitolare il racconto *Antelucana* anziché *Via dell'Angelo*.

<sup>19</sup> E tale cancellatura rende non semplicissima la decodifica della prima parola, che potrebbe essere anche 'annullata', e dell'ultima, la cui parte finale è piuttosto indistinta.

come si nota a proposito proprio della stessa Lena, i cui pensieri e atti sono perlopiù riassunti o trascritti dalla voce narrante, che spesso interviene con invasivi commenti e similitudini; implacabile, poi, è la tessitura di un'atmosfera soffocante e inquieta, attraversata da un simbolismo al contempo oppressivo e sfuggente. A ogni sequenza pare che la tensione debba sciogliersi in una risolutiva agnizione che invece non giunge: le circostanze, anche quelle che rancorosamente legano Andrea a Elvira, rimangono misteriose, così come solo da un sottile gioco di reticenze e corrispondenze tra realtà e sogno si intravede il progressivo venire alla luce in Lena, attraverso la delirante passione per il fratello, di un'inaspettata vocazione di meretrice, imperniata sul piacere del possesso del denaro.

Casi di allucinata devozione sono frequenti nella narrativa giovanile morantiana, a partire proprio da quel *Padre Pietro* che diverrà *Il confessore* e di cui si segue l'ideazione della trama nelle pagine del taccuino mutilo (cfr. nota 11). Ciò che rende del tutto peculiare la prima *Via dell'Angelo*, però, è la variante incestuosa del rapporto fra l'idolo e l'adoratrice, che, se da una parte ripropone in chiave perturbante la fascinazione della Elsa adolescente per il rapporto fratello/sorella,<sup>20</sup> dall'altra con inconfutabile nettezza marca il confine del proibito: a sancire l'impossibilità per la postura adorante della fanciulla di aspirare a un qualche riscontro reale da parte del suo idolo. A controprova si può citare una significativa occorrenza lessicale della sequenza in cui Lena corre verso la baracca di Andrea e Anna per donare loro le monete gettate, con disprezzo misto a scherno, dagli avventori dell'osteria dopo l'orgia:

Certe azioni che sembrano impulsive e inconse sono in realtà guidate da una volontà precisa rivolta ad un oggetto di cui il nostro essere ha

---

<sup>20</sup> Non si dimentichi che la diciottenne Elsa aveva inviato una commossa lettera a Guelfo Civinini dopo aver letto il 4 luglio 1930 sul «Corriere della Sera» il suo articolo *Bisogno di una sorella*: «E mentre leggevo piangendo il Suo articolo sulla sorella, io pensavo che, sebbene mi senta tante volte forse egoista, forse severa, saprei essere una sorella buona, il sorriso e il conforto, se potessi avere un fratello che assomigliasse a Lei» (*AM*, p. 11). Al contempo, si può anche registrare una qualche assonanza con il rapporto fra Antonietta e Giovanni nel *Giuoco segreto* che, nella finzione del teatro notturno o, forse, grazie alla finzione del teatro notturno, «si baciavano sulle labbra» (*MR*, 13.6.1937, p. 8).

tale bisogno e brama, da determinare spontaneamente gli atti che possono avvicinarcelo. Ora Lena aveva un mezzo o una scusa per penetrare nella vita della capanna, e si affrettò, paurosa che un ostacolo qualunque la facesse indietreggiare nella sua decisione. Il “proibito” non esisteva più, ed ella correva lungo la linea dell’acqua, mormorando dentro di sé parole insensate: – Andrea, – si ripeteva, – Anna. Come sei bella. Io vi amo. (ivi, c. 39r)

Con una sintesi sin troppo diretta e didascalica dei processi psichici in atto, che sembra rivelare nell’incontro di terminologia psicologica e vocabolario romanzesco la prima morantizzazione in atto delle teorie psicoanalitiche, la voce narrante presenta la nuova tappa del delirio di Lena nei termini di un’insensata cura del fratello e, con lui, della cognata. In tal modo, Lena può mascherare la più inquietante adorazione incestuosa e cancellare la soglia del ‘proibito’, così da poter accedere, scavalcando la censura, al paradiso amoroso prima evocato. Sennonché, non senza farraginosità e contorsioni, la sottomissione di Lena ad Andrea si rovescia nella scoperta del rapporto fra sesso e denaro, che, come suggerisce l’ultima (aperta) sequenza del racconto, ambientata in una baracca ormai svuotata della presenza del fratello e di Anna, pare liberare la protagonista dalla soggezione incestuosa. D’altro canto, tale postura relazionale si carica di ulteriori spostamenti inconsci che riguardano la figura di Anna e, più in generale, fanno poggiare il febbrile crescendo della passione di Lena sul cortocircuito fra affezione incestuosa, maternità mancata e rappresentazione del doppio.

Il tarlo tematico del materno è una delle maggiori costanti della produzione giovanile, declinata secondo un’ampia gamma di variazioni che procedono dal sentimentale-patetico dei primissimi racconti sino alle punte mitico-antropologiche e alle dissacrazioni umoristiche dei più tardi.<sup>21</sup> Qui, invece, l’approccio è più contortamente psicolo-

---

<sup>21</sup> Si possono citare, tra i racconti dell’ultimo periodo giovanile, *Infanzia* («I diritti della scuola», 30 ottobre 1939) e *Le ambiziose* («Oggi», 6 dicembre 1941). Nel primo caso ci troviamo di fronte alla vicenda, più allegorica che realistica, di Angelo, un bambino cresciuto sulla riva di un fiume. Nel secondo, si tratta della storia di Angela e Concetta, madre e figlia: la madre coltiva la ferrea ambizione che la figlia vada in sposa al miglior partito della città in cui vivono; la figlia prende talmente alla lettera l’ambizione materna da prendere i voti e desiderare di convolare a noz-

gico e si impernia sul conflitto fra il commosso stupore di Lena di fronte alla naturalezza del rapporto madre/figlio, sottolineata dalla nudità di Anna e del suo bambino, e il «dolore e rabbia vana» (ivi, c. 41r), persino l'«invidia» (ivi, c. 43r), che essa prova al pensiero di non essere partecipe della gioia dell'amore familiare e, più specificatamente, di non essere stata lei a concepire il figlio con Andrea. Non di meno, il tema è rivestito di una patina visionaria che trasforma la figura di Anna in un doppio gioioso della protagonista, come si vede sia nella sua presentazione, sia nell'incubo notturno di Lena, costruito con grande attenzione ai residui diurni. Al di là dei possibili simbolismi psicoanalitici dei sogni di nudità, che possono alludere all'inconscio desiderio della giovane di prostituirsi, l'insistenza sul dettaglio del lenzuolo deriva infatti dal lavoro onirico esercitato sulla visione di Anna che allattava il bambino:

Ambedue erano nudi, e le loro carni uguali prendevano dal riflesso una fiamma una patina preziosa e dolce, come frutti dalla buccia d'oro.

[Anna] Ebbe uno sguardo fuggevole e protervo, e, vergognosa, ripiegò le gambe e si raccolse tutta accostandosi al bambino.

– Buona sera, – disse riconoscendo Lena. E si coprì in fretta con un lenzuolo strappato. (ivi, c. 39r)

Nella circolarità di causa ed effetto che pertiene alle «azioni impulsive e inconscie» (*ibidem*), se Anna è colei che possiede ciò che a Lena è proibito – l'amore e il figlio di Andrea –, inglobare Anna come oggetto di cura e amore significa per la protagonista del racconto identificarsi in lei in maniera da rendere accettabile la propria affezione per il fratello, anche se non manca, nell'assenza di qualsiasi comunicazione affettiva con Elvira, una delirante visione di Anna persino nelle sembianze di madre affettuosa, che mette a letto Lena infilandole la camiciola «con gesti attenti, e rumori smorzati di stoffe» (ivi, c. 33r). Le contorsioni psichiche della protagonista non terminano però qui, dato che, come si è visto, nell'incubo l'indumento acquista l'imprevisto valore di correlativo oggettivo del desiderio quando

---

ze nientemeno che con lo Sposo Celeste, nelle cui magioni paradisiache vagheggia di entrare da regina. Cfr. al riguardo Porciani 2006, pp. 221-224 e pp. 266-270.



essa si rivolge ad Anna supplicandola di lasciarle baciare la sua camicia. In tal modo, il cerchio si chiude con un movimento psichico in cui sembra vigere la logica simmetrica dell'inconscio: la precedente visione di Lena di essere accudita da Anna si rovescia nel desiderio di amare Anna, a sua volta sovrapposto al desiderio di una madre affettiva, e non di meno amare la donna amata dal fratello comporta identificarsi con lei e potere essere amata in realtà da lui.

### 1.3. Un angelo in convento

Come testimoniano le numerose correzioni e la sonora, per quanto evidentemente provvisoria, autobocciatura dell'ultima cartella, di questa prima *Via dell'Angelo* l'autrice non dovette essere granché soddisfatta, continuando probabilmente a rimuginare su una revisione che meglio le facesse gestire l'estrema densità del racconto, non esente, come si è visto, da stridori e ridondanze che lasciavano Lena nel bel mezzo di un'irrisolta formazione. Il processo di riscrittura non è però lineare, ma, a conferma dell'abilità 'sartoriale' della giovane Morante, si biforca in due percorsi distinti, sebbene uniti dall'appartenenza a una comune fase di crescita e sperimentazione. Mentre, come vedremo nel prossimo paragrafo, la linea di *Peccati* eredita, pur con tagli e aggiustamenti, l'intreccio del racconto del 1937, per quanto riguarda il versante della 'vera' *Via dell'Angelo*, il più immediato elemento di continuità è costituito dalla ripresa dell'immagine della statua mutila che si affaccia su un'angusta strada. Nel primo lavoro essa faceva la sua apparizione nel momento in cui il racconto dall'iniziale descrizione della decadente città imperiale trapassava nell'interno domestico di Elvira e Lena:

Una di tali viuzze si chiamava *Via dell'Angelo*, a causa di un torso alato di marmo, decapitato e monco, posto chi sa da chi allo sbocco della via sulla piazza. Questa era detta "del fabbro", essendo da tempo il regno di un fabbro ferraio, che vi teneva la sua bottega e aveva invaso tutto lo spazio intorno di vecchi arnesi arrugginiti, di fili aggrovigliati e di ferrami contorti.

Al pianterreno di una casa sulla Via dell'Angelo, più prossima al fiu-

me che alla piazza, abitava Elvira, una vedova che faceva la cucitrice di bianco. (A.R.C. 52 I 1/7, cc. 2r-3r)

Non si può non rilevare, tuttavia, l'impressione di una sorta di duplicazione fra la via dell'Angelo e la piazza del Fabbro. La descrizione della città, infatti, sembra terminare in un approdo biforcuto, laddove sarebbe forse risultato più efficace chiudere sui dettagli della strada o della piazza oppure, al limite, far precedere la descrizione della piazza rispetto a quella della strada, in modo da più linearmente agganciarvi il passaggio all'interno abitato da Elvira e Lena. Si potrebbe ventilare l'ipotesi, pertanto, che il racconto del 1937 non sia il punto di partenza della vicenda redazionale che stiamo esaminando, ma costituisca la rielaborazione di una perduta versione originale in cui la via dell'Angelo non era menzionata ed esisteva solo una via del Fabbro invasa dai materiali dell'officina e dai rumori dei martelli, che poi, in seguito all'innesto di un'immagine senza dubbio più fascinosa, Morante avrebbe trasformato in piazza. E si potrebbe ritenere che sia anche a causa di questo più tardo inserimento in un testo già definito che nella prima *Via dell'Angelo* la statua non assume un particolare significato simbolico correlato alla vicenda, così come la strada perlopiù costituisce l'inerte scenario degli spostamenti della protagonista. L'unica eccezione è rappresentata dal visionario passo che segue la scena in cui Lena si è spinta – e non sarà un caso – sin dentro l'officina del fabbro per chiedere notizie di Andrea, ritrovandosi

[...] stordita dai fuochi e dal battere tintinnante dei martelli.<sup>22</sup> I piccoli occhi dei garzoni brillavano nei loro volti scuri; il fabbro, un uomo di mezza età dai muscoli potenti e dal sorriso bianchissimo, sospese il lavoro per ascoltarla. – Che c'è, carina? – le chiese, gettando indietro i capelli bruni e folti e curvandosi. – Non ha visto per caso, – ella domandò, – mio fratello... Andrea? – Cerca suo fratello, il bastardo, – bisbigliarono i garzoni. E l'uomo scosse il capo, e le disse, ripigliando a battere: Sono due giorni che non lo si vede. Quel battito, seguendola per la via di casa, faceva rinascere nel suo cervello agitato una fantasia che la perseguitava fin da piccola. Le pareva che l'angelo della svolta, staccati con pena da terra i suoi piedi corrosi, la seguisse, con passi af-

<sup>22</sup> Vale la pena di notare che, in un intervento a lapis sopra la riga, l'anonimo correttore definisce l'immagine «banale» (A.R.C. 52 I 1/7, c. 15r).

faticati e lunghi che rintonavano sulle pietre. Le sue ali pesanti, aprendosi e richiudendosi, facevano un sordo sibilo; in realtà era il sangue, che fischiava passando dentro gli orecchi di Lena. (ivi, cc. 15r-16r)

Nella cartella finale del racconto, poi, quando leggiamo che, verso l'alba, «già Via dell'Angelo presentiva il battere dei martelli e il girare degli usci sui cardini e il richiamo dei venditori sotto le finestre» (ivi, c. 50r), il sospetto di una sovrapposizione riemerge nuovamente, dato che il «battere dei martelli» sembra evocare di più la bottega del fabbro che non la via dell'Angelo. Pare, cioè, di trovarsi di fronte a un'immagine che funziona come una sorta di modulo narrativo per il quale Morante sta faticosamente – e sartorialmente – ricercando la giusta collocazione.<sup>23</sup> Tuttavia, per quanto la possibilità di un primo innesto del modulo della statua in un racconto preesistente possa conferire alla decisione di scrivere la 'vera' *Via dell'Angelo* un'addizionale valenza progettuale, niente di definitivo si può affermare, se non che nel testo del 1937 il valore simbolico della statua rimane nel complesso sottoutilizzato. Anzi, in un altro passo Morante fa riferimento a una diversa iconografia angelica, di stampo materno, che, se da un lato conferma le radici remote del tema nell'opera morantiana, dall'altro indebolisce ulteriormente il potenziale evocativo della statua:

Ella pensava a quella candela che si era accesa laggiù, ad essi che forse a quest'ora mangiavano, accosciati presso la fiamma. Le pareva che una luce più intensa scendente su loro in tale atto piovesse da una

---

<sup>23</sup> Non troppo diversamente da quanto accade con l'iniziale descrizione urbana, dato che, a ben vedere, nulla nel racconto effettivamente giustifica l'ambientazione nella decaduta città imperiale. Questa, peraltro, evoca l'ambientazione del mutilo *Chiesa di S. Maria Maggiore. Leggenda*, a conferma di una costante del fantastico morantiano del periodo: «la città per la sua bellezza aveva sostenuto numerose invasioni. Le orde di un nemico spietato, che ancora non posso senza un sacro rispetto, di tempo in tempo calavano sulla città, devastandola» (A.R.C. 52 I 1/4.4, c. 2r). Anche l'ambientazione del sogno di Lena in una città che pare con niente disfarsi in polvere richiama la grandiosa dissoluzione della città del racconto: «una frana enorme mi travolse, e tutta la città si spense; di essa non restava che una specie di scogliera deserta, senza vivi e senza morti, dove il suono cose accadute risaliva da lontano come un flusso d'acqua» (ivi, cc. 18r-19r). Al riguardo, cfr. Porciani 2013, pp. 105-110.

presenza immateriale e affettuosa, simile all'Angelo che si vede in alcuni quadri della Natività; il volto chino, le ali distese a proteggere, le mani teneramente accostate forse a velare il suo misterioso lume. (ivi, c. 39r)

Si intuisce, pertanto, che fra i motivi di insoddisfazione nei confronti del racconto del 1937 la giovane Morante dovesse contare anche il senso di dover meglio sfruttare le potenzialità dell'immagine. Di qui, forse, la scelta di dedicare alla statua nella *Via dell'Angelo* del 1938 una più suggestiva descrizione, che segue l'incipitaria presentazione della protagonista e del quartiere in cui ha luogo la vicenda, contraddistinto dalla presenza di molti monasteri e dell'«immenso edificio fabbricato delle prigioni» (MR, 14.8.1938, p. VI):

La via saliva di sghembo, e il sole, fatto più chiaro da quel colore dei muri, vi batteva da cieli sereni e freschi. Essa era detta «dell'Angelo», a causa di una statua di pietra, dalle gigantesche ali ripiegate, che si drizzava all'incrocio. Era un'informe figura, decapitata e monca, in atto di avanzare su larghi piedi anneriti. Ogni memoria si era perduta riguardo alle sue origini; forse era un antico Gabriele recante l'annuncio, avanzo di una chiesa distrutta, o forse una Vittoria, preda simbolica di battaglie. Ma si aggirava la voce che fosse un vero angelo, che Dio aveva scacciato dal Paradiso in seguito a qualche colpa grave, e condannato alla terra. Qua, per distrarsi un poco, egli si introduceva spesso nelle case, sotto le più varie forme, e rapiva la gente, specie i fanciulli. Impossibile riconoscerlo, ad ogni modo: ma nel passare davanti alla statua, molti si segnavano in fretta e dicevano una preghiera. (*ibidem*)

Morante non solo ha ampliato la descrizione del primo racconto, ma ha attribuito alla statua un'origine non meno misteriosa della sua identità: cristiana o pagana, o anche, in un'implicita formazione di compromesso tra epifania ed eros, entrambe le cose. Così facendo, ha ottenuto un più pieno valore analogico rispetto alla caratterizzazione del protagonista maschile, che già nel veloce appunto del 26 febbraio 1938 del taccuino si proponeva di tratteggiare come un angelo «condannato alla terra» (A.R.C. 52 I 1/32, c. 3r) – e non a caso l'espressione è ripresa alla lettera nel brano. Non di meno, però, come suggerisce la parte finale della descrizione, ad arricchire la simbologia della statua

e renderla più funzionale allo sviluppo della trama, l'«informe figura» richiama anche il 'muniacello' delle storie popolari napoletane, che si intrufola nelle case per recare disgrazie o favori a seconda dell'antipatia o simpatia verso la famiglia visitata.<sup>24</sup>

Il misterioso angelo di pietra diviene così una sorta di enigmatica allegoria sacra che prelude all'entrata in scena, non meno amorosa che perturbante, del giovane sconosciuto, introdotto da Suor Maria Lucilla, e gioiosamente accolto da Antonia: «In realtà, mai visto umano le era apparso così giovane, né tale da potersi paragonare a questo. I lunghi occhi erano come due giacinti, e una simile bocca, nel ridere, tutta si intenerisce e s'infiora» (SA, p. 67).<sup>25</sup> Si rimane invero nel dubbio se l'incontro sia reale oppure un sogno o una «fantasi[a] di appagamento» (Nava 1994, p. 57) della protagonista rinchiusa per

---

<sup>24</sup> Sul ruolo modellizzante di questo angelo nella scrittura morantiana si distinguono due principali percorsi interpretativi. Garboli, che però aveva presente solo la 'vera' *Via dell'Angelo*, ha riconosciuto nella statua mutila l'archetipo delle frequenti figurezioni nell'opera morantiana di adolescenti belli e dannati nei quali, a suo avviso, precipiterebbero le «fantasie androgine» (Garboli 1995f, p. 114) dell'autrice. Non molto diversamente Nava rileva che, «di matrice baudelairiana e rimbaudiana, la figura dell'angelo decaduto, diffusa nell'aria simbolista, e incrociata dalla Morante con le credenze popolari sull'angelo custode, associa bellezza e malattia, eros e tanatos, e attesta la presenza nell'opera della scrittrice d'un modello androgino» (Nava 1994, p. 58). Per Claude Cazalé Bérard, invece, la narrazione, che accosta «al racconto autobiografico di un'esperienza mistica avuta da Simone Weil» (Cazalé Bérard 2009, p. 133), rappresenta «un'iniziazione all'amore quale dedizione totale e svuotamento dell'Io, per lasciare spazio all'epifania del divino» (*ibidem*), cosicché l'angelo risulta mediatore dell'«irruzione del numinoso». Similmente Beatrice Manetti legge *Via dell'Angelo* «anche come il racconto di un'annunciazione» (Manetti 2014, p. 540), ma poi sottolinea la «deliberata sovrapposizione tra affioramento delle pulsioni inconscie e manifestazione del numinoso [...] raddoppiando così l'effetto perturbante prodotto dall'incertezza sullo statuto dell'esperienza di Antonia (reale, onirica, sessuale, mistica?)» (ivi, p. 542). Marco Bazzocchi mette invece più l'accento sui meccanismi di censura e divieto legati all'erotismo, ma anche al senso di possesso, che costellano la rappresentazione dell'atto sessuale e dei corpi dei protagonisti (cfr. Bazzocchi 2016).

<sup>25</sup> Da notare, come segno della tenera beatitudine di Antonia, l'utilizzo del verbo 'infiorarsi', in cui si può avvertire un'eco del Canto XXXI del *Paradiso*, in cui la schiera degli angeli che volano intorno alla Rosa dei Beati si mostra «sì come schiera d'ape che s'infiora | una fiata e una si ritorna | là dove suo laboro s'insapora» (vv. 7-9). L'immagine torna variata – e semplificata – più avanti, quando agli occhi di Antonia che ne ammira la nudità il giovane appare un «amoroso fiore» (MR, 14.8.1938, p. 7). La citazione dantesca, peraltro, sembra confermare la validità delle ipotesi legate all'epifania del divino.

punizione dalla sadica Madre Cherubina nella cappella del convento, ma è un'esitazione che costituisce il cuore pulsante del racconto, definendone la peculiare sospensione tra visionarietà e allegoria, in linea con l'ispirazione onirica testimoniata dalle annotazioni diaristiche citate nel primo paragrafo.<sup>26</sup> Nell'orizzonte di questa più potente connessione tra fantastico e psicologico si spiega anche la lucidità della giovane autrice nel rimontare e valorizzare un significativo segmento del racconto del 1937:

Di rado Antonia usciva dal convento; e quando usciva, il mistero delle strade, immerse in un remoto e febbrile mormorio, la turbava, così che ella preferiva guardare costantemente le proprie scarpe nere che avanzavano in fretta. Se talvolta sollevava gli occhi, le accadeva di scorgere, su per la facciata della prigione, prigionieri aggrappati alle sbarre, con avido facce pallide, teste rase, occhi neri e fissi. E spesso, udendo dietro le spalle un frastuono, credeva che l'angelo della svolta, staccati con pena da terra i suoi piedi corrosi, la seguisse, con passi affaticati e lunghi che rintonavano sulle pietre. Le due ali pesanti, aprendosi e richiudendosi, rendevano un sordo sibilo. Ed ella trasmetteva il fiato, senza il coraggio di voltarsi. Ma in realtà quei fischi e rumori le venivano dal suo stesso sangue. (MR, 14.8.1938, p. VI)

Si sarà riconosciuto, al termine delle visioni goticheggianti di Antonia, la rielaborazione dell'unica porzione del racconto del 1937 in cui la statua dell'angelo possedeva un più pregnante valore simbolico, a dimostrazione che, pur con tutta la fatica necessaria a «fare di *Via dell'Angelo* una cosa bella» (LA, p. 34), la giovane Morante aveva chiaro in che direzione intervenire. Non di meno sarà da segnalare che, rileggendo il racconto nel 1941 per raccogliarlo nel *Gioco segreto*,

---

<sup>26</sup> Per una più dettagliata analisi del 'sogno raccontante' come chiave della struttura modulare del racconto cfr. Porciani 2006, pp. 134-141. Si può inoltre rilevare, a proposito della compassionevole giovinezza del personaggio maschile, la contiguità con quanto si legge a proposito di Moravia in una lettera a Luisa Fantini del 12 aprile 1938, una data non troppo distante dalla composizione di *Via dell'Angelo*. Dopo aver raccontato del loro amore conflittuale e tormentato, la non ancora ventiseienne Elsa scrive: «Ti confesso che nel dir queste cose di lui sento un po' di male e di rimorso, tanta è la tenerezza che provo per lui e per quella sua infanzia, non potrei chiamarla in altro modo» (AM, p. 55). Di altro tono, invece, l'abbozzo della lettera a Moravia: «Ma tu sei come un bambino, corri dietro a tutte le cose» (ivi, p. 139).

Morante corresse, come si è sopra ricordato nella nota 2, «le accadeva di scorgere, su per la facciata della prigione, prigionieri aggrappati alle sbarre» con «le pareva di scorgere» (GS, p. 5), ad accentuare il tratto visionario del passo, più in linea con la dimensione onirica del racconto, laddove 'accadere' retrocedeva i «terrori primordiali» (SA, p. 215) di Antonia a un disomogeneo livello realistico.

In particolare, il trapassare del brano dal primo racconto in quello del 1938 conferma che quest'ultimo lavoro è senza dubbio del tutto diverso riguardo a intreccio e personaggi, ma non così distante tematicamente. Se infatti la rigogliosa vita interiore di Antonia, specie nella parte iniziale, richiama le allucinate psicologie di altre protagoniste di questi anni,<sup>27</sup> il turbamento provocato in lei dall'irruzione del galetto si pone in linea con lo sconvolgimento che nelle esistenze di Elvira e soprattutto di Lena aveva prodotto l'arrivo di Andrea, proponendo in definitiva una variazione più spostata sul fantastico della figura dello *xenos*.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Come si è notato anche a proposito della prima *Via dell'Angelo*, si riscontrano non poche assonanze col *Giuoco segreto*, pubblicato il 13 giugno 1937: non solo in entrambi i casi siamo di fonte alla figura di un'adolescente anch'essa di nome Antonia, caratterizzata da un simile regime di prostrazione affettiva e relazionale, ma anche a una figura materna che le umilia e le reprime: nel *Giuoco segreto* la marchesa madre, qua la superiora del convento. A loro volta, la separazione fra interiorità e realtà delle due Antonie e, in particolare, l'ambientazione conventuale della 'vera' *Via dell'Angelo* richiamano di nuovo *Chiesa di Santa Maria. Leggenda*, in cui, declinando il motivo della vita interiore in maniera particolarmente inquietante, la protagonista-narratrice così esordisce: «Io fui, quella volta, una monaca. Ero di età giovanissima e di corpo deforme. Forse posso dire che mi ero fatta suora proprio per la mia bruttezza, pur non credendo in Dio. Una passiva, quasi incosciente ipocrisia mi aiutava a fingere di essere ciò che non ero. E poi tutta la mia vita non era che una fuga da me stessa; evitavo il contatto di me stessa come quello di una serpe. Io non ero, in fondo, che odio e ripugnanza, ma soprattutto paura. M'impauriva la presenza di ciò che avrei voluto essere: grande e orgogliosa presenza, che per attimi fiammeggiava su di me, bruciandomi come una paglia» (A.R.C. 52 I 1/4.4, c. 1r).

<sup>28</sup> Che per questo personaggio Morante fosse alla ricerca di una collocazione che ne valorizzasse il peculiare fascino è testimoniato anche dal fatto che uno «straniero» (RD, p. 112) come 'soggetto mediatore' di un altrove che si immagina tanto più pieno e soddisfacente della propria vita presente appare in un altro racconto del periodo: *Due sposi molto giovani*, pubblicato su «I diritti della scuola» il 10 agosto del 1937. Qui, due sposini si trasferiscono in un aspro e selvatico paese di montagna dopo che il marito, Giorgio, ha ottenuto il trasferimento come maestro nella scuola del luogo; la moglie, Isabella, trascorre le giornate ad aspettarlo in un co-

## 1.4. La vocazione di una cortigiana

Come all'indomani della conclusione della prima Via dell'Angelo nell'ottobre 1937 la gigantesca statua non aveva cessato di esercitare il suo fascino sulla giovane autrice, non di meno dovette continuare ad agire dentro di lei l'irrisolta potenzialità narrativa della vicenda di Lena, Andrea ed Elvira. Così, mentre da un lato Morante riutilizza del racconto originario il titolo e l'immagine della statua nella 'vera' *Via dell'Angelo*, dall'altro riprende in mano la storia intervenendo sulle sue riconosciute incongruenze e ridondanze con un processo di riscrittura che approda al risultato di *Peccati*, il testo pubblicato nei *Racconti dimenticati*. Sennonché, se finora non si aveva avuto notizia di quale documento fosse stato utilizzato dai curatori per allestire tale pubblicazione, dato che nel volume era solo spiegato che si trattava di «un racconto, fino ad oggi inedito, ritrovato fra le carte della Morante» (Babboni 2002, p. XX),<sup>29</sup> adesso, grazie alle più recenti acquisizioni dell'Archivio, non solo si possono finalmente consultare i «22 fogli, numerati uno ad uno in testa pagina, battuti a macchina e con qualche (non molte) correzioni autografe» (*ibidem*) che costituiscono il dattiloscritto di *Peccati* (A.R.C. 52 I 1/39, cc. 544r-565r), ma si è venuti

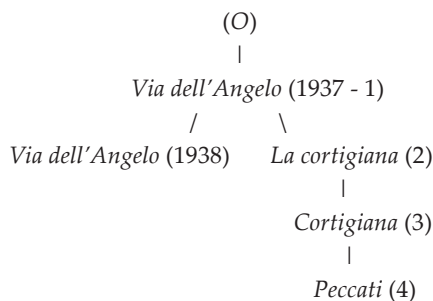
---

stante stato di noia e paura della solitudine, finché dal nulla giunge un giorno ad allietarle le giornate «uno sconosciuto alto e sorridente, che faceva un leggero inchino. Era abbronzato, aveva intorno al viso una corta barba bionda e in testa un ampio cappello» (ivi, p. 110). Si tratta di un viandante pittore che rimarrà il tempo di farle un ritratto per poi scomparire di fronte all'evidente gelosia di Giorgio. Segue quella che si potrebbe definire una crisi coniugale, che si risolve, conformemente alla sede della pubblicazione, in maniera edificante quando Isabella sogna di un figlio che la rimprovera di trascurarlo: «Per uno straniero che non era niente per te, tu cuocevi i dolci e appendevi i rami di pino. E per me che sono un povero pellegrino, il tuo primo, il maschio, e che vengo da un paese tanto lontano, non hai preparato con le tue mani nemmeno una cuffia, neppure un mantello. Non hai pensato a fare la casa bella, per me» (ivi, p. 113).

<sup>29</sup> Per questo, dato che «i curatori non [avevano] fornito alcuna ipotesi di collocazione cronologica» (Porciani 2006, pp. 283-284), nell'*Alibi del sogno*, pur riconoscendone la contiguità con i racconti del «Meridiano di Roma» e il carattere di un «progetto abbandonato» (ivi, p. 284), le cui «incongruenze della trama sono affogate in uno stile spesso ridondante» (*ibidem*), ho preferito trattarne in appendice insieme al *Ladro dei lumi*.



anche a conoscenza di due versioni intermedie dattiloscritte rispettivamente intitolate *La cortigiana* (A.R.C. 52 I 1/39, cc. 588r-618r) e *Cortigiana* (A.R.C. 52 I 1/39, cc. 619r-634r). Si può così meglio ricostruire la doppia linea genetica che si diparte dalla *Via dell'Angelo* del 1937, forse preceduta da un originale racconto perduto:



Che dalla prima *Via dell'Angelo* a *Peccati* sia questa la progressione delle redazioni è suggerito da un criterio di economicità, e cioè che appare più congruo postulare dalla prima all'ultima versione una riduzione, attraverso tagli e rimontaggi, degli elementi considerati eccessivi, come si è visto, dalla stessa autrice piuttosto che ipotizzare che di fronte a un intreccio dai rami così avviluppati Morante avvolgesse ancora di più la storia su se stessa. Di conseguenza, in virtù di un'opera di crescente asciugatura tematica e strutturale, *La cortigiana* sembra costituire con ogni probabilità l'anello intermedio fra la *Via dell'Angelo* del 1937 e *Cortigiana*, che invece si può affermare con sicurezza preceda *Peccati* per la presenza sul dattiloscritto di correzioni autografe accolte nell'ultima versione del racconto.<sup>30</sup>

Prendiamo le mosse dai cambiamenti, vere e proprie macrovarianti, che *La cortigiana* introduce rispetto alla prima versione della storia di Lena, la *Via dell'Angelo* del 1937. I primi due aspetti che balzano all'occhio sono la rimozione di ogni accenno alla via dell'Angelo, prevedibile, del resto, nel processo di divaricazione in atto nella riscrittura del racconto, e la modifica del titolo, che testi-

<sup>30</sup> Come si può notare dal numero di cartelle inferiore a quello di *Peccati*, il dattiloscritto di *Cortigiana* è mutilo; per tale ragione, alcune citazioni da *Cortigiana* faranno riferimento alle cartelle di *Peccati*, che altro non sono che una copia delle pagine dattiloscritte di *Cortigiana* con in più le correzioni autografe.

monia la volontà dell'autrice di porre subito al centro dell'attenzione il personaggio femminile e la sua trasformazione in giovane prostituta, che nella precedente versione rimaneva solo adombrata. Dopodiché, il più evidente segno del lavoro di forbici operato da Morante consiste nella cassatura dello sconnesso romanzo familiare della prima versione: Elvira non è più una vedova provata dalla vita, ma una donna dal nebuloso passato, «arrivata molti anni prima [...] con una sua bimbetta in collo» (A.R.C. 52 I 1/39, c. 589r); del defunto marito e del suo ritratto è scomparsa ogni traccia; al posto del ritorno di un figlio rancoroso abbiamo la più semplice giuntura diegetica di un vagabondo che scorge un annuncio affisso sul portone di un misero alloggio: «*Affittasi lettuccio in cucina*» (*ibidem*).

Per il resto, invece, l'intreccio mantiene in larga parte la stessa progressione del racconto precedente: la descrizione iniziale della città e della misera quotidianità di Elvira e Lena «in una delle viuzze là in alto [che] si chiamava 'Via del fabbro'» (*ibidem*); l'arrivo di Andrea, lo sviluppo della passione di Lena, la temporanea sparizione di Andrea e il suo ritorno, la scena della cena con la richiesta del vino e lo schiaffo a Lena, il primo rapporto di questa con l'oste, le sue fantasticherie inframezzate dall'incontro con lo studente per ottenere il fazzoletto da regalare ad Andrea, l'arrivo di Anna e la partenza di questa con Andrea. Di qui inizia invece un diverso montaggio con l'eliminazione di alcune scene: alla disperazione di Lena fa subito seguito la scena dell'orgia nell'osteria, poi si succedono una notte e un giorno di pensieri farneticanti, la decisione di uscire, la visione di Andrea che esce da una capanna, la visita ad Anna che allatta il bambino nella capanna, una seconda notte trascorsa vagando per le strade nel delirio di inquiete fantasticherie, dopodiché il racconto si interrompe nel momento in cui all'alba Lena scorge di nuovo Andrea:

Lena aveva negli occhi questo sfarfallio mattutino, quando, al piede della scalinata, incrociò Andrea che scendeva.

A un tratto, scoprendosi la luna, le cose balzarono allucinate e fisse, ed ella ebbe improvvisa una sensazione così frequente nel sonno e che forse ritroveremo nella morte: quando, paralizzando una forza sovrumana le membra del nostro corpo sensibile, in noi un secondo corpo, impalpabile e prigioniero, tende disperatamente le braccia, chiama e prega; e nessuno può sentirlo.

Dopo un breve e distratto saluto, la notte si riprese Andrea (ivi, c. 618r)

È possibile che si tratti di un'interruzione dovuta a motivi contingenti e che essa riguardi soltanto la trascrizione a macchina, laddove in una perdita precedente copia il racconto si avviava forse verso uno strutturato epilogo, ma ciò non toglie che anche stavolta si avverta il persistere di una irrisolta *impasse* riguardo allo scioglimento finale. La conseguenza più immediata, in ogni caso, è la scomparsa della poco persuasiva scena della popolana cartomante, con la correlata sensazione che già battendo a macchina il nuovo testo Morante non ne fosse granché convinta e già pensasse a un'ulteriore riscrittura.

Il fatto di liberare l'allucinata passione di Lena dalle zavorre dell'incesto permette comunque a Morante di concentrarsi con più agio sul percorso psicologico della protagonista. Ad esempio, dopo il primo rapporto con l'oste, la voce narrante si sofferma di più, rispetto al racconto del 1937, sulle sue circonvoluzioni mentali:

Ora Lena aveva preso l'abitudine, la mattina presto, di entrare, con la scusa di preparare il caffè, nella cucina dove Andrea dormiva e di guardarlo in silenzio: si accostava in punta di piedi, e tratteneva il fiato. La commuovevano quei lunghi cigli biondi, che sull'orlo delle palpebre peste nel viso scarnito, stupivano come un anello d'oro al dito di un povero; avrebbe voluto accarezzare quel pallore finché per miracolo si ricolorasse. In alcuni momenti, la vinceva un informe amore materno: e tale istinto per un attimo la congiungeva ad Andrea come una madre al figlio. – È mio, – diceva piano, con gli occhi bagnati di lagrime. E chiamava fra sé 'Andrea', col suono rauco e fresco del nome ancor nuovo, pronunciato nel primo brivido della nascita. Così le pareva di smarrirsi, cieca, in profonde correnti. E talvolta accadeva che da così strano fiume un'onda approdasse alla riva inconscia: Andrea moveva appena le labbra, con un gemito.

In gran parte di pietà era fatto l'amore di lei. Ella non poteva guardare senza un'angosciosa passione quel collo esile e rovesciato di cui traspariva lo scheletro. Anche perché tanto indifeso e nudo, essa lo amava. Spesso, mentre egli dormiva nella cucina in penombra, gli teneva lunghi discorsi soltanto bisbigliati. E come se l'altro avesse potuto vederla, chinava la testa con civetteria, sorrideva amorosamente: questo compensava in qualche modo il silenzio e l'indifferenza di lui durante

il giorno. Quando più la sua bizzarra commedia l'afferrava, ella recitava anche la parte di lui; e fra sconnesse risa e sospiri si baciava le braccia; ma ad ogni leggero moto di Andrea sussultava per lo spavento. Gli volgeva le chiacchiere vane e le blandizie usate di solito coi fanciulli: – Oh caro, – diceva per esempio, – come sei povero. Non hai niente, neppure un quattrino Andreuccio, mio caro. Ma come faremo? – E s'impensieriva, in una dolce smorfia. (ivi, cc. 603r-604r)

Da un lato, il nuovo segmento testuale insiste sulla compassione materna di Lena, che può ricordare – a conferma del rapporto fra le due linee genetiche dipartitesi da *Via dell'Angelo* del 1937 – lo stupito sentimento amoroso di Antonia nei confronti del misterioso galeotto; dall'altro, l'autrice calca la mano sulla componente erotica della sua delirante passione per Andrea, che Lena chiama 'Signor Andrea', rimarcando, nella «bizzarra commedia» da lei inscenata, la carnalità di un desiderio acerbo ma prorompente che, non senza una connotazione narcisistica, prelude al progressivo emergere della sua vocazione di prostituta. Così, se la relazione con l'oste continua ad avere le sembianze di un abuso sessuale, l'incontro con lo studente segna un convinto avanzamento nella sua carriera di meretrice:

Un giorno, durante uno di questi discorsi che egli non poteva udire, gli promise un regalo: un fazzoletto di seta, da collo. Da molto la perseguitava una vanitosa bramosia per questo indumento, veduto addosso ad un cliente di sua madre, studente che abitava una camera d'affitto presso un falegname. L'insolito brillare di quella seta, il disegno ad arabeschi verdi e gialli, facevano sì che alla sua mente accesa quel fazzoletto apparisse bello e prezioso, e degno di Andrea. Oramai ella sapeva come ottenerlo, e quando si recò dallo studente era decisa, sebbene il pensiero della sua audacia a momenti le arrestasse il respiro.

Quel giorno si unse i capelli con una pomata, mise al dito un anello adorno di una pietruzza turchina e si strinse forte la cintura. (ivi, cc. 604r-605r)

La strategia seduttiva di Lena è molto più consapevole e audace che non nella precedente versione, in cui leggevamo:

Cominciò a immaginare questo elegante e grazioso indumento intorno al collo di Andrea; e a desiderarlo con la bramosia irresistibile de-

gli adolescenti per un oggetto qualunque difficile a possedersi. Infine decise di averlo; e quel giorno, salendo le scale dell'ampio casamento in cui viveva il giovane, nella parte nuova del quartiere, sentiva mancare il respiro. (A.R.C. I 1 1/7, c. 21r)

Dopodiché, conseguito l'obiettivo, «ella era felice come non era stata mai» (A.R.C. I 1/39, c. 605r), per la facilità del modo da lei escogitato per ottenere denaro e regali. Ancora più significativa da questo punto di vista è la scena orgiastica dell'osteria, che non avviene più nel momento di confuso sconforto seguito alla visione di Anna e Andrea insieme nella baracca, bensì nella disperazione causata dalla partenza di Andrea con la moglie:

Compiangeva se stessa con tanto dolce pena, che chiudeva gli occhi e balbettava illanguidita, come sotto i baci. E di baci aveva voglia. Ora la tempesta si acquietava, e fra le rade gocce soffiava un vento stanco e tiepido, che odorava di polvere bagnata. Anche Lena si animava teneramente, come le foglie dopo la pioggia: – Andrea, – ripeteva piano, – Andrea... – La straducola era buia, dall'osteria rumorosa usciva un chiarore rosso misto a fumo. – Lena, – chiamò l'oste con un bisbiglio di sulla porta. Ella gli si accostò, incerta e trepida, simile ad un passero che scuote le piume; e per guardarlo meglio, si faceva soletto con le dita. – Vieni, vieni, – egli diceva, e in aria protettiva e benevola le posò una mano sulla spalla. (ivi, c. 611r)

È sulla scia della sua voglia di baci che Lena si fa attirare nuovamente nell'osteria, un dettaglio non certo marginale che si ricollega a un successivo passo della scena, assente nella precedente versione: «Lena esitante, volubilmente piegandosi or verso l'uno or verso l'altro come una pianta amorosa ai soffi del vento, pensò ad un tratto, tutta perduta in sé: Vi amo, vi amo» (ivi, cc. 612r-613r). Si tratta di un segmento scritto *ex novo* ad eccezione delle parole finali che, però, nella *Via dell'Angelo* del 1937 apparivano nella sequenza successiva all'orgia, quando Lena, con i denari in mano, corre verso la baracca di Andrea e Anna. Pertanto, mentre nella precedente stesura si trattava di una dichiarazione di amore che coinvolgeva, nella catena di identificazioni causate dal delirio della passione, sia il fratello che la moglie

di lui, adesso si tratta di una profusione dei sensi che costituisce l'acme morbosamente erotico della perversa formazione di Lena.

Se la mano dell'autrice appare più salda nel caratterizzare la protagonista, permangono però alcune forzature negli altri personaggi. Innanzitutto, riguardo a Elvira, è evidente che Morante vorrebbe mantenere il rilievo del personaggio e perciò adotta la soluzione di riutilizzare le materne riflessioni rancorose della prima versione sotto forma di lamentele di una padrona di casa alle prese con un inadempiente pigionante. Elvira, però, è incapace di andare al di là di queruli sfoghi senza costrutto: a causa della sua vile infelicità, ma anche perché la sua malevolenza potrebbe nascondere un'inconfessata passione, come sembra di intravedere in un passo che segue la partenza di Andrea:

Allora Elvira incominciò a scuotere lentamente il capo, con un'espressione nauseata e dolente, e guardandosi inebetita le mani che abbandonava sul grembo, prese a lagrimare. Si mordeva le mani gemendo fra brevi singulti e torceva in una smorfia il viso tutto bagnato e molle, proprio come se una sua torpida inesausta pena in tal modo si sciogliesse. (ivi, c. 611r)

Anche se non è detto a chiare lettere quale sia il movente delle «lagrime», in ogni caso la lamentazione di Elvira non pare granché omogenea con il resto del racconto, né la sua identità di personaggio ne guadagna, così come anche il secondo Andrea non acquista particolare coerenza psicologica e comportamentale dalla revisione. Scomparso il suo livore filiale, egli è adesso «un giovane che passava di là, dall'aspetto poco più che un vagabondo» (ivi, c. 592r), mal vestito come nella *Via dell'Angelo* del 1937, ma le cui caratteristiche fisiche – i capelli biondi e gli occhi neri, l'aspetto patito e le rughe da vecchio che però non corrompono «il suo aspetto ancor quasi adolescente, anzi [...] gli aggiungeva[no] qualcosa cosa d'indifeso che attirava l'indulgenza» (*ibidem*) – non sono più filtrate dallo sguardo, già adorante, di Lena che lo osserva dormire la mattina successiva al suo arrivo, bensì direttamente presentate dalla voce narrante, che si incarica anche, col pretesto di spiegare le perplessità di Elvira, di declinare un lungo commento sin troppo didascalico:

Ma la madre rispose appena con un borbottio, non troppo soddisfatta del nuovo inquilino, il quale, pur avendo pagato in anticipo alcuni giorni di affitto, lasciava scorgere facilmente di non avere né un mestiere, né una sede stabile. Il suo aspetto rivelava in lui uno dei tanti che si aggiravano per la città, segnati nel viso dal vagabondaggio e dalla fame e nemici di ogni lavoro. A ciascun risveglio, il loro unico pensiero è di risolvere per la giornata il problema del cibo e del sonno, in un modo qualunque, magari umiliante, ma non faticoso. Eterni fanciulli, a volte, con prepotente violenza, sembrano ritenere che gli altri abbiano il dovere di soccorrerli; a volte supplicano a testa bassa, con l'aria servile e miserabile dei cani. Ottenuto lo scopo, sono felici e fieri come conquistatori, né si preoccupano del giorno dopo. Non sono veri e propri mendicanti, spesso anzi rivelano nell'abito e nei modi una vanità quasi femminile, e insieme una certa grazia che può attirare indulgenza e simpatia per la loro inguaribile inettitudine. Non hanno il coraggio del furto e del delitto. E misteriosamente riescono a trascinare quella loro inerte esistenza fino alla morte, che spesso è prematura, o turpe, o tragica. Da molti di simili parassiti era invasa in quel tempo la città. (ivi, c. 594r)

Colpisce soprattutto la ricorrenza del termine 'indulgenza', già presente, come si è visto, nella presentazione iniziale, ma che qui ha tutt'altro tono. Il commento, cioè, sembra voler smascherare l'inganno dietro la simpatia che in precedenza la stessa voce d'autore aveva riservato al personaggio, rivelando tutta la difficoltà della giovane Morante nel gestirne la dispotica indolenza. Andrea troppo ancora risulta oscillante fra violenta arroganza e tenera grazia, specie se si giustappongono la scena dello schiaffo a Lena e quella della prostrazione ai piedi di Anna. Nella prima, perduta anche la pur minima giustificazione (diegetica) della consanguineità, il gesto appare gratuito, oltre al fatto che risulta molto incoerente narrativamente l'assenza di qualsiasi reazione da parte di Elvira – e, non a caso, su questo punto Morante interverrà nell'ulteriore revisione. Al contempo, l'entrata in scena di Anna continua ad apparire troppo repentina, cosa che fa apparire poco motivata la sua premura, assente in *Via dell'Angelo* del 1937, di pagare il debito del marito, sebbene vi si possa riconoscere lo sforzo di offrire un appiglio di coerenza narrativa alle continue dimostranze di Elvira.

Un simile aggiustamento denota in ogni caso l'intenzione dell'autrice di contenere meglio le linee della narrazione: non solo sfrondando la trama, ma anche inserendo dettagli che, con un innesto di verosimiglianza, possano garantire una migliore tenuta dell'insieme. È per questo che, per preparare la visita di Lena ad Anna, Morante inserisce nella descrizione iniziale della città un accenno alle abitazioni poste sull'argine del fiume che attraversa la città – «a lunghi intervalli s'incontravano baracche di legno per la custodia delle barche e delle reti» (ivi, c. 589r) – così come di sfuggita menziona il luogo in cui avverrà la prima tappa della perdizione di Lena, ossia «là presso [...] un'osteria» (*ibidem*). Ciononostante, l'impianto del testo continua a mostrare incrinature. In primo luogo, è conservato il passo sul viaggio infantile di Lena in compagnia dei suoi, che a questo punto non è più soltanto un eccesso di pedanteria, ma proprio una contraddizione con l'immagine iniziale di Elvira arrivata da sola nel quartiere dei poveri recando in braccio la figlia; soprattutto, però, scricchiola l'inserimento di alcune tirate morali – se non proprio moralistiche –, che forse mirano a bilanciare i rischi di quell'eccesso di pateticità riconosciuti dall'autrice stessa oppure di una qualche accusa di immoralità che magari le attirasse le censure di regime. Si è vista la descrizione di Andrea, ma si può citare, come ulteriore esempio, una lunga riflessione sui rapporti familiari problematici:

C'era fra loro quel pungente disagio che può nascere fra madri e figli quando al vincolo carnale non corrisponde un uguale vincolo spirituale ed umano. In presenza del ventre che l'ha generato, del seno che l'ha allattato, il fanciullo può sentire allora un ritroso e rabbioso pudore; ha la coscienza continua della propria anima bambina e indifesa e non trovando rifugio nella madre, brancola senza chiedere aiuto in un tormentoso orgoglio. La propria nascita, di cui sente il modo tutto fisico ed animale, gli pare una colpa; il proprio corpo, germinato per leggi naturali ed immutabili dall'altro, una vergogna. E mentre una parte di lui si stacca dalla madre, scavandosi in solitudine una profondità che a lei è negata, un'altra parte, schiava che vorrebbe liberarsi, le rimane per sempre avvinta. (ivi, c. 591r)

Anche in questo caso si avverte l'urgenza espressiva di una tematica al centro della scrittura morantiana, destinata a ben altre riprese



ed elaborazioni narrative, ma che adesso ha tutte le sembianze di essere stata calata quasi dimenticandosi dei personaggi, come a parlare fosse una voce narrante straripata dal controllo autoriale. Anche per questo, quindi, oltre che per le incertezze della caratterizzazione dei personaggi e per l'asciugatura ancora parziale dell'intreccio, Morante non poté considerarsi soddisfatta del risultato raggiunto. Pertanto, nonostante l'evidente impegno profuso, anche in aggiustamenti lessicali e sintattici, lasciato o meno incompiuto il lavoro, si applicò a una nuova rielaborazione del racconto che è testimoniata dal dattiloscritto intitolato *Cortigiana*.

### 1.5. Una valigia e molti peccati

Riguardo a questa terza riscrittura si può stabilire, almeno parzialmente, un termine *post quem* in virtù di un segmento della descrizione della casa di Elvira e Lena:

La cucina dove egli doveva dormire era minuscola, coi muri ingialliti dall'umidità e dal fumo, e il fornello acceso la rendeva assai calda. Fu Lena che trasformò in letto il divanuccio coperto da una tela infiorata e sopra una vecchia cassa, acconciamente ricoperta da un merletto bianco, dispose uno specchio accanto al pettine sdentato e al rasoio di Andrea. (A.R.C. 52 I 1/39, cc. 546-547)

Come rilevato da Donatella La Monaca (2012, pp. 92-93), alcuni degli oggetti descritti sono simili a quelli presenti in un'annotazione delle *Lettere ad Antonio* che risale – e *tout se tient* – al 24 febbraio 1938:

Ho sognato di essere tanto povera che cercavo in affitto un letto in una cucina. Arrivo in una piccola cucina, di sera. Il fornello acceso che la rende assai calda, un divanuccio coperto da una tela infiorata, il muro ingiallito e scrostato presso la finestra. (*LA*, p. 39)

Non è detto che la revisione sia iniziata proprio negli stessi giorni in cui ha luogo la svolta decisiva nel lavoro alla seconda *Via dell'Angelo*, tuttavia è evidente che la fine del febbraio 1938 costituisce un momento di particolare fertilità creativa per Elsa, in un periodo

che le pagine delle *Lettere ad Antonio* ci descrivono invece come tutt'altro che sereno dal punto di vista personale. Si può fare pertanto qualche congettura cronologica in più sulla duplice vicenda genetica che sia diparte dalla prima *Via dell'Angelo*, e cioè che la revisione intitolata *La cortigiana* si situi fra l'ottobre 1937 e l'avanzato febbraio 1938, precedendo così *Via dell'Angelo* del 1938, al quale, invece, *Cortigiana* potrebbe essere, se non contemporaneo, comunque assai contiguo. Se così fosse, non sarebbe in conseguenza dello spostamento della statua nel racconto di Antonia e del galeotto che i passi con il riferimento alla via vengono espunti nella redazione de *La cortigiana*, bensì il contrario: Morante si rende conto dello spreco che farebbe della statua nella vicenda di Lena e quindi, ancora prima di scrivere la 'vera' *Via dell'Angelo*, decide di cassarla da *La cortigiana*, ripristinando, se effettivamente esiste l'originale perduto che si è ipotizzato, l'iniziale ambientazione della vicenda in via del Fabbro. Poi, comunque insoddisfatta di questa nuova versione, in un momento imprecisato dopo il 24 febbraio 1938 si applica a redigere *Cortigiana*.

In ogni caso, il primo dato che colpisce è l'espunzione dell'articolo determinativo dal titolo, forse per marcare con persino più energia la condizione della protagonista. Soprattutto, però, salta agli occhi lo sforzo con cui Morante di nuovo si applica a eliminare incongruenze e ridondanze, a partire dal rilievo accordato a Elvira ne *La cortigiana*: lo spazio narrativo del personaggio si riduce al minimo necessario a caratterizzare la miseria familiare e della sua dubbia passione per Andrea non rimane traccia. Meglio risolto appare anche l'episodio dello schiaffo. Se nella *Via dell'Angelo* del 1937 il gesto era se non giustificato, reso plausibile dal rapporto di consanguineità dei due, nella seconda versione risultava ancora più gratuito e incongruente, tanto più che mancava una pur minima notazione su quella che avrebbe dovuto essere, con coerenza narrativa, una qualche reazione di Elvira. Risultava poco credibile, cioè, che il testo tacesse su un qualsiasi suo intervento in merito, tanto più che essa era già in evidente conflitto con Andrea; non sarà un caso, quindi, che in *Cortigiana* Morante escogiti un ingegnoso espediente per evitare incongruenze e scene non così necessarie all'intreccio: «Una sera, mentre Elvira era fuori, [Andrea] la chiamò in cucina» (A.R.C. 52 I 1/39, c. 549r).

Gli interventi più significativi si concentrano comunque

sull'*incipit* e sul finale, toccando, di riflesso, la caratterizzazione dei personaggi. La descrizione iniziale della città viene mantenuta, ma la più dettagliata presentazione del quartiere settentrionale viene spostata e obliquamente filtrata dal punto di vista di Andrea, «un giovinetto di diciotto anni, dagli abiti assai sciupati, che portava una valigia di fibra» (ivi, c. 544r). La divisione in due segmenti distinti della descrizione della città si accompagna infatti a una diversa entrata in scena dei personaggi rispetto alla prima *Via dell'Angelo* e a *La cortigiana*: la vicenda non si apre più con il riepilogo della triste quotidianità di Elvira e Lena, bensì con il picaresco incedere di Andrea per le strade del quartiere dei poveri:

Il giovinetto si chiamava Andrea: le sue guance, di una tenerezza adolescente, apparivano un po' sbattute, anche a causa del sonno. Egli pareva infatti sceso a malincuore dal letto, v'era nei suoi gesti un'aria di fuga; i suoi capelli biondi erano piuttosto in disordine, gli occhi abbagliati dalla luce, le labbra sbiadite. Tutta la sua figura, di graziose proporzioni, già virile sebbene esile, mostrava noncuranza e povertà. Portava una giacca attillata che nel colore della stoffa ormai stinta rivelava una ricerca di effetto; pantaloni polverosi, scarpe sdrucite. Ma c'era in lui quella grazia orgogliosa e aristocratica che può nascere dalla consuetudine dell'ozio. (ivi, c. 545r)

Pur mantenendo connotati e segni particolari del personaggio, Morante ha accentuato il rapporto di simpatia della voce narrante con Andrea, di cui si enfatizza la grazia stracciona conferendo anche un maggiore rilievo ai tratti di ingenua millanteria. La differenza con *La cortigiana* diventa ancora più evidente se si guarda a come è descritta nelle due versioni la valigia del ragazzo; nella precedente versione leggevamo:

Il giorno dopo l'arrivo, Andrea portò una valigetta di fibra assai sciupata e costellata di etichette di alberghi, forse dono di un qualche commesso viaggiatore. Ma si vedeva che il giovane era fiero di quelle etichette, testimonianze di una vita intensa e internazionale, quasi fossero state raccolte da lui. Per molti di questi uomini, che hanno sepolto nel fondo di una vita oziosa e stagnante i loro ideali di avventurieri, le etichette degli alberghi sono un simbolo, un vanto; essi le comprano dai camerieri disoccupati, o addirittura le rubano. Quei nomi e quei

colori svegliano in loro tutto un brulicare di aspirazioni e di sogni.  
(ivi, cc. 594r-595r)

La descrizione della valigia, piuttosto rapida, trapassa ben presto in una nuova tirata morale sulla vita di «questi uomini» dai quali la voce narrante pare aver ritratto la propria simpatia. Di tutt'altro tipo il passo dedicato al bagaglio di Andrea in *Cortigiana*, che precede persino la sua descrizione fisica:

Sebbene egli non avesse molto viaggiato, questa valigia era coperta di etichette multicolori, da lui raccolte grazie a certe amicizie con commessi e camerieri d'albergo e motivo di grande orgoglio per lui. I panorami più vari si potevano godere osservandole una per una. Qui, al confine di un deserto, un pozzo sul quale una donna reclinava la fronte. Là un ghiacciaio coi picchi illuminati da vene viola, simile ad un candelabro di vetro. Altrove un lago recante nel mezzo una barca piena di ombrellini e di dame (così ben disegnate che nella più elegante si potevano ammirare perfino le fibbie delle scarpette). Altrove un paesaggio, che, in quel minimo spazio, era infinito, perdendosi in una nebbia di un colore oltremare acquoso. E campeggiante su miraggi di colline, una villana adorna di un vezzo di coralli diviso in moltissimi giri.

Pareva di portare con sé il mondo intero. I nomi, poi, di quei luoghi, componevano una grande orchestra: alcuni erano remotissimi, sperduti nel fondo degli evi; altri erano nomi di battaglie, altri di santi. Ma troppo ci siamo attardati nel descrivere questa valigia. (ivi, cc. 544r-545r)

È significativo che la voce narrante chiuda la sequenza con questa inattesa prima persona plurale metanarrativa che, a quest'altezza cronologica, segnala innanzitutto lo sviluppo in corso di una già più arguta modalità del racconto. Cassati, a ulteriore dimostrazione della sensibilità narrativa di Morante nelle sue correzioni, i vari commenti moralistici della precedente versione, la voce narrante, che si può ritenere di genere femminile in quanto portavoce dell'autrice, interviene con un tono più leggero, che prelude sia alla materna indulgenza delle narratrici morantiane nei confronti dei loro personaggi che alla più generale postura ironica di molti racconti dell'ultima fase del periodo giovanile. In questo caso, però, una simile indulgente ironia

non è coerente nel testo e la prima persona plurale risulta ingombrante, sintomatica, peraltro, di una giuntura narrativa che non funziona. La sequenza, infatti, così focalizzata su Andrea, sbilancia il racconto, creando un orizzonte di attesa per cui il protagonista parrebbe il ragazzo, quando poi, con persino maggiore insistenza che nelle precedenti versioni, il focus del racconto ritorna sull'insana psicologia di Lena.

Nell'insieme, la sensazione è che Morante si senta ormai obbligata a portare a termine una storia, quella della formazione di Lena, che non è mai riuscita del tutto a padroneggiare e che sembra esserle ancora di più sfuggita di mano nel momento in cui nella sua scrittura sono affiorate nuove modalità del racconto già più parodiche e strutturate, meno linearmente soggiogate dalle sue ossessioni tematiche. È poi evidente che in quest'ultima stesura, probabilmente cronologicamente contigua a quella della 'vera' *Via dell'Angelo*, la scrittrice sembra assai più interessata a tratteggiare il personaggio maschile che non quello femminile. Ciò non toglie che permangano delle forzature nella caratterizzazione di Andrea, tali da rendere le sue azioni più dei pretesti per gli snodi, comunque labili, della delirante passione della protagonista che non il tessuto di una sua coerente costruzione. Soprattutto continua ad apparire eccessivamente repentina la sua umiliazione ai piedi di Anna, a meno che non si voglia riconoscere una brusca messa in scena dell'antropologia morantiana, secondo la quale una stessa persona – in questo caso Andrea, ma in futuro Anna o Wilhelm – può essere nelle relazioni affettive sia dominatrice che schiava.

Nonostante l'impressione di trovarsi davanti a una materia che non riesce mai a sbloccarsi in una vera direzione, si notano l'ulteriore sforzo della giovane autrice di circoscrivere meglio la materia del racconto, con una più diretta rappresentazione, nell'iniziale dissidio in Lena fra il pudore dell'infanzia e la sessualità adolescenziale, del progressivo prevalere di quest'ultima, in conformità col titolo che mette l'accento sull'esito del suo itinerario formativo. Al riguardo, peraltro, se rimangono i tratti già erotici de *La cortigiana*, particolarmente significativa si rivela la cassatura dell'episodio della visita di Lena ad Andrea e Anna, dato che sostituisce alla tentazione del ma-

terno una più esplicita svolta peccaminosa.<sup>31</sup> Dopo la scena dell'orgia nell'osteria, infatti, Lena non torna verso la baracca del fratello, ma dopo essersi detta «– Che m'importa di Andrea, – [...] si addentrò a suo capriccio nei vicoli che, dopo la tempesta, erano immersi in una specie di trepida attesa» (ivi, c. 633r). Ebbra del vino bevuto, Lena cammina per le strade mentre statue e colonnati sembrano prendere vita e accompagnarla nel suo ingresso notturno nella città:

Camminò fra i musaici, figuranti pavoni e gigli d'oro, e già le pareva di vedersi, grande, passeggiare sotto quei portici. Vestita di abiti regali, rossi e cerulei, come la fenice delle montagne, come una strana fiera. E di sotto gli archi, di fra i colonnati, voci innamorate la chiamavano, si spegnevano sonnolente e sazie, e il suo proprio riso qua e là fuggiva.

«Colombella mia». (ivi, cc. 633r-634r)

Ricongiungendosi con la presentazione della città dell'*incipit*, la descrizione mette in atto una trasfigurazione fantastica del romanzesco che è in linea con gli sviluppi della scrittura morantiana del periodo. La città sembra infatti animarsi:

Era l'ora che le statue insonni spiavano dalle alte groppe, di sotto la visiera, l'arrivo dell'alba. E la città sollevava faticosamente le membra di marmo, riapriva gli occhi opachi al fastidio della luce.

Ma noi ci fermeremo a questo primo ingresso di Lena nella città» (ivi, c. 634r)

Come si nota dalla brusca chiusura del discorso, di nuovo segnata dal 'noi' metanarrativo, il finale continua a essere problematico, confermando il senso di una sorta di invecchiamento del racconto nelle mani della sua autrice. Si avverte un generale senso di disomogeneità anche in questa versione che più stringentemente vorrebbe veicolare la vicenda al percorso di formazione erotica della protagonista: non solo il tono della narrazione risente delle varie fasi di scrittura e riscrittura, ma anche la gestione dell'intreccio rimane soggetta a evi-

---

<sup>31</sup> Non a caso, a conferma di come i dattiloscritti testimonino di varianti decise già dall'autrice, nella presentazione della città sono scomparsi i riferimenti alle baracche contenuti ne *La cortigiana*.

denti frizioni narrative. La scrittrice, tuttavia, ancora vuole dare un'ultima *chance* al racconto e opera delle correzioni direttamente sul dattiloscritto, iniziando col cambiare il titolo, che da *Cortigiana* diventa *Peccati* – e con questo titolo la storia verrà pubblicata nel 2002 nei *Racconti dimenticati*.

Il mutamento del titolo si spiega forse con il proposito di trovare un migliore equilibrio, sulla soglia del testo, fra romanzesco e patetico grazie alla ricchezza semantica del termine 'peccato', in dialettica tra il fascino romantico<sup>32</sup> e una condanna morale, che potesse magari agevolare la pubblicazione.<sup>33</sup> Non si tratta però dell'unica correzione apposta dalla giovane autrice direttamente nel manoscritto di *Cortigiana*, perché si registrano vari aggiustamenti lessicali e sintattici e soprattutto la sistematica correzione del 'lei' con il 'voi' nei dialoghi

---

<sup>32</sup> In *Qualcuno bussa alla porta*, solo a sentire pronunciare la parola 'peccati' dal sacerdote con cui sta discutendo come risolvere la questione della bambina che è stata abbandonata nel suo giardino, l'anziana avventuriera Elena, paralitica e poi cieca per gli effetti devastanti della sifilide, si inebria del ricordo della piena del «luminoso torrente della vita. [...] un fondo abisso di colpe, di ricordi, di pensieri, invincibili e selvaggi» (*DS*, 1935-36, p. 32).

<sup>33</sup> A dimostrazione della rilevanza del termine nell'immaginario morantiano prima di *Menzogna e sortilegio*, 'peccato' ricorre in altri tre titoli: *I peccati*, pubblicato il 12 agosto 1939 su «Oggi», *Peccato originale*, apparso il 14 gennaio 1940 su «Il Meridiano di Roma» – ma risalente al 1935, perlomeno nell'ideazione, se dobbiamo dare credito alla datazione apposta dall'autrice in calce al ritaglio conservato nell'Archivio Morante (A.R.C. 52 I 1/22 c. 5r) – e *In peccato mortale*, apparso postumo su «Paragone» nel 2001. Mentre il primo racconto rientra nell'ambito umoristico della rubrica del *Giardino d'infanzia*, il secondo declina in chiave fantastica una storia che utilizza credenze e superstizioni popolari – gli stregghi che hanno mangiato l'anima a una giovane contadina – per significare una storia di iniziazione sessuale: dopo la notte che la ragazza ha trascorso in compagnia dei tre stregghi per riavere la propria anima e che si è tradotta in un rapporto con il più giovane dei tre, non certo a caso figurato come un pastore, la madre la manda via di casa e lei, che «non si riconosceva, tanto la sua faccia di strega era bella» (*RD*, p. 169), fiera e felice se ne va, raccogliendo papaveri per ornarsi, «e non la rividero più» (ivi, p. 170). Si avverte, a conferma della circolazione di vicende e di personaggi costanti, legati alla rappresentazione dell'eros femminile, tutta la contiguità con il finale di *Peccati*: anche Lena se ne va di casa ed è possibile che nessuno la riveda più nel suo quartiere d'origine. Nel più tardo *In peccato mortale* si racconta del tradimento consumato con Alvaro, uno studente napoletano in fuga dai Tedeschi, dalla contadina Antonina, sfollata nel paese di montagna della sua famiglia, mentre suo marito Davide è disperso in Russia: la protagonista può ricordare la Lupa di Verga e lo stile è senza dubbio più controllato, ma non mancano fascinazioni fantastiche e antropologiche.

fra Andrea ed Elvira, in concomitanza con l'inasprirsi della campagna a favore di questa forma di cortesia.<sup>34</sup> La variante più significativa, tuttavia, riguarda il finale. Evidentemente insoddisfatta dalla precedente conclusione, troppo brusca e arbitraria, Morante sostituì a penna «Ma noi ci fermeremo a questo primo ingresso di Lena nella città» (ivi, c. 634r) di *Cortigiana* con «Tale fu per Lena l'entrata nella città dell'inferno» (RD, p. 290), che meglio corrisponde, peraltro, al sottile moralismo del titolo. Pur meglio accordandosi alla liberazione dalla passione per Andrea di poco precedente, la soluzione non sfugge nuovamente a una certa impressione di *impasse*, come se in definitiva la giovane autrice non sapesse bene che farne del destino del suo personaggio o forse, semplicemente, non volesse più saperne di una storia rimasta il ramo minore di una vicenda redazionale che aveva dato il meglio di sé nella tessitura della 'vera' *Via dell'Angelo*.

---

<sup>34</sup> Il 15 gennaio 1938 era uscito sulla terza pagina sul «Corriere della sera» un durissimo articolo di Bruno Cicognani dal titolo *Abolizione del "lei"* ed è possibile che la giovane autrice, che non dimentichiamo era sempre bisognosa di pubblicare, pensasse di adeguarsi affinché i suoi racconti incontrassero meno ostacoli in vista della stampa. In seguito, come si è ricordato nell'*Introduzione*, lei stessa partecipò alla causa del 'voi' con il pezzo pubblicato sul numero del dicembre 1939 di «Antieuropa» dal titolo *Fine di lei* (cfr. la nota 12 dell'introduzione).



## 2. Una curiosa molteplicità

### 2.1. Ricordare e raccontare

Nella vicenda genetica di *Via dell'Angelo* e *Peccati* non solo si dispiega il talento 'sartoriale' della giovane Morante, ma si manifesta anche la sua memoria poetica. Si tratta di una questione che si può affrontare da più angolature, la prima delle quali riguarda, attraverso la mediazione del sogno, il rapporto fra ricordare e raccontare:

Che il segreto dell'arte sia qui? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l'inventare è ricordare. (*LA*, p. 20)

In questo brano delle *Lettere ad Antonio*, che risale al 23 gennaio 1938, sembra precipitare tutta l'interrogazione a cui la non ancora ventiseienne scrittrice sottopone i propri sogni affinché da «processi notturni di tutte le colpe della giornata» (ivi, p. 10), come si legge alla fine di un'annotazione di poco precedente, del 20 gennaio, si evolvano in modelli di arte narrativa.<sup>1</sup> Varie sono le riflessioni sul tema nelle pagine iniziali del taccuino. La gravezza psicologica del sogno convi-

---

Questo capitolo è inedito.

<sup>1</sup> Non a caso, il passo ha goduto di una certa fortuna negli studi morantiani, citato ad esempio da Lugnani (1990) e D'Angeli (2015) per trattare dell'ispirazione notturna di Elisa in *Menzogna e sortilegio*, come si vedrà nel capitolo 3.

ve, infatti, con un più euforico approccio alle proprie esperienze oniriche, come si nota nell'annotazione del 21 gennaio: «Ieri sera andai a letto con la sensazione di chi va incontro ad avventure ignote» (*ibidem*). Un'immagine simile ritorna il 23, in un passo in cui Elsa confessa l'ammirato stupore per quegli «avventurosi viaggi del sogno» (ivi, p. 20) che si dipartono da «una parola, uno sguardo della giornata» (*ibidem*), come «un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo» (*ibidem*) trasformando i personaggi onirici in «vere e proprie creazioni artistiche» (ivi, p. 21), come annota il 25. Per questo, Elsa può affermare, a un mese di distanza, verso la fine di febbraio, nei giorni decisivi per la composizione di *Via dell'Angelo*, che «davvero che l'artista dei sogni sa il suo mestiere. Conosce perfino le piccole astuzie, gli effetti» (ivi, p. 42) e si merita «un dieci con lode» (*ibidem*) quando, ad esempio, riesce a inserire nello stesso sogno due soggetti così apparentemente incompatibili come Kafka e l'amico Filippo S., «coi suoi baffetti e la sua aria soddisfatta, bianco e grasso» (ivi, p. 40).<sup>2</sup>

A ben vedere, in questa giovane Elsa che mette per iscritto i propri sogni si riconosce una visione del rapporto fra demone onirico e scrittura letteraria non troppo dissimile da quella che, venticinque anni dopo, permeerà, nella *Nota* dello *Scialle* andaluso, la presentazione di *Via dell'Angelo* come «in massima parte [...] la trascrizione mattutina di un sogno fatto, durante la notte, dalla stessa, allora giovanissima, autrice» (*SA*, p. 215). Ci muoviamo, infatti, nel medesimo orizzonte lascamente platonico e romantico, sebbene il testo del 1963, in linea con il disegno autobiografico della maturità, operi un'evidente selezione dell'articolata conformazione culturale delle *Lettere*, rimuovendo gli effetti introspettivi delle prime letture psicoanalitiche. Non vi è traccia nella *Nota* del doloroso lavoro di scavo interiore portato avanti nelle *Lettere* e del dialogo che tale scavo intrattiene con gli aspetti più creativi dei sogni conferendo alle esperienze oniriche la funzione di una sorta di *primum mobile* del racconto: non nei termini di un'esibizione di meccanismi diegetici e combinazioni

---

<sup>2</sup> Marco Bardini, che pure ha messo in luce la precocità della prima assimilazione della psicoanalisi da parte di Morante attraverso i testi dei divulgatori italiani, specialmente *La Psicanalisi* di Enrico Morselli (cfr. Bardini 1990, p. 196), riconosce la memoria nelle *Lettere ad Antonio* anche dell'«apollineo artista del sogno di Nietzsche» (Bardini 1999a, p. 134).

figurali da imitare, bensì in quelli di un'esemplare capacità di narrativizzare i nuclei tematici più profondi del proprio immaginario. Il 14 marzo 1938 Morante annota:

Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimevano nella mente con più forza di quelli della realtà. Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei *sentimenti*. (LA, p. 49)

I sogni divengono agenti catalizzatori di immagini ed emozioni che affiorano alla memoria: con la vivezza delle sue «creazioni artistiche» il sogno ci pone a contatto con ciò che dentro di noi 'si imprime' o, con termine più consono al processo notturno, 'opprime' per farsi racconto. Come si è visto a proposito della 'vera' *Via dell'Angelo*, il lavoro onirico – l'«opera» del sogno – ispira l'intreccio dei racconti da scrivere raffigurando in personaggi e scenari – in questo caso, le suore, il convento, la ragazzina, l'angelo caduto – il groviglio di emozioni ed esperienze sedimentato nella psiche. In questo senso il sogno possiede una «forza» maggiore della realtà: perché perviene al cuore del nostro stesso essere nel mondo, concentrando nei suoi «personaggi e [...] espressioni» una memoria di azioni, gesti, sensazioni definibili come «*sentimenti*», che nella vita diurna non può che essere diluita e distratta dalle contingenze esistenziali.<sup>3</sup> Ciò significa che, per quanto la riflessione dell'autrice non sia ancora, a quest'altezza, sfiorata da quella problematica di stampo realista che, come vedremo nel quinto capitolo, appartiene più agli anni Cinquanta e Sessanta, il «fiabesco ricamo» onirico nemmeno in questa fase giovanile è comunque avulso dalla realtà: perché l'ammirazione per gli «avventurosi viaggi del sogno» muove dalla descrizione dei sogni come «processi notturni» (ivi, p. 10) del proprio vissuto.

Questa prima connotazione della memoria poetica, di carattere psicologico-onirico, alimenta con la sua incessante e metamorfica *inventio* un livello più pragmatico e operativo, che investe quella che

---

<sup>3</sup> Si veda, per la persistenza nel tempo di questa convinzione, uno stralcio dell'intervista a Enzo Siciliano del 1972: «nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse anche più significativa della vita stessa, perché arricchita della forza dell'immaginazione» (Siciliano 1972, p. 21).

possiamo definire l'autotranstestualità morantiana,<sup>4</sup> da intendersi come la tendenza della scrittrice a stabilire relazioni fra i propri testi con autocitazioni e autoriferimenti, ma anche con un frequente riuso di materiali. In ciò, per riprendere le considerazioni di Zanardo sugli spostamenti dei nuclei narrativi della *Storia* da un quaderno all'altro (cfr. §. 1.1), si riconosce un effetto dell'immaginazione modulare di Morante, che precipuamente rende conto dell'esemplarità della doppia linea genetica di *Via dell'Angelo* del 1937 anche per quanto riguarda il nesso di ricordare e raccontare.

Se pensiamo al segmento in cui si affrontano la madre Elvira e il figlio Andrea, notiamo come il loro scontro contribuisca a scavare un percorso che dal fondativo *Il romanzo del piccolo Bepi* (cfr. introduzione, nota 8) conduce alla frequente rappresentazione da parte della Morante matura di nuclei familiari mutili o fragili, in cui sedimentano seduzioni, adulteri, rancori e pentimenti, nonché gravidanze illegittime e soffocanti rapporti tra madre e figlio; al contempo, l'amore incestuoso di Lena per Andrea sembra costituire una versione particolarmente esplicita di quanto sarà adombrato nella cuginanza di Edoardo e Anna, come si evince dalle parole che quest'ultima, fuori di sé per la disperazione di aver appreso che il suo amato è morto, rivolge a Elisa: «È mio cugino, anzi mio fratello carnale, si chiama Edoardo» (*MS*, p. 544). Riguardo a dettagli e oggetti, si può rilevare come il fazzoletto a fantasia fiorita dello studente che Lena vuole donare ad Andrea richiami il «fazzolettone a fiorami, di quelli che le contadine comperano al mercato per la messa della domenica» (*IA*, p. 28) che indosserà Wilhelm Gerace. Il sogno di Lena, ambientato in «una città dalla solenne architettura, fra torri merlate e grigi profili di statue» (A.R.C. 52 I 1/7, c. 42r), le cui «costruzioni parevano corrose internamente, così che forse sarebbe bastato il tocco di un dito, perché tutte si sfacessero in polvere» (*ibidem*), sembra invece preludere da

---

<sup>4</sup> La centralità del rapporto fra memoria ed espressione artistica arriva sino al *Beato propagandista del Paradiso* (1970), sebbene, a quest'altezza, mediata dalle fascinazioni nirvaniche degli anni Sessanta: «Nell'assenza dal tempo e dallo spazio, tutto è memoria: l'evento presente, quello che è già accaduto e quello che deve ancora accadere. E così, in quegli affreschi anonimi (l'autografia non importa all'arte-preghiera) il pittore s'è ricordato dei Misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi [...]. Nella definitiva unità dei contrari assenza-presenza, tutto è già stato, tutto deve succedere ancora» (*PCAS*, p. 135).

lontano a una delle sequenze più drammatiche della *Storia*, quando Ida torna a casa dopo aver riconosciuto il cadavere di Nino:

Ecco, dopo la scena dell'obitorio, la seconda sensazione che le resterà di quella mattina: lei non poteva urlare, era diventata muta, e transitava per certe strade irriconoscibili, dove la luce era uno zenith accicante, che dava a tutti gli oggetti un rilievo osceno. [...] le statue numerose in cima alla basilica si avventavano verso il basso in atteggiamenti mostruosi. Quelle statue erano le stesse ch'essa aveva vedute nei giorni che era nato Useppe, dalla finestra della levatrice Ezechiele: però oggi la basilica s'era fatta storta, e così pure tutte le altre case e costruzioni all'intorno, come da specchi convessi. (S, pp. 465-466)

Il lascito più cospicuo dell'itinerario di *Via dell'Angelo* e *Peccati* riguarda, tuttavia, i protagonisti. In primo luogo, con le loro psicologie ossessive e visionarie Lena e Antonia preludono alle monomanie dei personaggi di *Menzogna e sortilegio*, dilaniati dall'insana scissione fra la loro rigogliosa e orgogliosa vita interiore e la miseria della loro esistenza esteriore; in particolare, nelle finte lettere del Cugino, Anna affida alla fittizia autorialità di Edoardo la propria autorappresentazione come «una specie di sacerdotessa il cui solo compito sia di adorare le bellezze di lui sposo» (MS, p. 595), che ricorda da vicino il culto di Lena per il suo idolo. Non meno rilevante, però, è l'eredità della figura maschile. Nella trasformazione dell'Andrea del 1937 da figlio rancoroso in galeotto nella 'vera' *Via dell'Angelo* e in vagabondo nella linea di *Peccati* si riconosce la duplice variazione di un personaggio di primo piano nel sistema dei caratteri morantiani: il ragazzo biondo mediatore dell'altrove, bello e straccione, ora misterioso viandante ora angelo caduto, che la fantasia adorante della sua innamorata o del suo innamorato può trasformare, in conformità alla divisione del mondo in 'servitori e padroni',<sup>5</sup> in un idolo capriccioso e noncurante, un autentico *beau sans merci*.

---

<sup>5</sup> *I servitori e i padroni* è il titolo di un articolo a firma Antonio Carrera apparso su «Oggi» il 18 gennaio 1941, il cui *incipit* così recita: «Si nasce padroni come si nasce servitori; voglio dire, per usare lo stesso linguaggio adoperato a proposito dei maestri, che il padrone ideale e il servitore ideale si possono sì, formare con l'educazione, ma fino a un certo punto; è necessaria la base di certe qualità native, piuttosto rare a trovarsi» (O, 18.1.1939, p. 11).

Varie sono le incarnazioni di questo ideale di inafferrabile grazia maschile nell'opera morantiana: si riconosce nel pittore biondo che si presenta a casa della delicata Isabella nel coevo *Due sposi molto giovani* (cfr. §. 1.3, nota 28); è adombrato dal misterioso venditore ambulante, «coperto di pochi stracci» (*RD*, p. 136) e dal «corpo virile e forte, di un caldo colore, mentre il viso era di fanciullo [...] quel viso dai lunghi cigli, dagli occhi gravi, dalla morbida bocca» (*ibidem*), che appare nelle sue malate visioni al vecchio protagonista del *Figlio* («Il Meridiano di Roma», 2 e 9 aprile 1939), e si rivela poi una sorta di messo della morte; presta qualche tratto nelle *Bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* (1942) al fanciullesco Dan, «il quale viene sempre da molto lontano [...]. Aveva preso molta pioggia; aveva addosso un cappuccio nero e uno straccio; i suoi occhi erano celeste scuro e i suoi bei capelli gialli. Era molto bello, ma si vedeva che era stanco» (*BACT*, p. 15); si manifesta anche nel più realistico studente napoletano in fuga dai Tedeschi e accolto dalla famiglia di Antonina nel racconto *In peccato mortale*: «Era lacero, stravolto e coperto d'insetti. Di persona esile, femminile nel volto, non era bello, ma tale pareva ai quei montanari per i suoi capelli dorati, la pelle delicata e bianca» (*IPM*, p. 35); offre un po' della sua grazia dispotica al biondo e cagionevole Edoardo Cerentano, il cui «volto, d'un ovale ben colmo, dagli occhi grandi e screziati, aveva un colore piuttosto pallido» (*MS*, p. 129), nonché all'ammaliante ambiguità del Pensiero di Edoardo, «che esalava come suo proprio respiro questa grazia celeste: senza la quale nessuno troverà mai favore al cospetto d'Elisa» (ivi, pp. 582-583).

La più compiuta realizzazione del *beau sans merci* sembra però essere Wilhelm Gerace: «con la sua bionda testa forestiera» (*IA*, pp. 28-29) e la sua «camicia senza più un solo bottone, tutta aperta sul petto» (ivi, p. 28) o, in alternativa, la sua «giacca di lana a quadri, usata e informe, dalle spalle eccessivamente imbottite, che aumentavano il prestigio della sua alta statura» (*ibidem*) – non troppo dissimilmente dall'armatura di un cavaliere –, ma soprattutto la sua indifferente e divina, agli occhi di Arturo bambino, superiorità rispetto al mondo circostante. In particolare, riguardo alla linea che da Andrea conduce a Wilhelm, colpisce un dettaglio che emerge al livello della stesura di *Cortigiana/Peccati*. Quando leggiamo delle «etichette multicolori» (A.R.C. 52 I 1/39, c. 544r) attaccate sulla valigia del giovane vagabondo che cammina per le strade del quartiere povero, che farebbero ri-

tenere che egli abbia viaggiato chissà quanto mentre in realtà gli sono state regalate da «commessi e camerieri d'albergo» (*ibidem*), non si può non pensare alla caduta del mito paterno nell'*Isola di Arturo*, che passa anche per la scoperta, affidata allo scherno di Tonino Stella, che i favolosi viaggi di Wilhelm sarebbero stati «Germania-Italia, una quarantina d'anni fa: ciò è noto. E poi?... Beh, si sa, la circumvesuviana: quella, per lui, è un abbonamento...» (*IA*, pp. 337-338).

La decostruzione di questo personaggio chiave dell'immaginario morantiano si radicalizza nella *Storia*, innanzitutto nell'epifania stravolta e degradata di Gunther nell'*incipit* del romanzo, che, a ben vedere, richiama il vagare urbano di Andrea all'inizio di *Cortigiana/Peccati*:

[...] alto, biondino, col solito portamento di fanatismo disciplinare, e specie nella posizione del berretto, una conforme dichiarazione provocatoria.

Naturalmente, per chi si mettesse a osservarlo, non gli mancava qualche nota caratteristica. Per esempio, in contrasto con la sua andatura marziale, aveva uno sguardo disperato. La sua faccia si denunciava incredibilmente immatura, mentre la sua statura doveva misurare metri 1,85, più o meno. E l'uniforme, – cosa davvero buffa per un militare del Reich, specie in quei primi tempi della guerra – benché nuova di fattura, e bene attillata sul suo corpo magro, gli stava corta alla vita e di maniche, lasciandogli nudi i polsi rozzi, grossi e ingenui, da contadinello o da plebeo. (*S*, p. 15)

Non di meno, in tale direzione, sembra trovare una sua congruenza autotranstestuale anche la digressione sulla morte in Russia di Giovannino Marrocco, che è spesso parsa, in negativo, uno dei vertici più patetici del romanzo. Anche se il personaggio non possiede l'inarrivabile noncuranza di certi suoi coetanei morantiani, a meno di non voler considerare la sua assenza di disperso sul fronte orientale un'amara ironia della loro natura sfuggente, il «Buona notte, biondino» (*ivi*, p. 387) suona come un congedo da una fantasia romanzesca che non ha più la forza di opporsi alla violenza della Storia. Giovannino non può, quindi, che piegarsi su se stesso e regredire a un'età infantile – «gli sembra di tornare piccolo» (*ibidem*) –: sempre più all'indietro sino a ricongiungersi, nella morte, a un'epoca prenatale che nella mitologia dell'autrice si risolve in un ritorno a quel lussu-

reggiante giardino che, nella *Storia dei bimbi e delle stelle* («Il Corriere dei Piccoli», 5 marzo – 30 aprile 1933), si trova sulla Stella di Ultimafata, (BAAS, p. 18), e in cui «sbocciano sempre fiori di tutte le qualità» (*ibidem*) e i non nati trascorrono felici e spensierati il loro 'non-tempo' prima della loro irrimediabile caduta sulla Terra.

## 2.2. Amuleti della memoria

Se allarghiamo il nostro sguardo all'intero *corpus* giovanile, rilevazioni simili possono essere estese ad altri testi e ad altre forme di auto-transtestualità, che mettono in campo sia costanti di ampio raggio che più circoscritti moduli narrativi. L'aspetto più macroscopico riguarda senz'altro la riproposizione variata, dalla giovinezza alla fase più tarda, di reti tematiche fra di loro interconnesse: non solo la già ricordata propensione di Morante per le famiglie disfunzionali e la correlata caratterizzazione unilaterale dei rapporti affettivi e amorosi, ma anche il mutevole macrotema del sogno – dall'esperienza onirica vera e propria alla sostituzione del senso di realtà con un'inflessa tendenza alla menzogna e alla finzione; e poi tutti quei temi del paradiso perduto, dell'infanzia, della morte, del sacro, del viaggio, del narcisismo, del doppio, dell'androgino, del teatro, che compongono la rappresentazione morantiana del «difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà» (in *B*, p. 708),<sup>6</sup> sino a toccare il rapporto, allegro e disperato al contempo, tra gli F.P. e gli I.M., tra gli innocenti e la Storia. Tuttavia, più che sul gioco scoperto delle costanti e varianti tematiche, lo specifico funzionamento modulare della memoria poetica di Morante meglio si misura su più circoscritti fenomeni di superficie, che più sottilmente possono illuminare il suo lavoro di tessitura autoriale.

Particolarmente significativa al riguardo è la presenza nell'opera della scrittrice di oggetti ricorrenti, «amuleti» (Garboli 1995d, p. 86) della sua immaginazione,<sup>7</sup> come i gioielli di cui si adornano i perso-

<sup>6</sup> Così si legge nel contributo all'inchiesta *Cosa stanno preparando i nostri scrittori?* di «Italia Domani» del 15 marzo 1959.

<sup>7</sup> In maniera molto suggestiva Garboli rileva, in una pagina dedicata all'*Isola di Arturo*, che gli oggetti rappresentati da Morante «quanto più sono colti in un preciso ri-



naggi femminili: gli anelli – l'esempio forse più noto vista la rilevanza in *Menzogna e sortilegio* dell'anello di diamante e di rubino che, 'riciclato' dono di Edoardo, bizzarramente trapassa da Anna a Rosaria e poi di nuovo da questa ad Anna –, ma non di meno gli orecchini. «Erano due orecchini in forma di fiore, fatti di turchesi, e, nel centro, il posto del pistillo era segnato da un rubino» (*RD*, p. 180), quelli che riceve in dono dal marito la protagonista della *Moglie brutta* («I diritti della scuola», 30 marzo 1940), unico segreto motivo di gioia per lei troppo umiliata dalla vita anche solo per indossarli; sono di una pietra persino più preziosa quelli che ha appena acquistato la vanesia signora dei *Due zaffiri* («Oggi», 27 aprile 1940, poi ripubblicato nel *Gioco segreto*) e che, una volta a casa, le rammentano le iridi spente del bambino cieco al quale non ha donato le mille lire utili a tentare un'operazione agli occhi; consistono invece in «due pendagli di brillanti, montati all'antica» (*O*, 4.10.1941, p. 12), gemme di famiglia, quelli che sfacciatamente indossa la serva di cui si è innamorato l'inetto protagonista di *La scala santa*, pubblicato su «Oggi» e poi con varianti sull'«Illustrazione Igea» nel 1960 come *Ricordo di un giovane poco adatto alla vita*.

Come si può notare, gli orecchini non hanno un mero ruolo ornamentivo, ma anche una variabile funzione di caratterizzazione dei personaggi e di giuntura del racconto, destinata a ricomparire nei romanzi maggiori. Così, in *Menzogna e sortilegio*, agli orecchini austeri, «d'oro inciso, dono nuziale di Damiano» (*MS*, p. 253), che appartengono alla severa Alessandra, si oppongono quelli «composti di una catenella d'oro, da cui pendeva un'ametista in forma di goccia» (ivi, p. 270), che Edoardo dona alla vanesia Rosaria e che saranno la prova della sua infedeltà dinanzi a Francesco: «dallo scrigno distrutto erano balzati alla luce gli orecchini, il ciondolo e la spilla ch'ella vi teneva nascosti» (ivi, p. 299). Rosaria, peraltro, tenterà di fare indossare monili fasulli e vesti sfarzose, conformi ai suoi gusti *kitsch*, anche a Elisa: «acquistò per me dai chincaglieri vari anellini, collane e fermagli falsi, e un paio d'orecchini, falsi pur essi, che soleva appendermi agli orec-

---

lievo reale, tanto più si ha l'impressione che questi oggetti vengano investiti di un ruolo diverso, malizioso, di un loro mutuo linguaggio, come fossero sul punto di lasciarsi sfuggire da un momento all'altro qualche indecifrabile significato» (Garboli 1995e, p. 86).

chi per mezzo di due fili di seta, avendo mia madre trascurato, alla mia nascita, di farmi forare i lobi» (ivi, p. 13), come fa del resto Concetta con Edoardo da piccolo, pur con gemme vere e non finte: «E sua madre, per distrarlo e farlo contento, soleva adornarlo dei propri orecchini, appendendoli con due fili» (ivi, p. 271) – e non sorprenda la replica del gesto, perché su queste duplicazioni, come vedremo nel prossimo capitolo, si regge *Menzogna e sortilegio*.

Com'è noto, il romanzo si impernia su una cesura che cade alla fine della *Parte quarta*, nella quale Elisa avverte i lettori del mutamento di tono e scenario che li attende nelle successive due, nelle quali si affiderà alla sua «vera memoria» (ivi, p. 434). Nella pagina che precede questo deciso intervento metanarrativo, in una posizione quindi cruciale nella struttura di *Menzogna e sortilegio*, Elisa racconta di una remota scena di lietezza familiare, risalente ai suoi primi anni di vita e incentrata su un dono di Francesco ad Anna. Ogni volta che giungeva l'assegno delle proprietà dei De Salvi che ancora si potevano vendere, egli «si recava dal gioielliere» (ivi, p. 433), consapevole della passione per ninnoli e gemme che hanno le donne della famiglia Massia-Cerentano,<sup>8</sup> e il dono si traduceva in un rito coniugale:

Un'immagine m'è rimasta nella memoria, che certo risale ad uno di quei giorni trionfali. Siamo nella cucina, io presso il focolare, mio padre e mia madre sull'uscio. Mia madre si aggancia all'orecchio il fermaglio d'un orecchino, e mio padre, davanti a lei, sorregge con le due mani uno specchio perch'ella vi si guardi. Certo quegli orecchini sono un regalo oggi stesso acquistato, ella se li prova per la prima volta: la compiacenza di se stessa la incanta, si direbbe, alla sua propria parvenza. Ma mio padre le ritoglie lo specchio; e stringendola fra le due palme il capo la bacia d'un tratto sulle labbra. (ivi, p. 434)

Si tratta di una scena che già suggerisce il conflitto fra la narcisistica superbia di Anna e l'esaltata passione di Francesco all'origine del lugubre esito del loro matrimonio. Gli orecchini vi risaltano come un oggetto tanto incantato quanto effimero nella vanesia felicità che re-

---

<sup>8</sup> Dalla quale non è esente nemmeno la stessa Elisa, la cui «modestia [...] è soltanto apparente» (*MS*, p. 433): anche a lei si è trasmesso «il folle gusto per questi ninnoli» (*ibidem*), solo che «gli splendori negati alla sua propria bruttezza, Elisa li sfoggia nel pensiero, intorno a bellezze immaginarie» (*ibidem*)

cano, a confronto dei lunghi periodi di privazione: «che udivano mai quei suoi minuti orecchi, leggermente arrossati, col piccolo foro vuoto dell'orecchino?» (ivi, p. 39), in attesa delle due perle da poter di nuovo indossare a Natale e Pasqua, quando lo stipendio doppio di Francesco avrebbe consentito di disimpegnare per un breve periodo i gioielli al Monte di Pietà.

Negli altri romanzi le occorrenze progressivamente si diradano, a conferma che *Menzogna e sortilegio* costituisce lo spartiacque fra la prima e la seconda fase della parabola di Morante non solo nell'aprire la sua grande stagione narrativa, ma anche nel chiudere quella giovanile recependone l'articolato lascito di temi e immagini. Nell'*Isola di Arturo* Nunziatella indossa «gli orecchini della Comare» (IA, p. 84) insieme ad altri semplici preziosi che «per lei non erano nemmeno dei gioielli, erano parte del suo corpo, come i riccioli» (*ibidem*), gli stessi orecchini che, durante la sua gravidanza, si trasfigurano agli occhi di Arturo in una mistica visione del materno: «perfino i due cerchietti d'oro degli orecchini, ai lati del suo viso, perdevano, ai miei occhi, il loro significato di ornamenti umani, e mi sembravano piuttosto dei voti, appesi a un'effigie sacra» (ivi, p. 179). Nella *Storia*, invece, vediamo Usepe apprezzare particolarmente di Patrizia, una delle ragazze di Nino, «due lunghi orecchini, a forma di grappoletti di vetro, che si urtavano coi loro acini minuscoli suonando tutto il tempo, e che lei si toglieva con cura, riponendoli nella sua borsa, prima di fare l'amore» (S, p. 406), mentre nel tragico disincanto di *Aracoeli* non vi è più spazio per monili o ninnoli: né nella dolce selvatichezza dell'andalusa Aracoeli, né nei raffinati gusti altoborghesi della zia Monda, il che non significa che non sia possibile riconoscere anche in questo romanzo fenomeni autointertestuali (cfr. *infra*).

Sebbene nel passo tratto dalla *Storia* il focus della scena sia spostato sullo stupore infantile di Usepe di fronte a un oggetto che, nella sua ingenuità, lo incanta, non meno significativo risulta il gesto della ragazza di riporre con cura gli orecchini nella borsa, in quanto richiama un'altra costante oggettuale di Morante: il contenitore che nasconde e, simbolicamente, separa ciò che si mostra – o si indossa – rispetto a ciò che è intimo, segreto, proibito. Ad esempio, nella *Scala santa*, quando «si sente infilare la chiave nell'uscio di casa» (O, 4.10.1941, p. 12) ed è il padre dell'imbelle protagonista che ha donato

alla serva gli orecchini materni, «ecco la ragazza, svelta, staccarsi gli orecchini e nasconderli nella tasca del grembiule» (*ibidem*). Non che nella *Storia*, dopo un trentennio, sia in atto un'esplicita citazione, ma possiamo supporre che la memoria poetica della scrittrice funzioni anche come un repertorio di immagini che possono riaffiorare e trasmigrare in diversi luoghi nella sua produzione persino a distanza di anni.<sup>9</sup> Lo si nota anche dalla ripresa variata dell'immagine del monile nascosto nella tasca del grembiule della *Scala santa* in *Mia moglie*, il racconto pubblicato sull'«Europeo» nel 1947: nella scena, di vago sapore rousseauiano, in cui viene scoperto un presunto furto della serva Margherita, colpevole, in passato, di aver rubato «un paio d'orecchini adorni di smeraldo» (*MM*, p. 7), leggiamo infatti che la padrona, di nome Elisa, «allungò la mano verso il grembiolino ricamato che la ragazza portava sull'abito scuro [...]. La mano nervosa di Elisa scosse il grembiolino; e dalla tasca balzò a terra la spilla» (*ibidem*).

La borsa e la tasca sono varianti di una costante che si presenta anche sotto forma di cassetine e casse. Si è menzionato lo «scrigno distrutto» (*MS*, p. 299) nel quale Rosaria nascondeva i doni di Edoardo, ma già in *Giorno di compere*, uscito su «I diritti della scuola» il 12 maggio 1935, più che la madre adultera tornata a casa, il vero protagonista è il «pazzo baule, pieno di abiti di velo e di seta, pieno di biancheria coi merletti» (*DS*, 1934-35, p. 326), feticci della breve vita di amante felice della sua proprietaria, mentre «casse antiche, allineate nei corridoi» (*O*, 24.5.1941, p. 19) sono quelle che si trovano nel «palazzo decrepito» (*O*, 17.5.1941, p. 19) in cui abita il folle protagonista del *Matrimonio del barone*, pubblicato su «Oggi» e poi nel *Gioco segreto* con varianti e il nuovo titolo *Il barone*. Questi infatti, «approvato dai [suoi] pari» (*ivi*, p. 13), dapprima chiede la mano alla serva Maltelda, scambiandola – donchisciottesca – per una gentildonna quando essa è in realtà «simile a una tartaruga, per il corpo basso e

---

<sup>9</sup> Si pensi all'acronimo *T.U.S.*, ossia *Tutto uno scherzo*, il titolo provvisorio della *Storia*, la cui più remota radice risale al 1937 del *Guardiano della grotta*, racconto uscito su «I diritti della scuola» e mai più ripubblicato, in cui una Vergine monella accoglie in Paradiso il mendicante protagonista facendogli credere che non c'è posto per lui, ma poi lo rincuora sussurrandogli: «È uno scherzo». Da ricordare che in *Menzogna e sortilegio* la giovane Anna sogna di dire a Edoardo: «Lo so che è tutto uno scherzo» (*MS*, p. 187), come si vedrà nel prossimo capitolo.

gonfio, la minuscola testa rugosa e le cortissime braccia» (*ibidem*), dopodiché apre le casse e ne trae «rasi cangianti e mormoranti, scialli arabescati, antichi e preziosi merletti dai fili composti in disegno favoloso per vestirne sua moglie» (*O*, 24.5.1941, p. 19). La moglie brutta, invece, nasconde gli orecchini «in una cassetina foderata di bambagia» (*RD*, p. 180) e li li conserverà, suo segreto fasto, finché il marito non le imporrà di regalarli alla figlia che va in sposa.

L'immagine della cassetina ritorna anche in *Menzogna e sortilegio*: Cesira «possedeva alcuni gioielli, rinchiusi a chiave dentro uno scrigno» (*MS*, p. 39), mentre Concetta ha sacrificato, come voto per la guarigione di Edoardo, «i più fastosi gioielli del suo scrigno» (ivi, p. 213), nel quale, invece, continua a conservare i capelli del figlio, tagliati quando aveva sette anni, «più cari d'una collana di brillanti» (ivi, p. 568). A proposito di Edoardo, rientrato nel suo palazzo all'inizio della cuginanza amorosa con Anna, spasima per poter rimirare di nuovo gli occhi di questa, però non come le stelle del cielo che tutti possono mirare: «Egli avrebbe voluto invece contemplarle in solitudine, come pietre riposte in uno scrigno» (ivi, p. 137), e pertanto scrive sul tema memorabili versi quali «*Raggio di stelle per me non val | Che a tutti è dato mirar | Di pietre chiuse in ferreo scrigno sol | L'avarò segreto splendor, | ahimè, | sol questo piace a me*» (ivi, p. 139). Se non troppo diverso da quello di Cesira e Concetta è, nell'*Isola di Arturo*, il comportamento di Nunziatella con i «gingilli falsi» (*IA*, 84) con cui l'ha conquistata Wilhelm, «come si fa coi selvaggi» (*ibidem*), e che «teneva riposti nell'armadio, con adorazione religiosa» (*ibidem*), di ben altro tipo è il segreto che la cassapanca della prima casa dei Ramundo-Mancuso nella *Storia*:

Il coltelluccio che colui [Gunther] le aveva dato, essa fino dal primo giorno lo aveva nascosto in fretta e furia nell'ingresso in fondo a una cassapanca piena di cenci e di cianfrusaglie. E non aveva più osato di riguardarlo, né di smuovere quei cenci, né di riaprire la cassapanca. Ma passando per di là, ne avvertiva ogni volta un urto nel sangue, tremando come un testimone pavido che sa il nascondiglio della preda criminosa. (*S*, p. 83)

La cassapanca «piena di cenci e di cianfrusaglie» rovescia, parodiandole, le casse aristocratiche del barone, che già di per sé, nel rac-

conto del 1941, erano una parodia dell'immaginario *romance*: l'oggetto segreto che essa contiene non ha più nulla di romanzesco, nemmeno nel senso delle fantasie nutrite da Arturo riguardo al «pugnale algerino» (*IA*, p. 42) che lega il padre al suo prode e misterioso amico, che dall'oggetto prende lui stesso il nome di Pugnale Algerino. Siamo di fronte infatti, a un prosaico coltello a serramanico, per quanto «invidia di tutto l'esercito» (ivi, p. 72) per le sue varie funzioni, che nel suo smarrimento Gunther ha lasciato a Ida, non senza prima averle riparato, a parziale risarcimento della sua violenza, una spina elettrica malfunzionante. Del «coltelluccio» si impadronirà ben presto Nino, come Ida scopre una mattina vedendolo rasarsi: «in una reminiscenza istantanea le parve di riconoscerlo, tanto che si sentì impallidire, ma tralasciò d'indagare su questa riapparizione inquietante, per dimenticarla subito, come i suoi sogni» (ivi, p. 137). In questo passare di mano in mano – alla fine a Nino, dopo molte avventure, il coltello «fu rubato, o andò perso» (*ibidem*) – nonché in questa indifferenza che la narratrice ostenta della sorte ulteriore dell'oggetto, si può riconoscere una forma di diluizione del romanzesco nel realistico, anche se una simile disillusione non esaurisce il rapporto fra le due componenti modali nella *Storia*, come emergerà nel quinto capitolo.

### 2.3. Vita di una nonna

Se l'oggetto spesso costituisce il fulcro di un motivo o di nucleo narrativo che si ripresenta in più luoghi testuali come effetto di una reminiscenza compositiva, non mancano le esplicite autocitazioni, come si nota a proposito della scena della madre contadina con un canestro in testa che fa visita al figlio in città: prima di incontrarla nelle sembianze di Alessandra che si reca da Francesco a P. in *Menzogna e sortilegio*, essa appare nella fiaba *Il soldato del re*, pubblicata la prima volta sul «Corriere dei piccoli» il 27 giugno 1937 e poi raccolta nell'edizione del 1959 di *Caterina*.<sup>10</sup> Anche l'amore fra cugini che sarà

---

<sup>10</sup> *Il canestro* è anche il titolo dell'episodio iniziale di *Qualcuno bussava alla porta*, diviso nelle prime due puntate apparse su «I diritti della scuola» il 25 settembre e il 9 ot-

al centro di *Menzogna e sortilegio* fa la sua prima apparizione nella produzione giovanile. Nell'articolo *Parenti serpenti* di «Oggi» scrive Antonio Carrera: «*Cousinage, cousinage* cantano i francesi. Chi non è stato una volta nella vita innamorato del proprio cugino o della propria cugina?» (*O*, 1.12.1941, p. 13). Dopodiché, a dimostrazione del tasso metaletterario del motivo, Antonio alias Elsa cita la giocosa *Fra cugini* di Edmondo De Amicis dedicata alla cugina Lena – e il nome può forse indurci a qualche ipotesi sulle scelte onomastiche della prima *Via dell'Angelo*: il giovane poeta sogna di fuggire con lei in Inghilterra, finché lo zio, scoperto l'altarino, «discacciò l'eroe con un calcio assestato nel didietro» (*ibidem*). Infine, menzionata anche la più seria *I due cugini* di Giovanni Pascoli, Antonio commenta:

È quasi un obbligo, meglio un dovere cavalleresco, innamorarsi, quando si è molto giovani, delle cugine. Sono le prime ragazze viste da vicino dopo le vostre sorelle, e c'è un'età della vita in cui qualunque ragazza sembra incantevole. (*ibidem*)

Antonio ricorda poi come, su richiesta della mamma e della zia, accompagnasse le cugine ovunque, anche quando non era più adolescente ed esse non lo interessavano più, perché «avevano tutte e tre verso i trent'anni, e i loro vestitini erano malinconiche imitazioni di grandi vestiti da ballo» (*ibidem*). Ai balli, poi, era lui l'unico cavaliere a farle danzare, anche quando avrebbe potuto invitare la donna di cui era innamorato; invece, gli toccava fare compagnia alla zia oppure invitare ancora le parenti zitelle, finché una volta, esasperato, si fece così fosco e brusco che le cugine, mortificate, preferirono rientrare a casa: «mi pareva di essere un macellatore, che accompagna quattro poveri agnellini verso la morte» (*ibidem*).

In realtà, la divertita satira di costume di Carrera non costituisce la prima ricorrenza del motivo, in quanto la cuginanza era apparsa per la prima volta nell'universo morantiano nella già menzionata *Bella vita della vecchia Susanna* del 1935 (cfr. §. 1.2, nota 17), un racconto mai più ripubblicato ma la cui fondativa rilevanza tematica è paragonabile a quella del *Romanzo del piccolo Bepi*. La protagonista «ha avuto una

---

tobre 1935, a indicare la cesta nella quale la protagonista, Lucia, viene abbandonata dalla madre Mirtilla presso il giardino dell'anziana aristocratica paralitica Elena.

lunga vita senza niente» (*DS 1934-1935*, p. 371), ma non le sono mancati momenti felici, per quanto in seguito fonte di rimpianto, come quando all'età di diciassette anni si trovò in un prato insieme alla sorella e alla zia:

Aveva il vestito bianco e le trecce giù; e d'improvviso, mentre beveva [a una fontana], passò un bell'uomo giovane con la divisa e la vita stretta, e le disse piano: – Susanna – Ma come glielo disse! Fu come se le avesse fatto tutto un discorso. Chi era? doveva essere il cugino, quello che faceva spavento a tutti e ogni tanto se ne fuggiva. Ma come parlava! Susanna sentì d'improvviso la voglia di volare via dietro a quell'uomo che scappava sempre, ed invece rimase lì sul prato. Per questo non lo vide più. E pensò sempre a lui, per tutta la vita a lui; non poté mai parlarne a nessuno. (ivi, pp. 371-372)

Questo episodio costituisce il modello per una scena che si ripresenterà altre due volte, seppure con varianti. Innanzitutto, due anni e mezzo dopo, il 5 dicembre 1937, quando ancora su «I diritti della scuola» Morante pubblica *La vecchia*, in cui trasforma il candore di Susanna nello stillicidio esistenziale di Beatrice. Il racconto si apre con la morte della protagonista, un'anziana donna tenuta in casa come un'intrusa dalla figliastra e destinata a non lasciare alcuna traccia del suo passaggio terrestre. Quasi a risarcirla della sua insignificanza, la voce narrante si incarica di raccontare «la storia della sua lunga vita» (*RD*, p. 114) – e l'espressione richiama alla lettera il precedente di Susanna, a conferma che si tratta di due vicende che sono l'una il rovescio dell'altra; il racconto si conclude infatti con un episodio della giovinezza che, con un effetto metadiegetico, la stessa Beatrice, uscita per una volta dal suo torpore, narra all'esuberante ragazza a servizio nella casa:

– Non l'ho mai raccontato a nessuno, – bisbigliò. – Ma una volta, quando io avevo venti anni, a anche a me avvenne un fatto. Mia madre mi aveva portato a teatro, e per me, che ci andavo di rado, era una gran festa. [...] Ero così distratta, che nell'uscire mi dimenticai nel palco o lasciai cadere il mio velo.

Mentre mia madre si avviava all'uscita, tornai indietro per prenderlo, quando vidi un giovane che non avevo mai visto prima d'allora, venirmi incontro col mio velo fra le dita. Era un ufficiale, alto, con una



piccola barba bionda e gli occhi azzurri. Mi guardò molto serio; io aspettavo, ed egli non pareva decidersi a consegnarmi il mio velo.

Lo guardai un po' stupita. Allora egli si accostò a me, davvero, fin quasi a toccarmi con la spalla, e piano mi disse: Beatrice! Non mi disse altro, ma questo lo disse con una tale voce! Non rividi mai più quell'ufficiale dopo quel momento, ma sempre ho ricordato quella voce. E ho tanto pensato per indovinare come potesse sapere il mio nome. (ivi, p. 118)

Rispetto alla *Vecchia Susanna* l'episodio è ampliato dal gioco di sguardi al contempo allusivo e impacciato fra la protagonista in giovane età e il suo misterioso spasimante, oltre che reso più patetico dal fatto che è lo stesso personaggio, da anziana, a narrarlo.<sup>11</sup> Peraltro, osservando la peculiare struttura del racconto, composto di tre blocchi ben distinti – la morte di Beatrice, la sua vita triste, il racconto nel racconto –, sorge il sospetto di una congiunzione di nuclei narrativi di diversa provenienza, anche se il significato complessivo del testo è comunque compatto. In ogni caso, si nota come questa più articolata riscrittura dell'episodio costituisca il palese antecedente di uno simile raccontato in *Menzogna e sortilegio* da Cesira:

– Tuo padre, lo sai, non l'ho mai amato, – disse, – ma quando ero ancora ragazza, e abitavo coi miei genitori, un ufficiale austriaco mi faceva la corte. Non che mi parlasse, ma passeggiava sotto le mie finestre, avanti e indietro, tutto vestito di bianco, e ogni momento alzava gli occhi. [...] Un giorno, mia madre ed io eravamo uscite al passeggio, e mia madre si tratteneva sulla piazza a conversare con le sue conoscenti, quando passò lui. Piegò il suo viso delicato e mi chiamò piano: «Cesira!» Non disse altro, e non so nemmeno da chi avesse saputo mi chiamavo così. Ma disse: «Cesira!» con un tale amore che, guarda, sono vecchia, son passati più di quarant'anni, eppure a ripensarci mi si raggriccia la pelle. Guarda! – e mia nonna rabbrivendo scoperse, per mostrarlo a mia madre, l'esiguo braccino bianco. – E tu chiedi se sono mai stata innamorata! – soggiunse. Poi spiegò che, partiti gli Austriaci, anche l'ufficiale partì. (MS, pp. 41-42)

<sup>11</sup> A lato, vale la pena di rimarcare che Beatrice è ebrea e che un suo possibile fidanzato, rispetto a lei, «aveva un'altra religione» (RD, p. 115), cosicché, dopo che è morta, «non aveva neppure il Crocifisso fra le dita» (ivi, p. 114) a farle compagnia. Dato che il dettaglio della religione non appare così funzionale alla vicenda, si può forse supporre che fosse legato a una qualche origine familiare della storia.

Il candore di Beatrice, che replica in chiave più tragico-patetica la malinconia consolata di Susanna, si è rovesciato nella caratterizzazione grottesca di Cesira secondo una relazione autotranstestuale confermata anche dalla ripresa in *Menzogna e sortilegio* di un altro dettaglio della *Vecchia*, relativo alla morte della protagonista: «d'improvviso, con un tonfo leggero, ella scivolò dalla sua sedia ad occhi chiusi» (*RD*, p. 114),<sup>12</sup> che prelude alla scena in cui Elisa si volge verso la nonna e ne nota lo sguardo spento, come un velo opaco si fosse posato sui suoi occhi: «un minuto dopo, mia nonna abbassò le palpebre e scivolò giù dalla sedia, dando un tonfo leggero» (*MS*, p. 43). Pertanto, se Elisa e anche Anna discendono dalle non poche ragazzette della narrativa giovanile, come le stesse Lena e Antonia, si capisce che Cesira, non di meno, appare il punto di arrivo di un insieme di figure e motivi desunti dalla precedente produzione, costituendo l'ultimo anello di una catena via via degradante di vecchiette e nonne dipartitesi dalle prime pubblicazioni per i bambini.

Figure come la Vecchia Principessa di *Paoletta diventò principessa* («Il Corriere dei Piccoli», 12 febbraio 1933) o la «vecchia decrepita» (*BAAS*, p. 98) della già menzionata *Storia dei bimbi e delle stelle*, sono amabili personaggi secondari, aiutanti delle piccole protagoniste o amiche delle fate, che da vari indizi si intuisce che possono anche essere le narratrici delle storie. Le cose prendono un'altra piega nel *Ladro dei lumi*, pubblicato per la prima volta nel 1963 nello *Scialle andaluso*, ma risalente a poco dopo la metà degli anni Trenta, come si vedrà nell'*Appendice*:

Questa nonna era sorda, e pareva di legno. Un seguito d'anni innumerevole l'aveva succhiata lentamente, fino a ridurla un piccolo scheletro di legno, che forse non poteva neppure più morire. La sua testa era quasi calva, e le palpebre oscure sempre abbassate. Teneva ferme lungo i fianchi le mani, dalle unghie di un turchino livido. Con mio

---

<sup>12</sup> Una scena simile ricorre anche alla fine del *Figlio*, quando Felice, l'anziano protagonista di cui seguiamo il percorso verso la morte, «era scivolato senza rumore dalla sua sedia, e giaceva a terra, con gli occhi serrati nel volto livido e magro» (*RD*, p. 146). Colpisce nella *Vecchia* anche il dettaglio della figliastra «ormai grassa e lenta» (*ivi*, p. 114), in quanto richiama la grassezza di Anna nell'ultimo anno vissuto da Elisa a P.

stupore, avevo scoperto che si fasciava il petto e i fianchi, come di fa ai bambini, e, su tutte queste fasce, poneva degli ampi stracci. Dicevano che fosse ricca. (SA, p. 12)

La sordità, l'alopecia e la minutezza simile a un fantoccio di legno già preludono alla Cesira in *Menzogna e sortilegio*, ma la circostanza più degna di nota è che, sebbene *Il ladro dei lumi* sia destinato a rimanere inedito fino al 1963, quando verrà raccolto nello *Scialle andaluso*, questa descrizione passa con qualche variante in *Innocenza*, pubblicato invece su «Oggi» il 25 novembre 1939 e raccolto nel *Gioco segreto*:

Questa nonna era sorda, e gli anni innumerevoli l'avevano succhiata fino a ridurla quasi un piccolo scheletro di legno. Non solo, ma per tenere insieme quei suoi quattro, ella era costretta a fasciarsi stretta stretta sotto le sottane, come un fantolino. La sua testa minuscola e rotonda, quasi nuda di capelli, dondolava, e le palpebre grige [sic] rimanevano sempre abbassate. Non era, lei, una di quelle nonne che raccontano favole: se ne stava tutta rannicchiata nel seggiolone dall'alto schienale, borbottando fra sé parole che sdruciolavano fra le sue gengive tremanti. (RD, p. 11)

Anche questo racconto narra della morte di una vecchia, ma lo fa per mezzo delle movenze sospese tra fiabesco e fantastico di una signora elegantissima in pelliccia, dalla faccia «di donna triste e pazza» (ivi, p. 12), che bussa al portone di casa e a cui il nipotino Camillo incautamente apre. L'innocenza del bambino, però, è tale che l'incontro con la Morte non lo spaventa, anzi, senza riconoscerla, imbastisce con lei un curioso dialogo sulla decrepitezza della nonna, che ha più di novanta anni, non esce mai di casa, «ha gli orecchi sbagliati e non capisce niente» (*ibidem*), finché la signora se ne scappa con una bambolina di legno nascosta sotto la pelliccia, che è l'anima della vecchia. Certo è che, anche se manca l'apice perturbante delle unghie color turchino del *Ladro dei lumi*, colpisce in *Innocenza* il contrasto fra la descrizione gotica della nonna e la leggerezza con cui l'argomento della morte è affrontato, che si può spiegare con l'inserimento nel nuovo contesto narrativo del 1939 del segmento testuale proveniente dal

precedente racconto, a cui la giovane autrice era evidentemente molto affezionata.<sup>13</sup>

L'autocitazione dimostra, comunque, come fra le ossessioni tematiche della giovane Morante fosse compreso anche questo personaggio malevolo e inquietante che rovescia l'amabilità delle vecchine narratrici di fiabe degli esordi, come accade esemplarmente nel racconto appunto intitolato *La nonna*, pubblicato su «Il Meridiano di Roma» il 1° e l'8 agosto 1937 e poi confluito, attraverso *Il gioco segreto*, nello *Scialle andaluso*:

– Volete la favola della nonna? – bisbigliò attenta, quasi riaffiorasse in lei un sogno fatto quella notte.

I due bambini si accostarono l'uno all'altro con un piccolo riso di piacere, le pupille ingrandite dall'ansia. Fu una festa per loro, quando la vecchia incominciò a parlare. Essa li scrutava attenta e severa, come una maestra che spieghi, e insisteva su ogni sillaba.

– *Laggiù*, – disse, – dove è stata la nonna, c'è un gran prato coi fiori fatti d'acqua. Ci sono cavalli di vetro che saltano, e uccelli d'acqua che volano. (MR, 8.8.1937, p. VII)

Nemmeno questa nonna sembra «una di quelle [...] che raccontano favole» (RD, p. 11), assomigliando di più a una strega tornata, dopo una lunga e misteriosa assenza, da chissà quale regno per vendicarsi del tradimento del figlio, che le ha preferito la moglie Elena. La sua favola, pertanto, non può essere che malefica, come dimostrano le circostanze che al tramonto viene ritrovata morta e l'indomani i due nipotini, inseguendo una strana farfalla, si recano come sonnambuli al vicino fiume e, saliti su una barca, vengono trascinati via dalla corrente: «i cavalli di vetro si impennavano incontro a loro e da quel galoppo irruppe fischiando un vento gelato in cui gli uccelli dalle ali d'acqua si dibattevano» (MR, 8.8.1937, p. VIII). In tal maniera, come si intuisce, la venticinquenne Elsa intona il *de profundis* alle proprie prime prove di scrittrice di fiabe; se altre verranno pubblicate in futuro, saranno comunque fiabe postume, come lei stessa avrebbe scritto

---

<sup>13</sup> Vale la pena di ricordare che tra le annotazioni presenti sul margine sinistro della pagina in cui nel 1941 Morante delinea il progetto della *Vita di mia nonna* leggiamo: «La prima volta che vedevo la morte la quale cortesemente mi si offriva in aspetto ben amabile!» (in Palli Baroni 2006, p. 39).

nel 1958 a proposito delle *Bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*: «un suo romanzo-fiaba di allora, che era rimasto inedito fra i suoi manoscritti numerosi di quell'epoca, fu poi stampato – diciamo così, postumo – dall'editore Einaudi nel 1942» (in C, p. XLV).

Si potrebbero menzionare altri esempi di immagini di personaggi che trasmigrano fra i testi giovanili e sono poi variamente ereditate dai romanzi,<sup>14</sup> ad esempio i cortei allucinati ora di devoti ora di defunti, le giornate opprimenti per il caldo estivo, le terre inospitali abitate da gente ostile e diffidente, ma soprattutto mi preme mostrare che è dall'azione combinata di memoria poetica e immaginazione modulare che prende vita quel «dilatarsi, moltiplicarsi e rifrangersi in situazioni, ambienti e personaggi ricorrenti» (Nava 1994, p. 53) che caratterizza la scrittura morantiana. Non per questo, però, si deve ritenere che quello disegnato sia un panorama omogeneo, attraversato da una *via regia* che teleologicamente conduce la scrittura della giovinezza agli esiti compiuti della maturità. L'autotranstestualità dell'autrice suggerisce, piuttosto, l'idea di una scrittura per definizione non rettilinea ma dotata di un andamento epicicloidale e segmentato, guidata da un'ispirazione magmatica e molteplice che nella graduale conquista della maturità fa leva su una sempre più raffinata interazione delle «dimensioni contigue del meraviglioso-fiabesco e del fantastico» (ivi, p. 57) con la componente realistica.

## 2.4. Trecce, treccioline e fogge antiquate

La prima impressione che si ricava dal ripercorrere il corposo tirocinio della giovinezza è quella di un'estrema varietà di generi e stili praticati: fiabe, raccontini edificanti, racconti sentimentali, racconti di materia familiare, racconti fantastici, racconti umoristici, reportage, racconti satirici, aneddoti infantili... Non molto diverso, probabilmente, dovette essere lo stupore provato nel 1945 dalla stessa autrice nel riflettere sulle origini di una così variegata ispirazione:

---

<sup>14</sup> Sul riuso in *Menzogna e sortilegio* di elementi provenienti da *La nonna, Il matrimonio del barone* e *Il confessore* cfr. anche Ferigutti 2014.

È curioso notare come *l'enfant prodige* non differisse molto, nelle sue conclusioni, dalla trentatreenne. *V. morale* del mio attuale romanzo. Ed è anche curioso il pensiero che la quattordicenne scriveva contemporaneamente poesie come questa sopra, brutte e pessimiste, ma spontanee, ed altre di un pessimismo accademico, o di un *voluttuarismo* alla D'Annunzio; o, infine, delle ottimistiche fiabe infantili. Curiosa molteplicità destinata a unificarsi – quando? Più tardi. (in Bardini 2012a, p. 127)

L'annotazione, che segue nel *Quaderno di Narciso* la trascrizione di una poesia composta diciannove anni prima, non è esente da una evidente autoironia nei confronti del compiacimento familiare che dovette accompagnare i più precoci passi della piccola scrittrice in erba; soprattutto, però, ci invita a concepire la «curiosa molteplicità» non come una mera successione o un procedere in parallelo di istanze narrative diverse, bensì nei termini di un'ispirazione in origine multiforme ma «destinata» ad armonizzarsi. Quando ciò sia accaduto, Morante qui non lo afferma esplicitamente, limitandosi a un vago «più tardi», che non deve essere circoscritto, comunque, al solo periodo della stesura dell'«attuale [nel 1945] romanzo». Appare infatti più opportuno leggere nel brano un'allusione a quanto, dal vivo dei testi, la stessa produzione giovanile di Morante nell'insieme ci indica, e cioè che il senso della crescita tortuosa ma coerente della sua identità di autrice risiede nella progressiva acquisizione, già nella seconda metà degli anni Trenta, di una personalissima capacità di tenere insieme – 'unificare' – la propria «curiosa molteplicità» anche attraverso l'azione combinata di memoria poetica e immaginazione modulare.

Per rendersi conto in che senso ciò avvenga possiamo di nuovo ricorrere a uno dei percorsi che abbiamo esaminato nei precedenti paragrafi, relativo alla trasmissioni autotranstestuali degli oggetti. Se la presenza di orecchini e contenitori muta di senso a seconda del rapporto che in ogni singolo testo l'autrice imposta con la dimensione romanzesca a cui essi appartengono, questo procedimento si chiarisce ulteriormente se prendiamo in esame la diffusa ricorrenza di quell'oggetto del tutto particolare – corporeo e ornativo – che sono le trecce delle tante ragazzette, ma anche donne più mature che abitano la scrittura di Morante.

In principio le trecce sono l'attributo per eccellenza dell'ingenuità di varie protagoniste delle fiabe, come si vede già dal titolo di quella sorta di summa del fiabesco morantiano che è il libretto *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, pubblicato presso Einaudi nel 1942 grazie all'intercessione di Mario Alicata, ma frutto della rielaborazione di una storia sicuramente più precoce se non proprio adolescenziale.<sup>15</sup> Il libro, però, per quanto 'postumo', ripropone un motivo già frequentato nelle prime collaborazioni al «Corriere dei Piccoli», come si nota nella fiaba apparsa sul periodico il 10 febbraio 1935, *La storia di Giovannola*, in cui le trecce assolvono una funzione diegetica oltre che simbolica: la piccola protagonista deve sottoporsi a un espiatorio taglio di capelli per liberare la domestica tedesca Ja, che è stata imprigionata per non aver soggiaciuto ai suoi capricci e non averle, quindi, concesso il permesso di fare il bagno:

– Occorre poi una treccina.

E il Giudice porse a Giovannola un paio di forbici enormi, per tagliare la treccina. Giovannola gliela offrì senza dir niente. Tutto fu messo sulla bilancia, che non si mosse.

– Occorre, – dichiarò il Giudice, – anche la seconda treccina.

Appena la seconda treccina fu messa sulla bilancia, questa fece: – *Tac!*

– e si abbassò. Ma Giovannola non vide niente, per tutte le lagrime che aveva negli occhi. La sua faccia era tutta bagnata di lagrime, e Giovannola cadde a sedere sul prato. (BAAS, p. 130)

«Giovannola era triste, perché non aveva più le sue trecchine» (ivi, p. 131) e i giocattoli, ma, a salvare il lieto fine, si scopre ben presto che tutto era stato solo un sogno da cui la protagonista ha imparato, forse, a essere meno capricciosa. La medesima relazione di fiaba e sogno, sebbene in chiave giù più patetica, ritorna nella *Storia di una povera Caroluccia*, pubblicata anch'essa sul «Corriere dei Piccoli» il 9 luglio 1933, in cui il fiabesco pienamente assolve la funzione di genere atto a rappresentare la realizzazione di un desiderio, in questi caso quello della piccola protagonista, sola e povera, di essere amata. Caroluccia è una servetta di origine montanara che «s'era dimenticata di crescere. Anche la sua trecciolina era tanto piccola che non si poteva

---

<sup>15</sup> Per la storia editoriale di *Caterì*, ma anche delle *Straordinarie avventure di Caterina* cfr. Cantatore 2013.

attorcigliare intorno alla testa, e le pendeva sotto il fazzoletto rosso» (ivi, p. 105), il che non impedisce al suo grasso padroncino Peppuccio di tirargliela in continuazione per dispetto. A un certo punto, però, Caroluccia si addormenta e in sogno capisce di essere in realtà amata dai suoi padroni, a partire proprio da Peppuccio che «le tirava la treccia solo per gioco, ma era, anche lui, tanto buono» (ivi, p. 110).

In un secondo momento, all'altezza della metà degli anni Trenta, dall'originario ambito fiabesco le trecce migrano nella scrittura per adulti, verso la quale Morante sempre più intende indirizzare le sue energie creative. Nella citazione dalla *Bella vita della vecchia Susanna* si sarà notato che la diciassettenne protagonista «aveva il vestito bianco e le trecce giù» (*DS*, 1934-35, p. 371), a dimostrazione della sua ingenuità adolescenziale: come se l'abbigliamento e l'acconciatura fossero mediatori di un altrove fiabesco che contrassegna il candore della protagonista. Ciò fornisce una prima indicazione sul fatto che, sebbene l'autrice sempre meno volentieri si disponga a scrivere storie per bambini, tuttavia il suo immaginario fiabesco non si cancella: la pratica di genere si trasforma in una componente (modale) di una scrittura più complessa, di cui si tratta di valutare di volta in volta il senso complessivo.

In *Susanna* notiamo una ripresa apparentemente lineare, però, a suggerire una prima problematizzazione della posizione della fiaba nel mondo reale, il candore fiabesco si insinua nel contesto realistico e adulto del racconto come implicita causa della «lunga vita senza niente» (*DS*, 1934-35, p. 371) della protagonista. Probabilmente in virtù della sede della pubblicazione del racconto – una rivista per maestre allineata con la politica culturale del regime –, l'unica edificante consolazione deriva alla protagonista dall'essere la madrina di battesimo del bambino di Lucia, la nipote che, a differenza di lei – e delle sue remissive treccioline –, si è conquistata il destino che voleva. Si intravede, cioè, un primo abbozzo di quel riuso degradato o rovesciato del fiabesco che consiste nella sua identificazione con una modalità troppo candida e delicata di approccio alla realtà, tipica delle persone inadatte alla vita, per riprendere il titolo *Ricordo di un giovane poco adatto alla vita* con cui nel 1961 fu ripubblicato il sopra citato racconto *La scala santa*.



La degradazione diviene più accesa nei corrosivi meandri del fantastico e dello psicologico, nei quali le trecce divengono un feticcio disturbante, se non perturbante, dell'immaginario fiabesco, come si vede nella descrizione di Antonietta nel *Giuoco segreto*, pubblicato sul «Meridiano di Roma» nel giugno del 1937:

Ella portava le trecce sulle spalle, e un grembiule nero così corto che, se si piegava troppo vivacemente, si scorgevano le sue mutande di tela, strette e lunghe fin quasi al ginocchio, adorne di una fettuccia rosa; il grembiule si apriva di dietro, sulla sottoveste col merletto. Le calze nere erano fermate da un semplice elastico, attorcigliato e logoro (MR, 13.6.1937, p. 7).

I capelli color topo, le rade trecce, l'abbigliamento frusto volgono verso il grottesco la misera condizione affettiva e sociale di Antonietta e dei suoi fratelli in questo racconto che costituisce senza dubbio il fulcro del rapporto tra scrittura della giovinezza e scrittura della maturità in Morante. Viceversa, durante la recita segreta nella sala della caccia, quando nella dimensione visionaria del teatro Antonietta diventa Isabella, la principessa amata dal prode Roberto, che è il fratello Giovanni a impersonare, le sue misere trecce color topo si trasfigurano in «due trecce bionde» (ivi, p. 8), mediatrici di un altrove meraviglioso in cui, contaminandosi con i modelli romanzeschi delle storie inventate dai tre, il fiabesco assume una più ampia connotazione di favoloso. Persino ovvio rilevare che anche in questo caso il biondo è il colore della grazia e della nobiltà; e si può persino immaginare che queste trecce vaporose di Antonietta/Isabella non abbiano la consueta foggia delle bambine delle fiabe e delle ragazzine patite costrette ad abbigliarsi come fanciullette, ma siano avvolte intorno alla testa in una pettinatura aristocratica, evocatrice di corti principesche e cortesie cavalleresche: siano cioè trecce d'oro più romanzesche che dialogano con quelle fiabesche di color scuro nell'orizzonte di una comune appartenenza alle regioni aeree dell'ideale *romance* morantiano.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Questa contrapposizione fra sogno favoloso e misera realtà riguarda anche la giustapposizione nel racconto di due giardini: «Nell'interno del palazzo si seguivano grandi sale vuote in cui, nei ventosi giorni di tempesta, entravano dai vetri rotti mulinando la polvere e la pioggia. [...] Alcune sale erano affrescate di avventure e di storie, e vi abitavano popoli regali, che montavano cammelli o giocavano in folli

Questo ideale si ritrova anche in un racconto di misura più realistica, intitolato proprio *Le trecce* («Oggi, 11 maggio 1940), perfetto esempio dell'irruzione dell'altrove *romance* nello scenario quotidiano. Siamo di fronte a una sorta di apoteosi delle trecce che, bionde e lunghe fino quasi alle ginocchia, costituiscono un motivo di splendore regale in una modesta fanciulla incontrata in un albergo:

La fanciulla era in vestaglia di cotone; e le sue trecce, che il giorno prima teneva alzate e raccolte, le cadevano ora sul dorso in tutta la loro lunghezza, arrivandole fin quasi al ginocchio. Proprio le due trecce erano la causa di tutti quei gridi delle serve, che a gara le misuravano e ne magnificavano l'oro; mentre, stupita ella stessa di un così prezioso possesso, la fanciulla, tremante, rideva. Pareva, tuttavia, compiacersi, e in atto di regina girava indietro il capo, a mostrar meglio le trecce. In tale atto, il pudore le arrossava le guance; ma questo rossore, in presenza delle povere donne, non aveva nulla di doloroso, bensì qualcosa di amoroso e di affabile; e invece di bruciare il volto delicato

---

giardini, fra scimmie e falchi. La casa guardava su due lati in vie spopolate ed anguste e sul terzo in un giardino chiuso, una specie di prigionia dall'alta muraglia in cui intristivano poche piante di lauro e di arancio. Per l'assenza del giardiniere, ortiche selvagge avevano invaso quel breve spazio, e sui muri nascevano erbe dai fiori azzurrastrati e patiti» (*MR*, 13.6.1937, p. 7). Un giardino è lussureggiante, abitato da scimmie e uccelli; l'altro, invece, è un giardino selvatico, pieno di erbacce e fiori sbiaditi, in cui le poche piante pregiate stanno tristemente appassendo. Soprattutto, però, il primo, non è reale, ma è dipinto nelle sale, anch'esse in rovina, del fatiscante palazzo aristocratico in cui vivono i protagonisti del racconto, a differenza del giardino del nobile Michele Wogan in *Qualcuno bussava alla porta*, una sorta di paradiso terrestre che rinnova nel 1935, nel passaggio dalla scrittura per i bambini alla scrittura per adulti, il modello del giardino di Ultimafata (cfr. §. 2.1). In esso, infatti, «gli alberi crescevano con una passione selvaggia. I lunghi pini del nord, i palmizi ondeggianti del sud e gli alberi dai frutti rotondi e caldi ombreggiavano le erbe e univano i loro forti aromi ai profumi dolciastri di fiore [...] che rendono beato chi li odora» (*DS*, 1935-36, p. 48). Anche da questo punto di vista, quindi, si capisce come *Il giuoco segreto* sancisca l'illusorietà del favoloso, la sua appartenenza a una dimensione che non è né quella della realtà né quella del senso di realtà, ma sempre più è destinata a essere quella del sogno, della menzogna, della finzione, con tutte le declinazioni che la favolosità andrà ad assumere come spostamento psichico dai territori insoddisfacenti della realtà. Riguardo a giardini rivestiti di un'aura perturbante, si può ricordare anche quello, in stato di rigogliosa incuria, in cui nell'inedito *Il primo amore*, datato marzo 1937, giacciono abbandonati i giocattoli appartenuti al figlio, morto, della padrona della casa: «Questi oggetti solitari avevano acquistato dal lungo soggiorno nel giardino una bizzarra vita, fra animale e vegetale» (*A.R.C.* 52 I 1/4.1, c. 3r); al riguardo cfr. Porciani 2013, pp. 99-103.

di lei, lo illuminava. Era come una lampada, che d'improvviso riveli all'occhio l'allegria freschezza di un colore. (O, 11.5.1940, p. 10)

Le trecce divengono l'oggetto mediatore del favoloso e del romanzesco nel contesto realistico dell'albergo: l'umile ragazza si trasfigura, grazie alle sue lunghissime trecce, in una regina – e la biondezza dei capelli non a caso richiama il simulacro di Antonietta nella finzione teatrale: se però là l'ardore della recita notturna rapiva nella febbre del *romance* la miseria della fanciulla, qui il confronto fra realtà e altrove si mantiene nei confini di un «pudore [...] amoroso e [...] affabile», che risente anche del genere di appartenenza del testo, a cavallo fra reportage e invenzione, come spesso accade nei pezzi pubblicati su «Oggi».

Predomina invece la componente umoristica in un altro racconto apparso sul rotocalco all'inizio del 1941, *Visita alla zia*, in cui le trecce divengono motivo di dilettevole nei confronti delle umili e spiantate nipoti: «Fiera dei suoi "novantatré centimetri di trecce", la zia ripete in continuazione che le tre nipoti sono brutte e pelate e per questo "invano s'illudono di trovare un fidanzato"» (O, l'11 gennaio 1941, p. 18). Anche se, ovviamente, è la zia ad attirare su di sé il ridicolo in virtù dell'incongruente prolungamento senile dell'attributo infantile, già di per sé motivo di riso, i lettori possono cogliere la dimensione parodica della qualità romanzesca delle trecce, che predomina rispetto all'apoteosi favolosa del precedente racconto quando si tratta di far entrare in contatto le radici fiabesche della propria scrittura con la realtà o, meglio, con il senso di realtà della narrazione.

Non meno significativa è la variante tematica proposta dal racconto *La pellegrina*, apparso su «Panorama», numero speciale della «Nuova Europa» il 12 agosto 1940, e poi ripubblicato nel *Gioco segreto*. Qui, a recare «sulla fronte altissima, quasi liscia, una treccia di prezioso candore» (RD, p. 17) è l'anziana Adelaide, che chiede la grazia di morire e troppo tardi se ne pente, dopo essersi seduta a una tavolata di popolani che la accolgono con calore e simpatia. In questo caso, il racconto ha un tono serio e la treccia, candida a causa del colore dei capelli e dignitosamente raccolta sulla testa, collabora alla caratterizzazione altera e autoritaria della protagonista, come si nota nel suo discorso alla Vergine Maria:

- Tu, - le disse, - m'hai fatta orgogliosa e assetata solo d'autorità. Avrei dovuto nascere imperatrice e allora, sì, la mia anima sarebbe stata paga. Esser temuta, magari odiata, da tutto un popolo che al mio passaggio si prosterni nella polvere; questo sì, mi si converrebbe. Invece, che cosa hai fatto di me? Una modesta madre di famiglia, la vedova di un benestante, con nuora e nipotini. [...] O Vergine, dopo avermi dato l'anima superba e inflessibile che si conviene ad una Regina, m'hai gettato in questa valle di umiliazione. Per questo vengo in pellegrinaggio al Tuo Santuario. Sono vecchia, e una simile vita mi disgusta. Ti chiedo di darmi la morte. (ivi, p. 21)

La treccia finisce per essere una sorta di correlativo oggettivo della superbia romanzesca di Adelaide, la cui vita si è consumata in un cieco rancore verso la propria condizione femminile e borghese, mentre lei si sentiva pronta a ben altre eroiche imprese. Pertanto, meno scopertamente rispetto a *Visita alla zia*, ma anche in questo caso il senso della presenza del *romance* nel contesto realistico risulta parodico: nella forma di una cristallizzazione di convinzioni e comportamenti che offuscano il cammino esistenziale dei personaggi e lo rendono infelice e accidentato, come mostra lo spreco che Adelaide ha fatto della sua vita.

Negli esempi citati si registra un complessivo e, al contempo, variegato abbassamento del *romance* nelle sue varie componenti modali nei territori impietosi, a volte grotteschi, del reale. La circostanza che «forse tutto l'inventare è ricordare» (*LA*, p. 20) acquista, così, un'ulteriore pregnante valenza: la memoria poetica di Morante nutre un processo di metamorfosi narrativa che riusa e trasforma le componenti del proprio immaginario nell'orizzonte di quella che possiamo definire transmodalizzazione. Il cambiamento di significato e di funzione di un oggetto, di un motivo, di un'immagine o anche di un personaggio nel passaggio da un modo narrativo all'altro, come anche i mutevoli casi della figura della nonna presentati nel precedente paragrafo suggeriscono. Le fiabe e le storie romantico-romanzesche non solo non escono dall'orizzonte poetico della scrittrice, ma questa trasforma il repertorio del *romance* in una variabile componente che entra in contatto con il modo realistico e il modo umoristico, dando vita a un ipergenere narrativo in via di costituzione – di 'unificazio-

ne', per riprendere il lessico dell'annotazione del 1945: con risultati ora parodici ora perturbanti, o anche entrambe le cose insieme, come ad esempio si vede nella *Pellegrina* quando la morte le si presenta nelle sembianze di una altissima pallida «giovinetta» (ivi, p.26) che in silenzio viene a condurla via.

Nel riutilizzare le trecce come feticci del *romance*, la memoria modulare di Morante trasforma la precedente pratica di genere in un ingrediente modale della sua scrittura, al contempo molteplice e compatta, che però non mantiene intatta la propria significatività, ma la immerge nella formazione di compromesso con le ragioni del *novel*. Il procedimento diventa persino più evidente nel dopoguerra, come già si nota nel *Soldato siciliano*, il racconto pubblicato sull'«Europeo» il 9 dicembre 1945, in cui la quindicenne Assunta, disperata per la situazione senza via di uscita in cui si trova – un padre disoccupato che la maltratta, il figlio del Maresciallo da cui è a servizio che la importuna –, decide di togliersi la vita: «seduta sull'orlo del pozzo [...] s'intrecciava i capelli con dita frettolose, e parlava fra di sé» (SA, p. 142). È soprattutto, però, *Menzogna e sortilegio* a fornire la casistica più ampia e variegata al riguardo.

Già nella pagina di apertura Elisa, osservandosi nello specchio, così si descrive: «Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossagno (non mi curo di portare il lutto), le nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente» (MS, p. 11), una descrizione che, peraltro, richiama la protagonista di *Via dell'Angelo*: «Antonia cresceva poco; solo i suoi capelli erano cresciuti tanto che chiusa nelle nerissime trecce attorte la sua testa pareva di una grossezza eccessiva rispetto alla persona» (MR, 14.8.1938, p. VI).<sup>17</sup> I primi tempi della loro convivenza Rosaria ha cercato di far cambiare pettinatura a Elisa, sciogliendole «i folti capelli» (MS, p. 13), oltre a tentare, con i sopra menzionati ninnoli e un po' di trucco, di renderla presentabile in società: «per ubbidienza, mi presentavo tosto, palpitante e muta: simile, nella mia grande crespa capigliatura, a una bestiola dalle membra minute, irrisorie, e dall'enorme pelliccia,

---

<sup>17</sup> Curioso che in *Mia moglie*, il racconto pubblicato sull'«Europeo» nel gennaio 1947, la moglie di cui si tratta si chiami anch'essa Elisa e porti «una treccia di pesanti, nerissimi capelli» (MM, p. 7), che la apparenza anche fisicamente alla coeva narratrice di *Menzogna e sortilegio*.

avvezza a climi barbarici» (*ibidem*). Il tentativo è stato vano: ben presto Elisa ha ripreso le sue abitudini e il suo consueto aspetto, e diversamente non poteva essere visto che la «foggia antiquata e negligente» è una sorta di correlativo corporeo della sua paralisi esistenziale durata quindici anni, mentre la sua passione per gioielli e ninnoli si sublimava nello sfarzo romanzesco e antiquato delle favole solitarie.

Se vi è però un personaggio di cui le trecce in *Menzogna e sortilegio* sono l'attributo per eccellenza questo è Anna, come si nota già nelle confuse fantasie del giovane Francesco che si appuntano sui segni contraddistintivi delle due donne fra cui è combattuto: «i rossi capelli di Rosaria, i suoi mansueti e ilari occhi si trasmutavano negli occhi cinerei, nelle trecce corvine di Anna» (ivi, p. 296). L'immaginazione del padre è veicolata dalla memoria di Elisa, che più volte ricorda «le trecce nere oscillanti sulla grande e nobile schiena» della madre (ivi, p. 39), specie quando questa è intenta a scrivere il folle epistolario del Cugino: «vedevo la sua schiena piegata, su cui scendeva, come alle fanciulle, una delle sue grosse e lunghe trecce. Infine ella si levò, e, accaldata, si scostò l'altra treccia dal collo, e se la gettò indietro sulla schiena» (ivi, p. 556).<sup>18</sup>

Soprattutto, però, le trecce assolvono la loro maggiore funzione narrativa nel rapporto fra Anna e Edoardo che, nella parte del libro dedicata alla loro bizzarra storia d'amore, *La cuginanza*, sembra amare particolarmente perché forse vi proietta la sua inconscia ambiguità: «le disfaceva le trecce, e la pettinava [...] Oppure, cintosi il collo delle lunghe trecce di lei, come d'una stola di pelliccia nera, le premeva il viso contro il viso, mormorando lodi furiose e gentili» (ivi, p. 166); o perché forse gli rammentano un romanzesco ideale di bellezza che prenderà compiuta forma nella febbre della sua malattia: «fanciulle docili e opulente, che piegavano il capo verso di lui raccogliendo nella mano il peso delle loro trecce. Quali preziose trecce d'oro! Nessuna fanciulla da lui conosciuta poteva gareggiare con queste bellezze della sua fantasia» (ivi, p. 212). Non sarà casuale che nel visionario ha-

---

<sup>18</sup> A quest'altezza estrema del rapporto di Anna ed Elisa le trecce diventano anche un veicolo di una fisicità mai prima esperita, sia nella delirante complicità della madre – «e tirandomi per le due trecce mi faceva dondolare un poco avanti e indietro» (ivi, pp. 599-600), sia nell'affettuosa cura della figlia – «le avevo rialzato intorno alla testa, in un'alta corona di trecce, i capelli madidi di sudore» (ivi, p. 611).

rem di Edoardo le trecce abbiano di nuovo il colore del *romance* perfetto, ossia il biondo; le trecce di Anna, tuttavia, sono nere e reali e la loro vaghezza romantico-romanzesca si colora, letteralmente, di un'oscurità inquietante che nasce dal confronto stesso con la realtà e dalla funzione di degradazione vivente del *romance* che Anna incarna nella sua superba monomania.

Si può subito presentire che l'ammirazione del Cugino per le trecce di Anna avrà perverse conseguenze; in primo luogo, in ordine di intreccio, conduce al sacrificio d'amore che nel suo capriccioso egoismo Edoardo impone ad Anna:

Egli parlava con gravità, ed ella, incerta s'egli dicesse sul serio, o per gioco, impallidi al pensiero delle proprie trecce, ma tuttavia, ubbidiente, s'inginocchiò sui mattoni. Come se lui stesso fosse un sacerdote, e lei una suora all'atto di pronunciare i voti santi, il cugino, sollevatele con una mano le trecce, con l'altra teneva sospese le forbici, e recitava intanto delle finte preghiere, e lamenti per quelle belle trecce, e commiserazioni per la povera Anna menomata. (ivi, p. 183)

Sennonché, mentre Anna, palpitante – come già Giovannola nella fiaba del 1933 –, «volgeva gli occhi al suo fatale parrucchiere» (*ibidem*), il Cugino getta le via le forbici e di nuovo si diletta ad accarezzarle e pettinarle le trecce. Il rito del sacrificio, che spinge la narrazione verso il *romance*, non si esaurisce però in questo apparentemente innocente scherzo. Innanzitutto, ancora nella *Cuginanza*, Edoardo escogita una nuova più drammatica prova per Anna, ossia la bruciatura in viso come marchio d'amore – e di nuovo siamo nel territorio di un romanzesco che appartiene alla tenuta narrativa del racconto di Elisa, come meglio vedremo nel prossimo capitolo. Verso la fine del romanzo, poi, nella sesta e ultima parte, una notte Anna mette in atto nel suo delirio ciò che il Cugino le avrebbe comandato per punirla di averlo 'tradito' con Francesco: si taglia i capelli, come Elisa scopre al risveglio:

Ella era nelle medesime vesti succinte con cui l'avevo veduta uscir dalla nostra camera quella notte stessa, ma c'era nella sua persona alcunché di nuovo, ch'io notai subito con un brivido di spavento: le sue bellissime trecce erano state tagliate e in luogo di esse erano rimaste

soltanto delle corte ciocche nere, le quali, arruffate dal sonno, lasciavano scorgere qua e là dei capelli bianchi.

[...] egli le aveva ordinato di tagliarsi le trecce, delle quali, fin da ragazza, si era troppo compiaciuta: e adesso lui le voleva in pegno. L'ordine era stato di reciderle subito, avanti il sorgere del sole; ella aveva ubbidito, e nel pomeriggio si recherebbe sola dalla zia Concetta, affinché le trecce venissero poste nella camera d'Edoardo, come offerta votiva, fra i ricordi delle sue molte amanti: e ciò doveva servire di mortificazione. (ivi, p. 618)

Inutilmente Francesco protesterà: «– Non dovevi, non dovevi mai tagliare i tuoi capelli, – con un tono di gelosa rivolta, come se le bellezze di mia madre non appartenessero a lei stessa, ma a lui» (ivi, p. 620), perché il misfatto è ormai compiuto. Il taglio delle trecce segna il definitivo precipitare degli eventi, nella misura in cui rappresenta, simbolicamente, la dissoluzione di qualsiasi residuo del *romance*: la fedeltà al proprio idolo morto si è trasformata per Anna in un delirio psicotico, in cui la scomparsa di ogni senso di realtà si ribalta nella rivalsa vendicatrice della realtà stessa, che porta con sé devastazione e morte. La futilità delle tragedie, che le trecce potevano ancora significare, non può che rovesciarsi nella catastrofe di una tragedia senza scampo: l'incidente sul lavoro che causa la morte di Francesco, molto somigliante a un involontario suicidio, il recupero da parte di Anna di un fugace senso di realtà che in undici giorni la uccide, la malattia di Elisa, la guarigione e il suo trasferimento con Rosaria nella sua casa di Roma, dove però si ammalerà di nuovo: di amore per le favole.

Il gesto di Anna non determina la totale scomparsa delle trecce dalle opere morantiane, pur diradandosi le loro apparizioni; esse acquistano, però, nuovi significati che arricchiscono lo spettro della loro transmodalizzazione. Nell'*Isola di Arturo* le trecce sono associate, com'è forse prevedibile, al personaggio di Nunziatella, che però quando arriva novella sposa a Procida, aveva «i capelli (di cui lo scialle che le avvolgeva la testa lasciava scoperta appena l'attaccatura), neri come le penne del corvo» (IA, p. 75). Ecco allora che l'irruzione delle trecce è confinata in una specifica sezione all'inizio del quarto capitolo *Regina delle donne*, intitolata proprio *La pettinatura*, a enfatizzare, se possibile, la loro funzione di *revenant*:



Sui primi tempi dell'estate, prima dell'arrivo di mio padre, un giorno udii la matrigna lagnarsi che la sua grande chioma di boccoli, con la stagione calda, le dava fastidio. Una specie di capriccio irresistibile mi spinse a suggerirle di raccogliersi i capelli in due trecce, e poi di appuntarsi in due crocchie separate, un poco al di sopra degli orecchi (era la pettinatura che aveva mia madre nella fotografia, ma questo, lei, naturalmente, non lo sapeva, né io glielo dissi). Ella rimase confusa e grata, al vedere che inusitatamente io m'occupavo di una cosa che la riguardava; fece, però, non so quale leggera obiezione riguardo alla lunghezza dei propri capelli; ma io allora insistei, quasi con violenza, ed ella seguì senz'altro il mio consiglio, adottando la nuova foggia. Così, con questa pettinatura uguale (la sola differenza era che, a lei, qualche ricciolo più corto sempre le svolazzava sulla fronte e sulla nuca), lei, e la figura del ritratto, mi apparvero ancora più somiglianti. Provavo, talvolta, un sentimento strano, di consolazione, di perdono, e quasi di riposo, al vedere la piccola scriminatura che le facevano i capelli sopra la nuca, in mezzo alle due trecce; anche un nuovo modo che essa aveva di sorridere (con le labbra un poco scostate dalle gengive esangui), ispirava un senso di tregua ai miei rancori di prima. Forse, la persona del ritratto, la regina di tutte le donne, sorrideva lei pure a questo modo? (*IA*, p. 177)

Si tratta di una scena che condensa l'affetto scontroso che Arturo ha iniziato a provare per Nunziatella nelle forme di un'identificazione inizialmente rifiutata, di natura edipica ma anche, più semplicemente, consolatoria, di questa con la madre morta, la cui dimensione di irreversibile alterità nell'altrove intangibile della morte risulta significata proprio dalla «foggia antiquata» (*MS*, p. 11), sebbene non negligente, delle due trecce nella fotografia.<sup>19</sup> Nella *Storia* invece tornano in campo le trecce fanciullesche delle protagoniste delle fiabe, anche se si tratta di un ritorno nei territori del grottesco, dato che la fanciulla in questione è Carulina, sin dal nome parodia di Caterina e delle sue treccioline, ma anche citazione della misera Caroluc-

---

<sup>19</sup> Si può ricordare in questo capitolo dedicato alla memoria poetica di Morante che in realtà il ritratto di una morta era già apparso nella produzione giovanile dell'autrice. In *Qualcuno bussava alla porta* la piccola Lucia un giorno entra nella camera del padre adottivo, Michele Wogan, e qui vi vede, appeso sulla parete, il ritratto «di una donna [che aveva] le labbra grandi e la testa circondata dalle trecce» (*DS*, 1935-36, p. 56): la giovane moglie che Michele stesso ha ucciso.

cia degli esordi, a confermare quella sorta di autotranstestuale ritorno che è la scrittura morantiana:

Fra i Mille si notava un certo vuoto nella generazione di mezza età, per via che due genitori (già nonni di Impero Currado eccetera) erano morti schiacciati a Napoli. Oltre a vari figli maschi già maggiorenni, essi avevano lasciato orfana, qua presente fra i Mille, un'ultima figlia minore di nome Carulina, la quale aveva quindici anni finiti ma ne mostrava tredici; e per le sue treccette nere ripiegate a doppio e appuntate in cima alle tempie faceva pensare a una gatta o a una volpe con gli orecchi dritti. (S, pp. 181-182)

Il ritardo nello sviluppo può far pensare alle Antonie del «Meridiano di Roma», ma Carulina non è preservata dal contatto con la violenza del mondo reale dalla reclusione in un qualche convento o palazzo di provincia: orfana, rimasta incinta l'anno precedente, anche se non sa dire di chi né come ciò sia avvenuto, affetta da un ritardo mentale che fa sì che creda a tutte le fandonie che le vengono raccontare e tutti si approfittino di lei, è però l'unica a legare veramente con Useppe, cui la unisce la condizione comune di creaturale idiozia:

Sollecitata dagli altri che la sopravvanzavano, e si voltavano a richiamarla bruscamente, essa si affrettava a stento nella fanghiglia, sulle sue scarpette ancora estive ridotte a ciabatte. Le calze da donna smesse che portava, troppo grandi per il suo piede, le facevano delle borse sui calcagni, e per via del peso che la sbilanciava tutta da una parte, la sua camminata era più sbandata del solito. Per cappotto, aveva una specie di tre-quarti sbilenco, ricavato da una giacca del fratello Domenico; e sotto l'involto dei panni si vedeva la scrima precisa dei suoi capelli, divisi in due bande uguali fino alla nuca, con le due treccette sui lati tenute basse dal peso.

Prima di passare la curva del viottolo, si girò a salutare Useppe, con un sorriso della sua bocca grande voltata in su. (ivi, pp. 278-279)

Dopo un simile confronto fra le ragioni del *romance* e quelle del *novel*, non è casuale che in *Ara-coeli* non compaiano trecce. A scrivere sul corpo, infatti, la differenza della sua provenienza 'esotica', Ara-coeli non ha le trecce, ma «i grappoli neri dei suoi ricci, di lunghezza disuguale, che le toccano le spalle (essa non voleva tagliarseli. Era

una delle sue disubbidienze)» (A, p. 12).<sup>20</sup> Il fatto poi che dalla prospettiva dell'età adulta Manuele riconosca, «con un affetto irrimediabile, certe sproporzioni o bruttezze, o goffaggini [...] allora non percepite: la testa forse troppo grossa per le sue spalle magroline» (ivi, p. 13) e altre imperfezioni, come le gambe troppo robuste, può di nuovo evocare l'Antonia di *Via dell'Angelo* con il suo capo che, forse per via delle trecce, «pareva di una grossezza eccessiva rispetto alla persona» (MR, 14.8.1938, p. VI), così come lampi stravolti di immagini della scrittura giovanile si riconoscono in più segmenti del romanzo. Ad esempio, in occasione dell'ultimo incontro con la zia Monda nel suo appartamento ormai in decadenza, di fronte allo «zelo di qualità religiosa» (A, p. 315) con cui questa si dedica a lucidare le scarpe del novello marito e alla «rara sacralità, come fosse un calice d'altare» (*ibidem*) con cui tocca «qualsiasi oggetto di appartenenza maschile» (*ibidem*) non si può non avvertire la sensazione di un'estrema e straziante reminiscenza della «devozione che un religioso dedicherebbe ad un altare» (A.R.C. 52 I 1 1/7, c. 20r) messa in atto da Lena nei confronti di Andrea nella *Via dell'Angelo* del 1937. Solo che l'uomo a cui è riservato un simile culto non è più un fanciullo dalla scontrosa grazia, ma «un signore grosso e sanguigno di mezza età, dallo sguardo risoluto» (A, p. 315), ossia «il medesimo personaggio della foto in camicia nera che aveva, una volta, costernato i Nonni» (*ibidem*).

---

<sup>20</sup> Spicca fra le irregolarità del bel volto della madre ricordate da Manuele «una piccola cicatrice di bruciatura sul mento» (ivi, p. 12), che suona come una citazione di quella di Anna in *Menzogna e sortilegio*.



### 3. Elisa dalla menzogna al sortilegio

#### 3.1. Una dibattuta questione

Una delle questioni più discusse nel dibattito critico su *Menzogna e sortilegio*, «uno di quei libri che non seguono la corrente della storia [ma] suggeriscono una configurazione inaudita della letteratura» (Ferroni 1993, p. 37), riguarda l'attendibilità del racconto, nonché la sua veridicità: Elisa è sincera o bugiarda? Il suo è un racconto degno di fiducia? E, al termine del romanzo, esce o non esce dalla stanza dove vive reclusa da tre lustri? A tali interrogativi la critica ha fornito risposte molteplici e tutt'altro che concordi.

Nella fase iniziale degli studi morantiani, con la scrittrice ancora in vita, ha prevalso una visione ottimistica del percorso di Elisa. Nella sua monografia del 1967<sup>1</sup> Angelo R. Pupino opportunamente sottoli-

---

I §§. 3.7, 3.8 e 3.9 prendono origine da *'Una storia veritiera dal principio alla fine'*. *Metanarration and performance in Menzogna e sortilegio by Elsa Morante*, «The Italianist», XXXV, 2015, 3, pp. 397-411; nel § 3.10 alcune riflessioni sulla tipologia morantiana dei personaggi letterari derivano da *La scelta di Don Chisciotte. Sulle tracce del Familienromance di Elsa Morante*, «Contemporanea», XI, 2013, pp. 85-96; il resto è inedito.

<sup>1</sup> Quella di Pupino è la prima monografia dedicata a Elsa Morante. In precedenza, l'opera della scrittrice era stato oggetto perlopiù di interventi giornalistici o d'occasione, per quanto, sin dall'uscita del *Gioco segreto*, nel 1941, non fossero mancate recensioni di spessore, come quella di un entusiasta Italo Calvino, che metteva l'accento sia sull'«umanità divisa in classi» sia, riguardo alla lingua di Morante, «sulla rigorosa soluzione moderna sulla linea della nostra tradizione» (in Garboli 1990, p. 1167). Per la prima ricezione del romanzo cfr. *ivi*, pp. 1659-1671. Si può per inciso ricordare, per intuire le radici di certe resistenze di Morante verso la lettera-

nea la dimensione novecentesca del romanzo, dovuta a un'originale combinazione della «narrazione realistica di provenienza naturalistica» (Pupino 1967, p. 86) con il «pensiero filosofico e scientifico moderno e [gli] esempi forniti dal romanzo europeo d'avanguardia» (ivi, pp. 86-87),<sup>2</sup> il cui risultato è un romanzo-saggio imperniato sull'ironia della narratrice: «Così si ricompongono le tessere del mosaico che sono lentamente passate per le mani di Elisa, e che puntigliosamente sono state analizzate: gli inganni sono rivelati, le menzogne sono demistificate» (ivi, p. 89). Dieci anni dopo Gianni Venturi adotta invece una prospettiva più marcatamente junghiana, in base alla quale «Elisa rappresenta la voce dei fanciulli divini che con la loro "immaginazione ragionante" salvano la *realtà* del mondo» (Venturi 1977, p. 19); in particolare, «la liberazione di Elisa si affida al mezzo dell'*écriture*, secondo un processo che si può, non avventatamente, avvicinare ad una de-nevrotizzazione dell'io narrante» (ivi, p. 20), anche se lo studioso precisa che non si tratta di un romanzo psicologico a tesi dato che «la chiave, stilistica e narrativa, del romanzo» (ivi, p. 30) risiede nell'ambiguità.<sup>3</sup>

Per quanto l'aver messo a fuoco il ruolo dell'ironia e dell'atto di scrittura nel racconto di Elisa sia un importante risultato interpretativo di questa prima fase, in seguito, dopo la morte di Morante, alla visione degli studi precedenti si è sostituita una prospettiva che, considerando anacronistica la retrodatazione agli anni Quaranta del con-

---

tura femminile, un passaggio della pur lusinghiera recensione di Pietro Pancrazi a *Menzogna e sortilegio*: «Cosa rara in una donna, la sua è una vocazione tranquillamente ragionata» (Pancrazi 1950, p. 325).

<sup>2</sup> Con 'romanzo d'avanguardia' Pupino intende il romanzo modernista, esemplificato dai nomi di James Joyce, Virginia Woolf e Robert Musil.

<sup>3</sup> Anche per Donatella Ravanello, Elisa è, junghianamente, una fanciulla divina nella quale agisce un archetipo che «riflette un'esigenza ("il bisogno umano") di carattere ontologico, che lo psicanalista svizzero chiamava, com'è noto, "processo d'individuazione" e che nelle pagine morantiane si profila come ricerca della verità» (Ravanello 1980, p. 28); di qui la sua follia, diversa da quella dei parenti, perché non è «alienazione» (ivi, p. 34), ma una sorta di divina ispirazione che le consente di volgere la menzogna nell'«immagine "veritiera"» (ivi, p. 35) del passato familiare. Il lavoro di Ravanello tende a fare di Elisa una diretta proiezione di Elsa nel testo, ma non manca di alcune intuizioni interessanti sulla prima, come quando afferma che «il suo diventare personaggio [...] è sempre legato al suo essere narratrice e al fatto che solo nel racconto è possibile rintracciare la "verità poetica incorrutibile"» (ivi, p. 56).

tatto della scrittrice con Jung, ha messo maggiormente a fuoco il freudismo del romanzo e reso più problematico l'esito del racconto della narratrice. Lo spartiacque è rappresentato dalla miscellanea *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»* del 1990, i cui capifila Lucio Lugnani ed Emanuella Scarano, al termine di un serrato corpo a corpo con il testo, pervengono entrambi, pur con volute argomentative diverse, a giudicare fallimentare l'impresa scrittoria di Elisa.

Lugnani sostiene che la narratrice «sia credibile e vada creduta» (Lugnani 1990a, p. 17), in quanto il suo «supremo – e quasi canonico – sforzo di autenticazione [...] ha un disperato bisogno di credito» (*ibidem*), senonché il suo iniziale rifiuto della menzogna non riesce a reggere l'urto del riaffiorare del romanzesco nelle prime quattro parti e dei «risucchi regressivi» (ivi, p. 55) nelle ultime due; per questo, alla fine il suo percorso non conduce a una liberazione, ma a una «ineluttabile ritrovata chiusura» (ivi, p. 86). Scarano, invece, prende le mosse dal «carattere vistosamente ripetitivo della narrazione» (Scarano 1990, p. 96) per sostenere che il romanzo necessita una «chiave di lettura diversa da quella [...] esibita dalla narratrice» (ivi, p. 132), altrimenti si rischia di cadere in un «equivoco dell'attendibilità» (*ibidem*) e di perdere di vista il decisivo «scarto» (*ibidem*) fra la storia che Elisa narra, minata dalla nevrosi, e il romanzo di Morante, che è costruito in modo tale da gettare luce sull'inguaribile malattia ereditaria di Elisa.<sup>4</sup>

Nonostante la quantità di intuizioni tuttora illuminanti, sia Lugnani che Scarano si mantengono all'interno di una logica di opposizione fra menzogna/malattia e verità/guarigione che, a mio avviso,

---

<sup>4</sup> In direzione dell'inattendibilità nevrotica della narratrice procedono, irrigidendola, anche Francesca Giuntoli Liverani e Ilaria Splendorini. La prima, non senza qualche forzata geometria simbolica, considera il racconto di Elisa nient'altro che «la proiezione fantastica, continuamente modificata» (Giuntoli Liverani 2008, p. 16) di un unico evento traumatico: «L'“enigma” (ovvero il rapporto sessuale tra i genitori) viene vissuto come infrazione di un limite invalicabile (capovolgimento del senso di colpa edipico), un “affronto” che Elisa sente di subire (in quanto esclusa e relegata nella propria dolorosa solitudine)» (ivi, pp. 15-16). La seconda si propone «di dimostrare come lo scopo perseguito da Elisa sia di segno assolutamente opposto» (Splendorini 2010, p. 329) rispetto a quello da lei dichiarato: «Le sue leggende familiari equivalgono in tutto e per tutto ad una negazione delle origini e costituiscono un prolungamento anormale e morboso del romanzo familiare infantile» (*ibidem*).

non restituisce pienamente la ‘duplicità senza soluzione’ del romanzo. Soprattutto, come sostiene Roberta Bruno Pagnamenta, i due studiosi «riconoscono nell’atto di narrazione solo i sintomi del perdurare della malattia, ma non il mezzo con cui nutrire la menzogna» (Bruno Pagnamenta 1995, p. 104) sottovalutando il fatto che l’ironia e il linguaggio romanzesco-melodrammatico di Elisa danno vita a una cruciale dialogicità «fra i tentativi di [questa] di nascondere e contemporaneamente nutrire la menzogna (strategia della narratrice) e i segnali attraverso i quali, suo malgrado, essa si manifesta (strategia dell’autrice)» (*ibidem*). Nella prospettiva della studiosa, quindi, Elisa rimane una «inaffidabile narratrice» (*ibidem*), ma acquista maggiore peso quella che sin d’ora possiamo riconoscere come la sua autorialità, ossia «la presenza imponente di Elisa come autrice fittizia dell’intero romanzo» (*ivi*, p. 105).<sup>5</sup>

Anche Giovanna Rosa in *Cattedrali di carta* presuppone che Elisa possa liberarsi dei «mostri invisibili che opprimono l’adolescenza» (Rosa 1995, p. 20) solo con «un messaggio di verità [...] affidato alla forza dell’immaginazione letteraria» (*ibidem*). Coincidendo, però, «il principio ispiratore del testo» (*ivi*, p. 22) con l’ambiguità, «nessuna attendibilità [...] è possibile concedere alla nostra scrittrice» (Rosa 1995, p. 23), che da una parte rivendica la propria sincerità e

---

<sup>5</sup> Si tratta di un riconoscimento del ruolo attivo dell’io narrante che sembra porsi all’opposto della visione di Pier Vincenzo Mengaldo, il quale afferma che nel romanzo «il massimo di passività spetta certo alla narratrice, l’“inetta” e sempre esclusa Elisa [...], che nella parte in cui è anche attrice non è mai lei a determinare nessuna azione» (Mengaldo 2003, p. 583). Secondo lo studioso, di interventi razionalizzanti o demistificanti della narratrice «è davvero difficile trovare traccia nel romanzo» (*ibidem*), vista la cornice menzognera in cui l’atto di narrazione è inserito, anche se poi ammette che Elisa «ancor più degli altri [personaggi] forse contribuisce, anche in quanto narratrice, al clima arcano, magato e malsano del romanzo, che muove dal tempo per sconfinare coraggiosamente e spettralmente fuori del tempo, nel regno di una favola drogata» (*ivi*, pp. 583-584). Come si vedrà nel corso del capitolo, è la stessa struttura del racconto a poter essere considerata, a mio avviso, un’unica lunga ‘traccia’ dell’intervento della narratrice, proprio in virtù del fatto che, come Mengaldo riconosce, «dominano assolutamente la corrispondenza o specularità di caratteri e destini, quasi che ognuno fosse se stesso e un altro nel momento stesso che è più idiosincratico» (*ivi*, p. 576). Queste parole sembrano echeggiare alcune acute osservazioni di Bruna Cordati che parlava, con ammirazione, di una tale «instabilità dei personaggi» (Cordati 1987, p. 77) che «si può addirittura assistere allo spostarsi fino a combaciare di personaggi apparentemente incompatibili» (*ibidem*).



dall'altra, contraddicendosi, persegue il proprio «morbo fantastico» (MS, p. 21). Rosa lascia in sospeso, tuttavia, dal punto di vista della narrazione, come il romanzo, a suo avviso, «affid[i] all'eros femminile la possibilità di un riscatto liberatorio» (Rosa 1995, p. 96) affermando solo che, nel riportare la cifrata spiegazione sul «dormire degli sposi» di Rosaria, «la narratrice concede finalmente voce alla parola d'amore» (ivi, p. 98).

Che l'autorialità di Elisa possa, invece, più vigorosamente costituire la chiave per interpretare l'esito del suo percorso di scrittura, oltre che per gettare una luce diversa sulla questione dell'attendibilità o meno del suo discorso, è quello che, tentando di superare la dicotomia fra menzogna e verità, in parte intuisce Hanna Serkowska quando parla della «bugia estetico-discorsiva» (Serkowska 2000, p. 33) dell'atto narrativo di Elisa. Questa, infatti, avrebbe «la piena coscienza di mentire, anche se insiste di non voler apparire insincera» (*ibidem*) cosicché la sua «menzogna discorsiva [...] è vera (sincera) solo nel senso che chi scrive e narra resta fedele alla propria verità poetica che significa la fedeltà a determinate regole dell'enunciazione» (*ibidem*). È mia opinione, tuttavia, come si vedrà nelle pagine che seguono, che la dimensione estetica del discorso di Elisa non sia autoreferenziale, ma debba essere ricondotta a un senso di realtà che nasce da profonde motivazioni psicologiche ed esistenziali.

Al riguardo, in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Marco Bardini afferma che la «con-sequenzialità di *Menzogna e sortilegio* si esplica nella non risolvibilità di una storia che gira su se stessa, che si rinnova di continuo prendendo alimento dalle sue contraddizioni interne» (Bardini 1999a, p. 306). Dopodiché, avvalendosi anche dell'analisi dei materiali redazionali del romanzo, lo studioso ribadisce la non identificabilità delle istanze enunciative di Elisa ed Elsa, tanto più che quest'ultima proietta nel testo la sua prima assimilazione delle teorie freudiane,<sup>6</sup> oltre che una linea filosofica di matrice nietzschiana-esistenzialista. In tal maniera, «*Menzogna e sortilegio* rappresent[a] una vicenda esistenziale bifronte» (ivi, p. 313): «la "storia di una nevrosi", di evidente impianto freudiano [che] finisce male, per-

---

<sup>6</sup> Cfr. al riguardo Bardini 1990, pp. 173-204, in cui sono presi in esame i testi divulgativi italiani che con ogni probabilità mediarono la conoscenza morantiana di Freud già negli anni Trenta.

ché si chiude nello spostamento psichico, nell'afasia e nella coazione a ripetere» (*ibidem*), e che si sovrappone alla «'storia' parallela, consequenziale, che, al contrario, *finisce bene*, perché si rivela essere la 'storia' di un lungo e riuscito percorso di ascetismo spirituale» (*ibidem*), in quanto «muove dall'angoscia, attraversa le rappresentazioni, si prepara al salto, supera l'abisso e giunge a un nirvana teistico» (*ibidem*).

Come suggeriscono le reminiscenze di Jaspers che Bardini associa alle varie immagini di naufragi presenti nel romanzo, questa seconda vicenda sembra pendere dal versante di Elsa e di *Menzogna e sortilegio*, che nel suo insieme «è certamente un romanzo filosofico» (ivi, p. 334), più che da quello di Elisa e della storia da lei scritta, visto anche che la sua caratterizzazione di personaggio narrante si dipana nell'ambito di una cultura prettamente romanzesca. La «storia 'parallela', consequenziale» sembra soprattutto funzionare, cioè, nei termini dell'«emblematicità allegorica» (ivi, p. 322) con cui Morante rappresenta in Elisa il 'salto' di Kierkegaard o il 'naufragio' di Jaspers più che come il prodotto di una *agency* della narratrice, sebbene Bardini giustamente affermi, con un'intuizione di matrice esistenzialista di cui apprezzeremo il valore nei prossimi paragrafi, che «l'intero "libro" [...] coincide con l'identità stessa di Elisa» (ivi, p. 318) e che, quindi, «Elisa è la storia che lei stessa narra» (*ibidem*).

Se questi delineati sono i tre principali approcci – psicoanalitico, estetico, esistenziale – che, dopo la morte dell'autrice, sono stati messi in campo dalla critica per rendere conto della tenuta della narrazione di Elisa,<sup>7</sup> ciò che tenterò qui di fare è di combinare questa triplice 'eredità' per fornire di *Menzogna e sortilegio* un'interpretazione che inserisca il racconto della narratrice nell'orizzonte di una formazione di compromesso fra sistemi di modi diversi. Come si è visto nei precedenti capitoli, sin dalla giovinezza Morante ha progressivamente da-

---

<sup>7</sup> A questi si dovrebbe aggiungere un approccio più materialistico, attento alle «contraddizioni sociali» (Garboli 1995d, p. 41) inscenate in *Menzogna e sortilegio*: «La piccola, infima borghesia che ha così tanta parte nel romanzo [...] è sentita dalla Morante da una parte come uno squallido formicaio, e dall'altra come lo stereotipo dell'umanità» (ivi, p. 42), a dimostrazione della profonda metabolizzazione del modello kafkiano. Questa prospettiva, però, rimarrà per forza di cose marginale nel *close reading* del romanzo qui svolto, al pari di una prospettiva di genere interessata alla rappresentazione del maschile e del femminile.

to vita a un ipergenere narrativo imperniato sulla convivenza di diverse componenti che si distribuiscono intorno alla dinamica duplicità di *romance* e *novel*; si può ipotizzare, quindi, che nel caso di *Menzogna e sortilegio* la lunga gestazione dell'opera sia stata necessaria all'autrice anche per ordinare in un complesso sistema di richiami intratestuali e relazioni modali la molteplicità da lei stessa riconosciuta alla base della sua ispirazione (cfr. §. 2.4). Non a caso, il 22 gennaio 1948 Morante così presentava a Giulio Einaudi il romanzo da poco ultimato:

Non è fantastico, perché tutto quanto accade in esso è verisimile; ma non può dirsi nemmeno che è realistico, giacché i personaggi sono uomini e donne poco adatti alla vita reale, i quali sconfinano fuori di essa e si perdono proprio per questo motivo. [...] difatti, questo contrasto mi ha attirato più d'ogni altro fin da quando, si può dire, ho cominciato a leggere e a scrivere, e si può dire che fin da principio tendevo a raccontare questo romanzo. (in Bardini 1999a, p. 243)

Si tratta di un documento prezioso in quanto, con un lessico che non è ancora quello del «necessario realismo» (B, p. 704) degli anni Cinquanta, mostra come Morante ponga comunque al centro del suo lavoro un «contrasto» che rende spuri sia il fantastico che il realistico da lei praticati. Si intuisce, cioè, che tale «contrasto», erede della «curiosa molteplicità» (in Bardini 2012a, p. 127) rilevata tre anni prima nella propria più precoce produzione, procede in direzione di un *Familienromance* attraversato da una formazione di compromesso fra le ragioni – e le regioni – del *romance* e quelle del *novel* che costituisce l'orizzonte in cui si situa la caratterizzazione di Elisa e del suo racconto.

Non di meno si percepisce che è in un simile nesso fra la qualità del discorso dell'io narrante<sup>8</sup> e la molteplicità narrativa del romanzo che si esplica il ruolo di alibi di Elisa De Salvi rispetto a Elsa Morante, ma questo potremo verificarlo solo al termine del capitolo, quando ci

---

<sup>8</sup> Io narrante, Elisa, che è al contempo narratrice e scrittrice, o, meglio, personaggio narrante e personaggio scrivente, dato che quello che Elisa fa delle vicende della sua famiglia è un racconto esplicitamente connotato come scritto, che produce un libro al quale lei fa più volte riferimento e nel corso della cui redazione subisce una evoluzione. Si tratta di una circostanza che dobbiamo tenere sempre presente anche quando, per brevità, scriverò solo 'narratrice' e 'io narrante' oppure 'scrittrice'.

volgeremo alla figura autoriale dietro il romanzo. Per il momento, si tratta di rilevare che, anziché porsi al bivio di un'Elisa sincera o bugiarda, coerente o contraddittoria, attendibile o inattendibile, un simile orizzonte ermeneutico invita a mutare prospettiva e a chiedersi se, piuttosto, la questione dell'attendibilità o meno della narratrice non sia collegata al peculiare utilizzo che essa fa della menzogna: circostanza solo apparentemente paradossale, dato che si lega al tipo di sincerità che, come stiamo per vedere, Elisa mette in atto scrivendo la sua storia familiare.

### 3.2. La camera della menzogna

Sulla scorta di questa ipotesi ci apprestiamo a entrare dentro *Menzogna e sortilegio* varcando la soglia rappresentata dalla *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*. Questa, però, nella posizione in cui si trova, fra la pagina che reca il titolo del romanzo<sup>9</sup> e la pagina che reca quello del suo primo segmento, *Introduzione alla Storia della mia famiglia*, si presenta come un ambiguo viatico che, più che facilitare l'ingresso nella narrazione, sembra rastremarlo:

Di te, Finzione, mi cingo,  
fatua veste.  
Ti lavoro con l'auree piume  
che vestì prima d'esser fuoco  
la mia grande stagione defunta  
per mutarmi in fenice lucente!

L'ago è rovente, la tela è fumo.  
Consunta fra i suoi cerchi d'oro  
giace la vanesia mano  
pur se al gioco di *m'ama non m'ama*  
la risposta celeste

---

<sup>9</sup> Sulle vicende di questo frontespizio, che marca il passaggio di testimone tra autrice e narratrice, nelle varie edizioni e ristampe di *Menzogna e sortilegio* cfr. Bardini 1999a, p. 213. Si ricorda che, per quanto le varianti correggano perlopiù refusi della prima edizione e siano quindi marginali – con l'eccezione di una che perfeziona il realismo espressivo dell'analfabeta Alessandra (cfr. al riguardo *ivi*, pp. 215-217) –, l'edizione definitiva del romanzo è la seconda del 1961, da cui si cita.

mi fingo. (MS, p. 7)

La lirica possiede un palese valore metatestuale, in quanto chi parla sta chiaramente mettendo in scena il proprio atto di scrittura; tuttavia, la preziosa e criptica scelta dei termini e delle immagini, in un «linguaggio alato» (MR, 13.6.1937, p. VI) che evoca l'immaginazione romanzesca dei tre fratelli nel *Giuoco segreto*, risulta sostanzialmente disorientante. Ad esempio, mentre alla fine della prima strofa il riferimento al mito dell'araba fenice lascia intravedere una rinascita, la seconda parte della poesia, pur alludendo a una misteriosa «risposta celeste», finta da chi scrive, si fissa su un'immagine mortuaria, senza dirimere, peraltro, a chi appartenga questa mano che «consunta [...] giace»: all'io o al tu? E a che cosa alludono i «cerchi d'oro»? Chi sarebbe, poi, questa Anna? Ma, prima di tutto, chi è che sta parlando e perché si rivolge ad Anna ovvero la Favola, chiamandola anche Finzione?<sup>10</sup>

È evidente, insomma, che al momento di iniziare la lettura di *Menzogna e sortilegio* non possiamo effettivamente comprendere la poesia, dato che non possiamo fare affidamento su dettagli dell'intreccio che ci offrano un qualche appiglio per decodificare il senso dei versi. La funzione della *Dedica* pare innanzitutto quella di mettere, per così dire, la pulce nell'orecchio di chi legge, prefigurandogli un baroccheggiante universo narrativo in cui, prima che sentimenti o situazioni diegetiche, Favola e Finzione, nonché Amore, Morte, Rinascita, Fatuità, Vanità saranno allegoriche entità destinate ad aleggiare allusivamente nel racconto. Similmente al Dottor S. che nella *Prefazione alla Coscienza di Zeno* ci avverte che il narratore ha mischiato verità e bugie, sottraendo naturalezza alla lettura con l'inibire quella sospensione dell'incredulità su cui poggia ogni pacifico patto narrativo, così questa indecifrabile dedica destabilizza il nostro ingresso in *Menzogna e sortilegio*, gettandoci in un regime di sospetto di

---

<sup>10</sup> Oltre a ricordare che la lirica richiama il sonetto *Questa fenice de l'aurata piuma* di Petrarca, Giulio Ferroni nota che l'immagine della fenice tornerà più volte nel romanzo, «collegandosi in modi diversi ai caratteri sontuosi, magici, distruttivi» (Ferroni 1993, pp. 39-40), sovrapponendosi anche alla stessa Anna, descritta in un'occasione come «dormiente, preziosa Fenice» (MS, p. 589). Per una storia della genesi della lirica, che accompagna la stesura di *Menzogna e sortilegio* sin dalle sue fasi più precoci, cfr. Palli Baroni 2013.

fronte a quelli che hanno tutta l'apparenza di essere prodromi di una finzione fastosa e melodrammatica, volutamente sostenuta ed eccessiva. Non di meno, però, se non ci facciamo accecare dai bagliori dell'ostentato gioco retorico dei versi, possiamo intravedere come all'indefinita sembianza di morte si intrecci nella lirica una richiesta d'amore che ci turba e seduce allo stesso tempo, facendo balenare, dietro la «fatua veste» delle parole, la possibilità di un soggiacente abisso tragico.

Dopodiché, voltata la pagina, ci ritroviamo nel primo capitolo dell'*Introduzione alla Storia della mia famiglia*, intitolato *Una sepolta viva e una donna perduta*, e subito fa il suo ingresso in scena Elisa, con le sue «nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente» (MS, p. 11) e gli «occhi grandi e accesi che paion sempre aspettare incanti e apparizioni» (*ibidem*). Intenta ad aggirarsi per la casa silenziosa, dopo «due mesi che la [sua] madre adottiva, la [sua] sola amica e protettrice, è morta» (*ibidem*), la «vecchia fanciulla» (ivi, p. 12) trasalisce ogniqualvolta si veda riflessa, «a tradimento» (*ibidem*), nello specchio, per poi chiedersi: «“Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?”» (*ibidem*) – e sono domande che preludono alla ricerca attraverso la scrittura della propria identità.

Negli spazi e oggetti evocati, dall'evidente carica simbolica,<sup>11</sup> non sembra ancora, nell'*incipit*, manifestarsi un'effettiva discontinuità rispetto alla sua pregressa condizione di «sepolta viva» (*ibidem*): non meno esaltata che forastica, Elisa introduce se stessa come una creatura a metà fra la strega medusea e la fanciulla perseguitata dalla sua stessa solitudine, non troppo dissimile da certe invasate protagoniste dei racconti giovanili che abbiamo incontrato nei capitoli precedenti. Un primo scarto si avverte quando, con l'artificio della preterizione – «Mi risparmio di descrivervi questa fiera del pessimo gusto e della vergogna» (ivi, p. 12) –, Elisa ci presenta il trionfo del *kitsch* che regna

---

<sup>11</sup> Scarano ha notato l'aria di somiglianza fra la descrizione della «contiguità tra la camera e il ripostiglio, tanto ingombro di vecchie cose da impedire che la porta possa essere aperta completamente, e occultato da una tenda pesante» (Scarano 1990, p. 129) e l'immagine dell'anticamera che Freud utilizza nell'*Introduzione alla psicoanalisi* per introdurre il concetto di inconscio. In questa direzione, anche l'aggirarsi frenetico di Elisa per la casa deserta descritto nell'*incipit* ha le sembianze di una rappresentazione allegorica di un girare a vuoto nelle spire della propria psiche, fra barlumi di coscienza e riflessi dell'inconscio.

nell'appartamento pieno di ninnoli e chincaglierie della «*mala femmina*» Rosaria (*ibidem*), non senza accusarsi di «ignavia passata e presente» (*ibidem*) per essersi accomodata in tale casa del peccato:

A simili domande, io non so dare alcuna risposta che mi giustifichi. Riconosco la mia ignavia passata e presente, contro la quale nessuna scusa da me addotta potrebbe valermi il perdono; e altro non posso fare che tentar di spiegarla descrivendo i miei giorni e il mio carattere. (ivi, p. 14)

Sebbene, subito dopo, Elisa abbia una sorta di orgoglioso trasalimento – «io non cerco il perdono e non spero nell'altrui simpatia. Ciò ch'io voglio, è soltanto la mia propria sincerità» (ivi, p. 14) –, colpisce la connessione così precocemente stabilita fra lo scrivere e lo spiegare, cui si lega anche la rivendicazione della propria sincerità.<sup>12</sup> Si tratta invero della prima occorrenza di un motivo etico, collegato all'onestà del racconto, che nel corso dell'*Introduzione* più chiaramente si configurerà come un cruciale presupposto della scrittura di Elisa; non è casuale, quindi, che il termine 'sincerità' ricorra ancora al termine del capitolo:

[...] non posso dire, in tutta sincerità, di non aver detestato nella giusta misura le dissipazioni della mia diletta; soltanto quel che odiavo in esse non era la rovina della sua anima, ma la mia gelosia.

Tale gelosia rafforzò la mia inclinazione alla solitudine; e in questa io trovai così valida medicina e ristoro che da ultimo ero giunta, pur amando la mia protettrice, a rifuggire spesso da lei. Preferendo la sua presenza immaginaria (trasfigurata dalla mia immaginazione secondo i miei desideri), alla sua presenza carnale.

Ed eccomi appunto a spiegarvi la più segreta ragione della mia ignavia; che è poi, si potrebbe affermare, anche la ragione di questo libro, e dei molti personaggi che si muovono in esso. (ivi, p. 15)

Di nuovo si affaccia la contiguità fra il tentativo di spiegare la propria condizione, la sincerità e il bisogno di scrivere, che si arric-

---

<sup>12</sup> Il verbo 'spiegare', nelle sue varie declinazioni, e il sostantivo 'spiegazione', sia al singolare che al plurale, ricorrono più di cento volte nel romanzo. Si crea così nel testo un riconoscibile percorso semantico in cui si manifesta la necessità di comprendere e rendere comprensibile la propria vita.

chisce adesso di un più circostanziato riferimento al proprio libro in divenire e alla presenza, al suo interno, di «molti personaggi», primo indizio di una movenza narrativa atta a combinare la componente analitica con la componente finzionale. Non di meno, la sostituzione, al contempo narcisistica e compensativa, della realtà con un suo simulacro fantasmatico diverrà a breve il *Leitmotiv* del libro evocato, anche se la conclusione del primo capitolo preannuncia una più specifica movenza psicologica dell'io narrante che meglio si precisa nel successivo, intitolato *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia (S'annuncia il misterioso Alvaro)*.

Qui lo scenario acquista la dimensione claustrofobica della «came-retta» (ivi, p. 16), situata nell'angolo più remoto della casa, dentro la quale la narratrice afferma di scrivere con l'unica compagnia di Alvaro, una «creatura vivente, sì, ma non umana» di cui si svelerà il mistero – tanto per farci subito familiarizzare con la declinazione letteraria del racconto – «come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume» (ivi, p. 17). Elisa sposta poi il discorso sull'eredità familiare che ha condizionato la sua vita, ben diversa dall'eredità pecuniaria di Rosaria che le consente «di vivere con qualche agio» (ivi, p. 11) – ed è questa, a ben vedere, la prima della serie di repliche, per somiglianza o antitesi, che attraversano *Menzogna e sortilegio*. Se prima della «tragica estate» (ivi, p. 15) in cui, quindici anni prima, ha perduto, a breve distanza l'uno dall'altra, suo padre e sua madre, Elisa era stata «una fanciulletta savia, accorta, e perfino pedante» (ivi, p. 18), in seguito si è mutata in una «sorta di monaca romita, indemoniata e pazza» (*ibidem*) come conseguenza di una triplice «eredità lasciata[le] dai genitori» (*ibidem*): enigma, paura e menzogna.<sup>13</sup> Si tratta di tre lasciti fra di loro connessi:

La loro morte era stata preceduta da alcune circostanze che, pur non essendo, invero, a riguardarle con mente adulta, né straordinarie né favolose, tali erano apparse a me bambina. La vicenda della mia fami-

---

<sup>13</sup> Nelle ultime due parti del romanzo scopriremo che la «fanciulletta savia» Elisa ha fatto esperienza di enigmi e paure, causati dalle menzogne dei familiari e parenti, già nell'ultimo anno dell'infanzia, e che i lutti che l'hanno in seguito colpita hanno, piuttosto, cristallizzato i vari episodi enigmatici e spaventevoli in un'unitaria massa di enigma e paura, destinata a essere infettata dal «morbo fantastico» (*MS*, p. 21) di famiglia.



glia, col passar degli anni, rimaneva per me indecifrabile, e certi documenti e testimonianze, da me conservati, non me la spiegavano, ma la rendevano anzi più arcana, poiché offrivano un ricco lavoro alla fantasia. (*ibidem*)

Di fronte all'enigmatico significato delle vicende dei familiari, che i «documenti e testimonianze [...] conservati» non hanno permesso di decifrare ma hanno, anzi, rivestito di un mistero ancora maggiore, Elisa sempre più ha dato corso negli anni alla sua tendenza a fantasticare, trasformando un «dramma piccolo-borghese in una leggenda» (*ibidem*) su cui esaltarsi. Quali siano state queste fonti familiari, al pari della natura dell'enigma, meglio si capirà nella conclusiva parte del romanzo – *in primis* il finto epistolario della madre, ma anche i discorsi uditi dal padre, da Rosaria e dalle altre figure incontrate durante l'ultimo anno trascorso a P. –, tuttavia già si intravede l'azione corrosiva della menzogna, che si impernia sul lavoro di una vivida immaginazione.

Prima di descrivere quest'ultima componente dell'eredità, senza dubbio la più complessa e variegata, Elisa si sofferma, propedeuticamente, sulla paura, che ha irreversibilmente inciso sulla sua crescita: «sulle soglie appena dell'adolescenza, per troppo amore io diventai misantropa» (*ivi*, p. 20). Siamo al cuore di un groviglio traumatico mai elaborato, che dà ragione anche della gelosia verso la madre protettiva:

La mia vita s'arresta al giorno che mi vide, bambina di dieci anni, entrar qui la prima volta. [...] Ancora oggi, in certo modo, io sono rimasta ferma a quella fanciullesca estate: intorno a cui la mia anima ha continuato a girare e a battere senza tregua, come un insetto intorno a una lampada accecante. (*ivi*, p. 17)

La paura consiste in una sensibilità abnorme verso le persone elette a oggetto d'amore e, in quanto tali, elevate a padrone assolute di un rapporto interpersonale che Elisa, cresciuta in un ambiente definibile, come minimo, disfunzionale, vive con un atteggiamento al contempo servile e geloso, leggendo nella più piccola disattenzione dell'amato o amata un tradimento o una punizione: «in breve, gli incontri più casuali, i più insignificanti colloqui, diventavano per me

eventi drammatici» (ivi, p. 19). Così, essa si è progressivamente ritirata dal consorzio umano – «si sviluppò in me una costante paura dei miei simili: o meglio, non precisamente di loro stessi, ma delle mie proprie passioni per loro» (*ibidem*) – mentre la stanza in fondo al corridoio si trasformava in un autentico cronotopo della menzogna: «Il mio tempo e il mio spazio, e la sola realtà che m'apparteneva, eran confinati nella mia piccola camera» (ivi, p. 20). Sin dal titolo, del resto, la menzogna costituisce il nucleo tematico del romanzo:

Il male velenoso della menzogna serpeggia per i rami della mia famiglia, sia paterna che materna. Esso vi apparirà sotto molti aspetti, evidenti o larvati, in diversi personaggi della presente storia, e voi non dovrete addebitarlo a vizio della medesima, essendo questa appunto intesa a raccogliere le testimonianze veritiere della nostra antica follia. (ivi, p. 21)

Come si è visto, Elisa ha già utilizzato separatamente i termini 'storia' e 'personaggi',<sup>14</sup> ma il loro abbinamento conferisce adesso maggiore pregnanza allusiva al 'bizzarro' incontro della verità delle testimonianze che il racconto vuole raccogliere – per spiegare la permanente condizione di menzogna in cui tali parenti e familiari hanno vissuto – con il carattere finzionale del racconto stesso; detto altrimenti, proprio nel momento in cui richiama il bisogno di sincerità evocato con vigore nelle pagine precedenti, Elisa raddoppia il gioco di specchi fra verità e menzogna del suo libro. In che cosa, poi, le «testimonianze veritiere», su cui questo si baserà, si distinguono dall'inefficace documentazione in suo possesso diverrà chiaro in seguito, ma già si intuisce la possibilità che per la narratrice la verità sia una materia che, più che essere ricostruita da un lineare confronto con i documenti, si costruisce attraverso la scrittura, purché questa – e resta da capire come – sia sincera.

---

<sup>14</sup> In particolare, 'personaggi', già citato nella conclusione del *Capitolo primo*, è apparso anche per indicare gli innumerevoli amanti e amici di Rosaria, in maniera apparentemente più neutra, ma, in verità, congruente con la caratterizzazione teatrale e melodrammatica delle compagnie della madre adottiva. Non a caso, «tanto gesticolare, e chiasso e vocio» (ivi, p. 13) non sarebbe apparso troppo diverso da «un teatro coi suoi scenari e maschere e luminarie, e attori e ballerini, a una scimmietta, o ad un cagnolo, o magari ad un timido coniglio che deva secondo i dettami del copione, sostenere i una scena un compito di fugace comparsa» (*ibidem*).

Nel frattempo, Elisa non manca di rilevare le similarità e differenze della sua specifica 'patologia' rispetto al «male velenoso» della famiglia. Sa bene che, in tutte le sue varianti, questo male si riconosce dal fingersi «uno scenario e una compagnia di menzogne, eleggendole a [...] sola verità» (ivi, p. 20), ossia dall'«adora[re] e crede[re] vere delle maschere fabbricate» (*ibidem*) da se stessi; se, tuttavia, alla luce di tale consapevolezza, «la sorte dei [suoi] genitori [...] poteva servir[le] da ammonimento» (ivi, p. 21), l'enigma e la paura sono stati più forti e anche lei si è ammalata. Anzi, la sua malattia è persino più perniciosa:

Ma farsi adoratori e monaci della menzogna! fare di questa la propria maledizione, la propria sapienza! rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori del non-vero! Ecco che cosa è stata l'esistenza per me! ed ecco perché mi vedete consunta e magra al pari dei ragazzetti mangiati dalle streghe del villaggio. Essi dalle streghe, e io dalle favole, pazze e ribalde fattucchiere.

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più d'un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa. (ivi, p. 21)

Non senza un'ostentata autoesaltazione che già molto ci rivela sulla sua psicologia di personaggio narrante,<sup>15</sup> Elisa considera il proprio caso il più grave di tutti in quanto causato da un insano amore per le «favole», che con non minore enfasi romanzesca paragona a «pazze e ribalde fattucchiere». Per spiegare in che cosa più precisamente, al di là della fascinosa similitudine, consista questa particolare forma del male della menzogna, essa ci introduce nella sua biblioteca, composta di

[...] quelle letture in cui l'esistenza terrestre non è descritta quale si mostra ogni giorno ai mortali assennati; bensì piena di prodigi, di stravaganze e di follia. [...] Quasi tutte le opere che la compongono,

---

<sup>15</sup> E che non rimarrà isolata, come si vedrà a breve nella poesia che segue l'*Introduzione*, perché «la modestia di Elisa è soltanto apparente» (ivi, p. 433), e come si noterà nella «vistosa lode di Elisa» (ivi, p. 489) con cui si apre il terzo capitolo della *Parte quinta*.

benché nate in diversi climi, appartengono al genere fantastico: le pazze leggende dei Tedeschi vi prevalgono, insieme alla fiabesca malinconia scandinava, e alle felici epopee degli antichi, e agli amori orientali. (ivi, pp. 21-22)

Se prevalente è il «genere fantastico», che perfettamente si accorda alla mente immaginosa della narratrice, non mancano le «edificanti» agiografie (ivi, p. 22), che a Elisa, però, «non raccontano la vita d'un santo, ma di un eroe» (*ibidem*), i cui miracoli e opere di carità rifulgono di gloria mistica. Di fronte a siffatti eroici e romanzeschi personaggi essa si è a lungo sentita una nullità bisognosa di «saziar[si] dei trionfi altrui» (*ibidem*): non solo come lettrice, ma anche come creatrice essa stessa di nuove storie fantastiche, ispirate dal «genio della menzogna» (*ibidem*): «Richiusi i libri, io mi compiacevo di architettare, nella fantasia, vicende e storie di mia propria fattura, modellate, s'intende, sulle mie favole predilette» (*ibidem*). Quale sia la più duratura costante di simili architetture narrative lo scopriamo poco dopo:

Ma sotto qualsiasi armatura, o divisa, o gala, si potevan riconoscere in loro sempre le medesime fattezze; che erano, precisamente, le fattezze a me familiari dei miei propri parenti, vivi o morti, e di coloro che, pur non essendo a me uniti da legami di sangue, avevan lasciato nel mio passato un segno profondo, or d'amore or d'odio. [...] O impareggiabile prosapia! Mia madre fu una santa, mio padre un granduca in incognito, mio cugino Edoardo un ras dei deserti d'oltretomba, e mia zia Concetta una profetessa regina. Si fissarono così, in solenni aspetti a me familiari, le maschere delle mie futili tragedie. Ben presto, le mie fantasie persero il loro carattere frammentario e svagato; e nel segreto della mia mente io tramai di giorno in giorno una sorta di epopea la quale, pur nel complesso e intricato disegno, seguiva un unico filo e aveva a costanti protagonisti i suddetti eroi familiari. (ivi, pp. 22-23)

Per anni Elisa, sepolta nella camera della menzogna, ha ossessivamente architettato trame che, sebbene fossero «le meno originali e le più assurde e barbare» (ivi, p. 23), distinte solo da «tracotanza e teatralità» (*ibidem*), le hanno tuttavia consentito di difendersi dall'urto

dei suoi traumi.<sup>16</sup> Di qui la percezione della peculiare gravità del proprio morbo: non riuscendo a elaborare le ferite delle sue dolorose vicende, Elisa se ne è protetta con il filtro della letteratura, elevando al quadrato, per così dire, la follia dei parenti, che perlomeno praticavano nelle loro distorte esperienze di vita l'adorazione per le maschere da essi stessi create. Nell'idolatria delle proprie maschere fantastiche Elisa è rimasta invece per anni nel limbo di una menzogna persino più vaporosa di quella dei parenti e familiari, del tutto disancorata dalle «prove, incontri ed eventi che compongono l'esperienza di ognuno» (ivi, p. 17).<sup>17</sup>

Col procedere della lettura, pertanto, sempre più riconosciamo un crescendo argomentativo nella presentazione che Elisa fa delle premesse etiche e, per così dire, metodologiche del suo libro. Guidata dal suo proposito di sincerità, essa ci mostra come, nella sospensione spaziotemporale della camera della menzogna, abbia maturato una competenza letteraria, incentrata sul *romance*, che si rivelerà indispensabile per redigere la sua opera.<sup>18</sup> In particolare, nell'architettura sempre più complessa e unitaria delle trame fantastiche, la fissazione sugli 'eroi familiari' suggerisce già quell'incontro di elementi realistici e romanzeschi destinato a essere il fulcro del suo racconto: «grazie a tale insoluto enigma, io potevo costruire mille fole al posto del loro

---

<sup>16</sup> La tendenza alla fantasticazione è in realtà già attiva in Elisa dal tempo della sua infanzia solitaria: «E per distrarmi, spesso ricorro all'immaginazione, architettando certe favole o sogni dai quali un medico avveduto avrebbe forse pronosticato il morbo fantastico che doveva assalirmi più tardi» (ivi, p. 501). Non sempre però l'evasione è piacevole, come succede di fronte all'apparizione di Caboni; ricorda Elisa: «d'un tratto, in luogo dell'irritazione, m'invase, e crebbe, un'immaginazione paurosa» (ivi, p. 507).

<sup>17</sup> Convertendo la terminologia di Elisa in un lessico più tecnico, giustamente Bardini corregge la diagnosi di paranoia e psicosi formulata da Michel David nel suo volume del 1964 *La psicoanalisi nella cultura italiana* in una «"nevrosi" (da intendere come disordine mentale di natura psicologica, derivato da un conflitto inconscio tra individuo e ambiente)» (Bardini 1999a, p. 233). Morante stessa, del resto, ricorda nelle note di copertina per l'edizione Mondadori del 1966 che il «romanzo è stato definito, fra l'altro, anche la *storia di una nevrosi*» (B, p. 680).

<sup>18</sup> Non si sarà mancato di notare che nella classificazione di Elisa il genere fantastico assomma romanzesco e favoloso, costituendo appieno, quindi, la base dell'area modale del *romance*. Giustamente Sharon Wood la definisce una «romancer» (Wood 2006, p. 102). Secondo Cordati, inoltre, i tre capitoli introduttivi «segnalano tre gradini di accesso al racconto, a ciascuno dei quali viene dato un nome: ignavia, menzogna, memoria» (Cordati 1987, p. 81).

dramma borghese» (*ibidem*), come leggiamo a completamento di quanto già abbiamo appreso a proposito dell'esaltazione provata da Elisa nel trasfigurare le misere vicende dei propri parenti in una «leggenda» (ivi, p. 18).

### 3.3. Un allegorico proponimento

Il percorso introduttivo culmina nel terzo capitolo, *Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura*. Qui veniamo a conoscenza del fatto che l'abito mentale nel quale sta prendendo corpo l'atto di scrittura di Elisa non coincide con la sua indefessa attività inventiva del passato, quando le larve dei «fantastici morti» (ivi, p. 24) «da compagne che [le] erano state in principio, divennero le [sue] tiranne» (*ibidem*) imponendole invece di «consolazione, [...] festa e [...] riscatto [...] la negazione d'ogni realtà » (ivi, p. 25). Se, finché Rosaria era viva, Elisa trascorreva le sue giornate trasfigurando le figure degli avi e dei genitori negli «eroi familiari» (ivi, p. 23) – o anche, con ironico ossimoro, «le maschere delle [sue] futili tragedie» (*ibidem*) –, rendendoli protagonisti di una «stramba epopea» (ivi, p. 23) mentale la cui trama seriale ricalcava le storie fantastiche della sua biblioteca, senza che essa fosse mai «tentata a imitare i [...] prediletti scrittori fermando le [...] visioni sulle carte» (ivi, p. 23), né di comunicare ad alcuno la dedizione a tale attività, ecco che una simile compulsiva abitudine si è interrotta in seguito alla morte della madre adottiva.

Rivelante al riguardo è l'*incipit* del capitolo: «Ma da quando, accompagnata la salma della mia protettrice al cimitero, io son tornata sola in questa casa, i miei tiranni mi si son rivelati traditori» (ivi, p. 26) – e che il capitolo inizi con una congiunzione avversativa così marcata rivela la fluidità dell'argomentazione in corso, ma, con altrettanta evidenza, l'irreversibilità del mutamento rispetto alla situazione prima descritta.<sup>19</sup> Così, simile a «uno straccione ubriaco, che ritornando in senno dopo i propri deliri di grandezza, riconosce i cenci che lo coprono» (*ibidem*),<sup>20</sup> Elisa invano tenta di intravedere nelle «flo-

<sup>19</sup> Il 'ma' a inizio periodo è in realtà un tratto sintattico frequentissimo in *Menzogna e sortilegio*; questa, tuttavia, è l'unica occorrenza della congiunzione a inizio capitolo.

<sup>20</sup> Non lo facciamo nel momento in cui leggiamo per la prima volta questo passo, ma, una volta che si abbia presente il seguito del racconto di Elisa, non possiamo non

sce spoglie senza vita» abbandonate nella camera le «figure abbaglianti» dei suoi «trofei di gloria» e dei suoi «grandi amori» (*ibidem*); al posto della precedente stupefazione fantastica si è prodotto uno straordinario acuirsi dei sensi:

Mentre per tanti anni le cose presenti o prossime m'apparvero remote, e quasi spente, m'accade adesso, nel silenzio della mia camera, d'afferrare voci e rumori sonanti in qualche stanza lontana del palazzo, e fin d'ascoltare dialoghi d'invisibili casigliani, o di gente in crocchio nella strada. (ivi, p. 26)

Sebbene insignificanti, simili dialoghi provocano nel «cervello» (*ibidem*) di Elisa una serie di allucinazioni uditive che coinvolgono persino il battito cardiaco e i pensieri della portinaia o delle serve dei vicini: «Tutto ciò, lo so bene, non è segno ch'io possieda qualità soprannaturali, ma soltanto che i miei nervi sono malati» (ivi, pp. 26-27), anche a causa dell'insonnia che, simile a «un misterioso accordatore notturno» (ivi, p. 27), pungola la sensibilità della narratrice. Un simile stato di sovraccitazione emotiva non è però che il sintomo della discontinuità che la seconda esperienza di lutto ha creato nella vita di Elisa, spingendola, nel giro di due mesi, a riscoprire un nuovo senso di realtà, che si esprime in primo luogo in un ritrovato, per quanto ancora allucinato, interesse per il mondo esterno. Di qui la spinta ad affrontare, attraverso la mai prima tentata scrittura, le paralizzanti conseguenze della morte dei genitori:

In queste notti di veglia, al posto dell'antica menzogna ho una nuova compagna: la memoria. Trascorro l'intera notte a ricordare eventi passati. Non soltanto il *mio* passato, e in particolare l'infanzia, e l'ultimo anno vissuto coi miei parenti, che ritrovo intatto e vivido come fosse di ieri; ma anche il *loro* passato, quello di mio padre e di mia madre, e della mia famiglia defunta. Non posso usare altro verbo che *ricordare*: infatti tutto ciò che ignoravo di loro mi si spiega naturalmente, e io ripercorro fin dal principio le loro vite come se tutte fossero episodi della mia. Allo stesso modo di chi, ridestatosi da un sonno letargico, ri-

---

chiederci se in questo «straccione ubriaco» che torna in sé dopo il delirio della sbornia non sia adombrata l'immagine del padre Francesco 'collassato' nell'osteria di Gesualdo pochi giorni prima del suo fatale incidente ferroviario.

trovi ad una ad una, dopo una breve incertezza, le circostanze della propria vita da sveglio. (ivi, p. 27)

Colpisce nel brano il fluido trapasso fra i propri ricordi e i ricordi altrui, non direttamente appartenenti al proprio vissuto ma a vite altrui «naturalmente» sussunte in sé, che si sono svolte nella «vecchia città meridionale» (*ibidem*) nella quale Elisa nacque e nella quale, «Tulle irraggiungibile, fatta solo di memoria [...] abitano eternamente i personaggi della [sua] parentela» (*ibidem*). Dei propri 'eroi familiari', però, Elisa adesso scrive: «spogli dei costumi fittizi che prestò loro la mia menzogna, essi vestono per lo più abiti dimessi e consunti. Ecco la mia vera prosapia!» (ivi, p. 27) – e l'espressione non può non richiamare, contrastivamente, «l'impareggiabile prosapia» (ivi, p. 23) dei parenti in precedenza sottoposti alla mascherata fantastica della sua immaginazione. Al contempo, non meno significativa è la presenza, di nuovo, del verbo 'spiegare' – «tutto ciò che ignoravo di loro mi si spiega naturalmente» –: anche perché si può stabilire un oppositivo richiamo al precedente passo in cui Elisa ha affermato: «certi documenti e testimonianze, da me conservati, non me la [la vicenda della famiglia] spiegavano» (ivi, p. 18). Si intravede, cioè, come le «testimonianze veritiere» (ivi, p. 21), in grado di 'spiegare', a differenza dei documenti consultati precedentemente, la storia familiare di Elisa siano in qualche modo strettamente collegate a questa 'spiegazione naturale' che scaturisce da ricordi propri e altrui ritrovati nella memoria.

Ci troviamo al cospetto di un passaggio decisivo, riguardo al quale è inevitabile chiedersi in che maniera possa Elisa accedere nella propria memoria ai ricordi dei familiari 'come se' fossero i suoi. Dobbiamo ritenere, di fronte a tale processo psichico, di per sé irrealistico, che essa stia deliberatamente mentendo, in barba a tutti i suoi propositi di sincerità? Oppure sta dicendo la verità e, allora, o è pazza e malata, già clamorosamente inattendibile, oppure, ancora, il racconto sta virando verso il sovrannaturale? Ma perché, al posto del ricadere, come sostanzialmente tutte queste ipotesi presuppongono, in variabili *aut aut*, non propendere invece per un'ulteriore soluzione – più conforme, peraltro, all'orizzonte dell'iper genere romanzo di Morante – e provare a riconoscere nella (apparentemente) prodigiosa penetrazione fra ricordi propri e altrui la possibilità che la molteplice



memoria di Elisa interagisca con un nuovo e non più segreto tipo di menzogna, diverso dal solipsistico amore per le favole di un tempo e collegata al libro che essa sta scrivendo?

Com'è intuibile, nel tipo di scelta che faremo in un simile quadro ipotetico si gioca l'interpretazione del racconto di Elisa; tanto più, quindi, non dobbiamo affrettare le conclusioni, cedendo magari alla tentazione di equiparare quest'ultima possibilità – di una memoria che dialoga con la menzogna – a un qualche sintomo di inattendibilità e/o rinnovata insania di Elisa. Tra l'altro, le premesse introduttive devono ancora raggiungere la loro conclusione:

Al declinare della notte, io cado spesso in un sogno leggero; e nei sogni incontro le medesime persone e la medesima città dei miei ricordi. Molti di questi sogni si ripetono, con particolari quasi identici, per più notti; ma allorché simile monotonia si rompe, e mi visita un sogno nuovo e diverso, io provo allora una straordinaria commozione. (ivi, p. 28)

Il passo non può non ricordarci le considerazioni sul nesso di sognare, ricordare e raccontare svolte dalla poco più che venticinquenne Elsa – al tempo, quindi, coetanea di Elisa – nelle *Lettere ad Antonio* (cfr. §. 2.1) quando rilevava che i sogni ci mettono in contatto con i nostri più intimi «*sentimenti*» (LA, p. 49). Elisa ci mette sotto gli occhi, infatti, l'ispirazione della sua storia nei termini di un fenomeno che prende corpo durante la notte, quando i pensieri coscienti della veglia, simili a 'residui notturni', trapassano nei sogni, creando un circuito di immagini oniriche ricorrenti, ad eccezione di quei sogni 'nuovi e diversi' che, in quanto tali, alimentano il racconto con la «straordinaria commozione» da essi procurati. I sogni, cioè, si pongono in continuità con i residui notturni che li generano, spiegando 'naturalmente', con la loro particolare vividezza, i misteri relativi a persone e fatti dell'infanzia e 'com-muovendo' con i loro straordinari sentimenti il racconto:

Dal sonno mi riscuotono voci familiari che, accosto ai miei orecchi, col tono incalzante di quando, ai tempi della scuola, mi si svegliava alla mattina presto, chiamano: Elisa! Elisa! Ma al mio primo aprir gli occhi, mi par d'udire un debole strido di spavento e di intravedere, nelle prime luci del giorno, una frotta di esseri effimeri che fuggono confu-

samente dalla stanza, come uno sciame di tignole all'aprirsi d'un ar-  
radio polveroso.

[...] Allora, come se il tempo della scuola fosse tornato, io, levatami  
dal letto, mi siedo al tavolino, e tendo l'orecchio all'impercettibile bi-  
sbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi e sogni  
della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, co-  
me una fedele segretaria, scrivo.

Tale, certo, la volontà dei miei. Riconosco infatti, nell'insistente bisbi-  
glio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato, in  
realtà, da essi. Son essi che, in cerchio intorno attorno a me, bisbiglia-  
no. S'io levo le pupille, dileguano; ma se, usando un poco d'astuzia,  
sogguardo appena intorno senza farmi vedere distinguo le loro figure  
strane e incerte; e vedo, nella sostanza trasparente dei loro volti, il  
movimento febbrile e ininterrotto delle loro lingue sottili.

Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi [...]. (ivi, pp. 28-  
29)

Allo stesso modo in cui in precedenza Elisa ha respinto la spiega-  
zione soprannaturale della prodigiosità dei propri sensi in favore di  
cause di carattere nervoso, adesso la presenza delle figure degli avi  
che le dettano la propria storia solo in superficie conferisce una goti-  
cheggante connotazione medianica a una materia altrimenti salda-  
mente situata nell'ambito (realistico) della psicologia:  
nell'«impercettibile bisbiglio della [sua] memoria», risvegliata dai  
pensieri notturni e dai sogni. Solo in un secondo momento, per quan-  
to la differenza temporale sia quasi impercettibile – «Tale, certo, la  
volontà dei miei» –, sulle figure parentali dalle «lingue sottili» si  
proiettano le vicissitudini psichiche di Elisa, di cui peraltro i familiari  
defunti, con la trasmissione della loro triplice eredità, sono la causa.  
In altre parole, riconoscere nella voce della propria memoria le voci  
dei morti non significa che questi stiano letteralmente circondando  
Elisa nella sua camera, ma che lo fanno metaforicamente, spiriti 'ma-  
terializzati' dai sentimenti dei sogni, così come non meno figurata-  
mente essi chiamano Elisa al risveglio affinché ascolti il loro appello e  
metta per iscritto la loro storia. È come se, similmente a quanto av-  
viene nel lavoro onirico, Elisa prendesse alla lettera i fantasmi del  
proprio passato animando il concetto astratto in una «frotta» di eva-

nescenti figure antropomorfe: l'ossessione psicologica si allegorizza nella larva che detta la storia.<sup>21</sup>

Peraltro, l'immagine del crocchio di «esseri effimeri» che bisbigliano e poi si dileguano allo sguardo di Elisa possiede un'impronta così palesemente teatrale che si può già avere una prima idea sul perché, alla fine della *Quarta parte*, la narratrice potrà riferirsi alla loro opera di dettatura nei termini di una «commedia di spiriti» (ivi, p. 434).<sup>22</sup> L'obiettivo di questa allegorica metamorfosi dei morti<sup>23</sup> si chiarisce poco dopo, attraverso una nuova proiezione dei propri stati d'animo nelle parvenze funeree dei familiari:

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la

---

<sup>21</sup> Si noti meglio, peraltro, nel sottile artificio psicologico-allegorico della scena il ruolo dell'anafora di 'tale' a inizio periodo: «Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi» (MS, p. 29) è preceduto nel precedente capoverso da «Tale, certo, la volontà dei miei» (*ibidem*). L'avverbio di certezza costituisce, a ben vedere, una sorta di *corroboratio* che, anziché rafforzare, rende sospetta la limpidezza assertoria della frase e pare confermare, e *contrario*, il mascheramento nelle larve parentali di un'ispirazione strettamente soggettiva. A conferma si veda la medesima struttura nel passaggio, riferito ad Anna, nel capitolo *Mia madre fa un peccato e un'offerta espiatoria* nell'ultima parte *Il postale*: «Tale, dunque, era la penitenza inflittale dal cugino in quella notte» (ivi, p. 619), in cui è palese la trasfigurazione del delirio materno nella volontà dello spirito di Edoardo.

<sup>22</sup> «La camera di Elisa [...] è fondamentalmente il palcoscenico [...] "della rappresentazione" ultima della "volontà dei [suoi]" [...]. Su questo palcoscenico (che è anche il palcoscenico narrazionale della scrivente [...]), i personaggi in cerca di sognatore vanno e vengono, entrano ed escono, si fermano, si affollano, scompaiono, ritornano per poi scomparire di nuovo» (Bardini 1999a, p. 324). Al riguardo, Ferroni esplicitamente menziona «la nozione pirandelliana del personaggio-fantasmalarva, "compagno segreto" e "doppio" di chi con esso si intrattiene, che assedia con la sua inconsistente consistenza la fantasia dell'autore» (Ferroni 1993, p. 42).

<sup>23</sup> Giustamente Lugnani riflette sul fatto che, quando alla fine della *Parte quarta*, Elisa definisce le larve dei parenti «figure» (MS, p. 434), si tratta di un'espressione che può essere interpretata anche nel senso di «larve retoriche e verbali che lasciano finalmente il posto alla literalità dei depositi mnestici» (Lugnani 1990, pp. 24-25). In nota lo studioso acutamente aggiunge, in conformità alla sua prospettiva, che «Elisa parla sempre e volentieri di morti che ritornano e di doppi altrui: così oblitera il fatto che si tratta di *suoi* spettri che riaffiorano e di innumerevoli doppi sotto le cui spoglie è *lei*, e solo lei, a nascondersi» (ivi, p. 25).

colpa di aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla.

Ecco perché ubbidisco alle loro voci, e scrivo; chi sa che col loro aiuto non possa, finalmente, uscire da questa camera. (ivi, p 29)

L'allegoria culmina nella trasfigurazione delle larve dei parenti in Erinni che a lungo hanno perseguitato Elisa, ma che adesso possono essere placate attraverso la scrittura, mutandosi da demoniache in benevole.<sup>24</sup> L'*Introduzione* si chiude, così, con un auspicio di fuoriuscita dalla camera in cui si esplicita l'obiettivo pragmatico che Elisa si propone scrivendo, senza però sapere, a quest'altezza, se lo raggiungerà o meno: perché anche il personaggio narrante 'vive' in una dimensione temporale, che si svolge al livello della narrazione, come meglio si vedrà nel settimo paragrafo.

A completare il quadro introduttivo si aggiunge poi, in limine tra la conclusione dell'*Introduzione* e l'inizio della *Parte prima*, una nuova lirica dedicatoria dall'eloquente titolo *Ai personaggi*, ai quali Elisa si rivolge appellandoli «Morti, magnifici ospiti» (ivi, p. 31).<sup>25</sup> Lo stile è ancora aulico e barocco: i Morti accolgono l'io poetico nelle loro «magnoni regali» sfogliando in suo onore «miniat volumi» (*ibidem*), come per mostrarle le loro eroiche «imprese, e arroganti amori» (*ibidem*), rispetto ai quali lei, «donna sciocca e barbara, | non altro che suddita e ancella» (*ibidem*) può essere. Tuttavia, nonostante Elisa si ponga in un atteggiamento di sottomissione, con la sua «fronte servile» ornata del «nastro d'oro» di quei «Sultani infingardi» (*ibidem*) che sono i suoi personaggi,<sup>26</sup> una simile umiltà è solo apparente e provvisoria, come si nota nella terza e ultima strofa:

<sup>24</sup> A dimostrazione che il riferimento mitologico è nelle corde di Elisa si può ricordare che Anna al capezzale del padre appena morto è descritta come una «piccola Erinni farneticante» (*MS*, p. 110). Nell'*Epilogo*, poi, come si vedrà nel §. 3.9, Elisa immagina che, una volta bruciato l'epistolario del Cugino, «l'ombra materna sarà placata» (ivi, p. 698).

<sup>25</sup> Vista la posizione della lirica, il soggetto enunciante sembrerebbe Elisa, a meno di non volervi vedere un'intrusione intratestuale dell'autrice, che si riapproprierà comunque del testo una volta che, con la sua consueta tessitura autotranstestuale, lo ripropone in *Alibi*, al pari della *Dedica per Anna ovvero Alla Favola* – che diventerà, non a caso, *Alla favola*, con l'eliminazione del suo legame con la trama di *Menzogna e sortilegio* – e del *Canto per il gatto Alvaro*.

<sup>26</sup> Si veda anche che cosa Elisa ha affermato poche pagine prima: «Questo sapermi discendente o affini dei miei eroi mi faceva partecipe della loro gloria, sebbene io

Altro io non sono che pronuba ape  
 fra voi, fiori straordinari e occulti.  
 Ma sulle effimere mie elitre  
 pur vaga una traccia rimane  
 del vostro polline celeste.  
 E il vostro miele  
 è tutto mio! (*ibidem*)

Il principale effetto del colpo di scena di questo distico finale è che entriamo nei capitoli propriamente narrativi del romanzo con la presupposizione che la vera protagonista di *Menzogna e sortilegio* sia Elisa stessa e che la vicenda del suo atto di scrittura sia di pari importanza, se non superiore, alla storia dei suoi stessi personaggi. La rilevanza della lirica, però, non si esaurisce qui, dato che, in continuità con la definizione di personaggi già riservata ai membri delle famiglie Masia, Cerentano e De Salvi nell'*Introduzione*, i versi ribadiscono quello status finzionale della storia che invero abbiamo iniziato a percepire sin dalla *Dedica per Anna ovvero alla Favola* – e di cui si tratta ancora di capire il rapporto con la sincerità ripetutamente rivendicata da Elisa.

### 3.4. Una fatuità ironica

Se la scrittura si configura per Elisa come possibilità di curare i propri traumi e di recuperare una relazione con il mondo reale, che tipo di libro possiamo attenderci da una scrittrice che è cresciuta immersa nel *romance*? Quali tracce potrà lasciare sulla spiegazione (scritta) dell'enigma familiare il repertorio che lei chiama fantastico? E come

---

mi tenessi del tutto in ombra, e cioè la mia propria effigie non apparisse mai, sotto nessuna veste, nelle mie immaginazioni» (*MS*, p. 23). Per quanto non rientri negli obiettivi di questo capitolo prendere in esame la vicenda redazionale di *Menzogna e sortilegio*, per la quale sarebbe necessaria una specifica e sistematica indagine genetica, vale la pena di ricordare che un possibile *incipit* del romanzo conteneva un esplicito paragone di Elisa con Sancio Panza, che avrebbe avuto la visione di don Chisciotte come un «suo fantastico Doppio» (in Bardini 1999a, p. 258) in grado di trasfigurare la sua «mediocre esistenza» (*ibidem*); parimenti, scrive Elisa: «io, goffa, inetta e plebea come Sancio, alla sua guisa mi foggio, per consolarmi, i miei Cavalieri della Trista Figura» (*ibidem*).

tale repertorio ha a che fare con il rapporto, tutto da capire ma evidentemente fecondo, di menzogna e memoria? La costruzione allegorica del finale dell'*Introduzione* permette di iniziare a rispondere, nella misura in cui ci troviamo in presenza del primo esercizio delle rinnovate competenze di Elisa, la quale non è più l'ebbra e indefessa elucubratrice di fole romanzesche dal dubbio stile, ma una scrittrice la cui ispirazione notturna rende capace di dispiegare il proprio repertorio *romance* negli artifici stilistici e retorici del suo libro. Viene il sospetto, così, che a questa abilità letteraria di Elisa volesse in primo luogo alludere la «fatua veste» della Finzione evocata dalla *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*, di cui solo a quest'altezza cominciamo ad apprezzare la funzione di soglia testuale.

I versi si rivelano un viatico che non solo preannunciava, tematicamente, la centralità di Anna nella vicenda, progressivamente rivelata dall'*Introduzione*, con la sua mitizzazione e il doloroso rapporto madre-figlia, ma anche, attraverso la personificazione allegorica della Favola/Finzione, il metodo e lo stile di scrittura di Elisa stessa. Il 'linguaggio alato' della *Dedica* sembra essersi riflesso, in effetti, nello stile arcaizzante e aulico che Elisa ha sfoggiato nei tre capitoli introduttivi, sostituendo i termini più comuni con desueti e allusivi sinonimi che rendono elusiva e fascinosa l'esposizione delle sue vicende personali.<sup>27</sup> Si pensi solo a come queste siano trasfigurate in «avventure luttuose, e quanto mai bizzarre per una ragazzetta» (ivi, p. 17) sulla fal-

---

<sup>27</sup> Nell'intervento dedicato nel corso del convegno pisano del 1994 all'analisi linguistica dell'opera morantiana Mengaldo afferma che la lingua di *Menzogna e sortilegio* è «solenne, ricca e grave, appassionata, si direbbe in qualche maniera impostata» (Mengaldo 2000, p. 149), con il risultato che «questa materia lessicale antirealistica e sontuosa risponde benissimo, per prima cosa, a taluni motivi-chiave del romanzo» (*ibidem*) che, come si vedrà nel prossimo capitolo, hanno a che fare con il teatro e il melodramma. Di qui scelte lessicali congrue al vocabolario melodrammatico, troncamenti, «fritte, appassionate inversioni» (ivi, p. 150), che si accompagnano «a una dialettalità spruzzata con parsimonia» (ivi, p. 151), in genere nei dialoghi o nel discorso indiretto. Lo studioso parla anche di «genialità degli accostamenti» (*ibidem*) e di «aggettivi singoli costanti nella Morante, politropi e polivalenti, come *amaro* e *arido*» (*ibidem*) – e possiamo aggiungere: 'barbaro', 'fatuo', 'strano', veri e propri 'tecnicismi' morantiani (su 'barbaro' cfr. Fusillo 1994) –, nonché di una tendenza alla «precisazione modale» (*ibidem*), attraverso gli avverbi in '-mente', e la «prevalenza dei qualificanti» (*ibidem*). Mengaldo, però, come si è già accennato, riconduce tutto a Morante, della quale, a suo avviso, «Elisa è la semplice passaparola» (*ibidem*), con il rischio, in questa prospettiva, di trovarci di fronte a un io narrante senza identità narrativa.

sariga, evidentemente, della passata abitudine di «riprendere [ogni giorno] il filo dell'avventura interrotta» (ivi, p. 23) degli eroi dell'epopea familiare.

Se il discorso risulta contraddistinto da un'impronta antiquata e preziosa che si lega all'educazione letteraria della narratrice, il lascito, tuttavia, delle letture fantastiche non è fine a se stesso, ma mira alla messa in pratica di una dinamica duplicità della narrazione, tesa a guadagnare l'uscita dalla camera della menzogna attraverso la formazione di compromesso tra il fasto 'futile' della passione romanzesca e la prosaica verosimiglianza di una 'spiegazione' realistica dell'enigma. Detto altrimenti, non dobbiamo attenderci da Elisa uno stile semplice che linearmente affronti la sua lotta con i fantasmi del passato per risolvere senza ambiguità o sottintesi i misteri e i problemi relazionali ereditati, poiché questo sarebbe un tratto incongruente in un personaggio che sin da subito ci ha messo al corrente – onestamente – del suo amore per le favole menzognere.<sup>28</sup> Viceversa, con il suo stile fluvialmente barocco Elisa converte i luttuosi traumi in un'affabulazione di superficie tanto opulenta quanto indiziaria – «come nei romanzi polizieschi» (ivi, p. 17), per riprendere l'ammiccamento letterario relativo ad Alvaro –, come si nota anche dall'utilizzo degli stessi termini 'enigma', 'paura', 'menzogna' per definire il proprio complesso nodo traumatico o dalla presentazione dei quattro protagonisti, paragonati a gigantesche «statue fra minuscoli passeggeri» (ivi, p. 28):

---

<sup>28</sup> Nonostante le indubbie costanti stilistiche e linguistiche autoriali, ogni narratrice o narratore dei romanzi maggiori di Morante ha una specificità linguistica che corrisponde alla sua visione del mondo, ossia, per utilizzare un termine di Bachtin, un peculiare 'ideologema', per cui non si può chiedere a Elisa di scrivere nel modo, sicuramente più lineare, in cui Arturo o Manuele, ma anche la Elsa-nel-testo della *Storia* raccontano le proprie vicende. Similmente, mi pare che non ci si debba lamentare della scarsa credibilità di una giovane autodidatta che, dopo quindici anni di reclusione, si mette a scrivere con una simile perizia retorica e stilistica, perché altrimenti si dovrebbe chiedere a *Menzogna e sortilegio* di essere un romanzo completamente diverso da quello che è, fautore di un tipo di realismo che non è quello che interessava a Morante. Cfr. al riguardo quanto afferma Bardini: «La strategia compositiva del romanzo respinge la possibilità di un linguaggio esplicito, diretto, univoco, che mostri manifestamente i dettagli delle cose; al contrario, l'allusività e l'ambiguità (o, meglio, l'ambivalenza, per utilizzare un termine di origine psichiatrica) ne sono sempre la cifra fondamentale e imprescindibile» (Bardini 1999a, p. 264).

La prima è Anna, la mia madre vera, la quale, per certi suoi caratteri e per altri motivi che si vedranno, potrebbe chiamarsi «La notte». Sulla sua piccola mano marmorea sfolgora un anello d'oro, adorno d'un diamante e d'un rubino. Riconosco questo anello, la cui doppia luce sfolgorò per molti anni nel mio ricordo come una lampada spettrale. L'ultima volta che lo vidi, avevo dieci anni, e, da allora, esso entrò nel novero dei fantasmi che lavoravano alla mia seduzione. Spesso, queste due pietre m'invitarono nella loro tana sotterranea, come i minerali sepolti invitano i cercatori: non offrendomi, però, la ricchezza, ma soltanto il sonno. Eppure, tal potere avevano di stregarmi, che non di rado avrei preferito le loro luci ad altre più vere, e per la loro tomba avrei rinunciato al Paradiso. (*ibidem*)

Torneremo più avanti sugli effetti, nell'architettura del racconto, della capacità di Elisa di contrapporre a una simile tentazione mortuaria un rinnovato istinto di sopravvivenza; per il momento, notiamo che, dopo Anna, seguono Rosaria o 'Il giorno', 'Il butterato' e infine «'Il cugino', vero colpevole, e, potrei dire, inventore di tutta la nostra vicenda, e subdolo tessitore d'ogni nostro intrigo» (*ibidem*), raffigurato nel gesto di nascondersi il volto per la vergogna «o forse per qualche sua nuova malizia» (*ibidem*). Si tratta di descrizioni più o meno sintetiche nelle quali colpisce che, anche quando presenta la sua vera ma evidentemente «oscura stirpe» (*ibidem*), la narratrice non cessa di fare affidamento su motivi romanzeschi che conferiscono alle vicende familiari un'aura comunque mitopoietica, non dissimilmente dai titoli dei capitoli, che chiamano in scena, al cospetto delle tristi vicende evocate, grandiose figure della tradizione letteraria: *Una sepolta viva e una donna perduta* (ivi, p. 11), *Santi, Sultani e Gran Capitani* (ivi, p. 16), *Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura* (ivi, p. 26). A distinguere però questa nuova mitopoiesi scritta rispetto a quella, tutta mentale, degli eroi familiari del passato sono le coordinate psicologiche e metodologiche lungamente delineate nella stessa – fondativa – *Introduzione*: dopo la morte di Rosaria la veste fatua consapevolmente avvolge la spiegazione delle vicende familiari che la memoria di Elisa ha sviluppato nelle sue notti di veglia e correlati sogni rivelatori.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ed è questa, come si intuisce, la differenza del discorso di Elisa da quello dei suoi progenitori del *Gioco segreto*, prigionieri senza scarto razionale del 'linguaggio alato' del loro gioco notturno.



L'artificiosità della lingua di Elisa è parte essa stessa della sfuggente ma costante formazione di compromesso fra la sua passione romanzesca e il suo rinnovato senso di realtà, ossia, in altri termini, la narratrice smaschera il complesso nodo traumatico all'origine della sua scrittura nel momento stesso in cui lo maschera della «fatua veste» del *romance*.<sup>30</sup> Benché non utilizzi i termini *romance* e *novel* preferendo i repertori lessicali e concettuali del fantasticare e dello spiegare, dobbiamo aspettarci, quindi, che Elisa si muova tra due poli in dialogica tensione fra di loro: da un lato, rivestirà la tragica follia dei personaggi di una patina romanzesca, sino a declinarla in volute melodrammatiche e feuilletonistiche che coinvolgono anche il riuso enfatizzato di istanze naturalistiche, come i motivi dell'eredità e del vino; dall'altro, sviscererà il sostrato psicologico e patologico dei personaggi avvalendosi di una capacità di giudizio non meno impietosa che affettuosa.

Nella studiata 'fatuità' con cui Elisa ha presentato nella sezione introduttiva se stessa e i personaggi si intravedono inoltre le prime manifestazioni di quella che sempre più si rivela la sua *vis* ironica – e qui iniziamo a sporgerci sulle sei parti narrative che compongono il suo libro, nonché *Menzogna e sortilegio*.<sup>31</sup> L'ironia, infatti, proteiforme

---

<sup>30</sup> Per tale ragione, se concordo senz'altro con Scarano quando considera una simile ambivalenza «non come una qualità della scrittura e dello stile di Elsa Morante, ma come carattere peculiare del linguaggio di Elisa» (Scarano 1990, p. 127), trovo però limitante interpretarla «come la risultante di una mimesi e di una narrativizzazione di quanto Freud scrive sulla logica ambivalente che governa il linguaggio onirico e il linguaggio nevrotico» (*ibidem*), che è poi il punto di partenza per distinguere «un livello di superficie che identifica senza residui la favola nella storia raccontata da Elisa, e un livello più profondo, che respinge questa identificazione ed individua l'oggetto primario dell'invenzione autoriale nel rapporto tra la malattia di Elisa, la storia che narra e il linguaggio che usa» (ivi, p. 132). Come dovrebbe emergere nel seguito del discorso, la formazione di compromesso alla base del discorso di Elisa mi pare convocare sulla scena di *Menzogna e sortilegio* più il Freud del *Motto di spirito*, perché nella «logica ambivalente» di Elisa non agisce tanto, o soltanto, il modello del lapsus nevrotico o del lavoro onirico quanto anche un conscio elemento creativo.

<sup>31</sup> Si è detto come già Pupino avesse individuato nell'ironia la chiave del discorso di Elisa; anche Lugnani ha osservato che «il tessuto, il colore, la grana, i registri del linguaggio di Elisa ignorano e aborriscono il grado zero *realistico* e *denotativo* come il vuoto, e tendono costantemente alle tinte gravi e cupe della deprecazione, della sentenza, dell'invettiva, o alle screziature dell'ironia e dell'umorismo» (Lugnani

tropo della duplicità, è consustanziale alla dialettica dei modi che permea il romanzo, così come si distribuisce negli arabeschi stilistici di Elisa. In certi casi si traduce in forme scopertamente umoristiche, come nel confronto fra i titoli dei capitoli, specie quegli più altisonanti e letterari, e le misere vicende narrate, che di tali titoli si rivelano una feroce parodia, a cominciare dai 'matrimoni d'interesse' di Cesira e Anna; oppure in certe scene da commedia e opera buffa, come «il gioco avventuroso [che] faceva la delizia di quel gruppo galante» (ivi, p. 126), detto di Edoardo e dei suoi amici che si divertono a far «capitombolare nella neve» (*ibidem*) le giovani popolane, o le baruffe di Rosaria e della sua serva Gaudiosa. Non di meno, però, l'ironia di Elisa molto più sottilmente si esercita – per citare un'immagine schopenhaueriana cara a Morante – nella scopertura del velo di Maya al cuore del libro, ossia nell'ambivalente decostruzione del mito materno, come si vede nell'*incipit* del capitolo *Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?*:

A questo punto, io m'immagino che i miei lettori (sempreché abbiano avuto la pazienza di seguirmi fin qui attraverso un racconto così scostante e lunatico), mi richiederanno di qualche ragguaglio circa i testi delle finte lettere: ché io, pur descrivendo i modi tenuti da mia madre nel comporle, e gli straordinari effetti su di esse su noi tre donne, non ho dato poi, riguardo alla loro sostanza, che dei cenni vaghi, lasciando nella penombra una così importante documentazione. Ora, s'io fossi una raccontatrice astuta e appena un poco disonesta, mi sarebbe facile di togliermi d'impaccio rispondendo che la famosa corrispondenza andò tutta perduta [...].

In tal modo, io potrei lasciare i miei lettori, sebbene inappagati, illusi tuttavia che quel carteggio racchiudesse chi sa qual meraviglioso poema d'amore. Un simile poema, benché non manifesto a nessuno, sarebbe pur sempre parte della mia storia; e compensando, coi suoi splendori invisibili, le visibili pecche di questa, darebbe forse un pregio alla mia opera oscura, fornirebbe occasione di ricerche agli storici, e procurerebbe, forse, fama all'autrice.

Tutto ciò, non lo nego, è assai tentante; ma avendo io promesso una cronaca veritiera, e non dei giochi letterari, scaccio ogni tentazione, e rimango fedele alla verità. (ivi, p. 587)

---

1990a, p. 78), così come non manca l'«*exemplum prolungato*» (*ibidem*), spesso nella forma di una «metafora-paragone» (*ibidem*).

Può stupire che all'inizio di uno dei capitoli più dolorosi, ma anche più catartici, del racconto Elisa indugi così a lungo in un simile virtuosismo retorico. Tuttavia, anche in ciò consiste l'ironia della narratrice: nell'esercizio, attraverso il ricorso paradossale al *topos* della gloria artistica, di un distanziamento emotivo che le consenta di approntare quella combinazione, essa stessa, a ben vedere, ironica, di «giudizio illuminato» (ivi, p. 588) e «fantastico turbamento» (*ibidem*) che le sarà necessaria per formulare la «diagnosi» (ivi, p. 589) del «patetico romanzo d'amore» (ivi, p. 588) di Anna. Altrettanto rilevante è il carattere metanarrativo del passo, che ci indica come l'ironia di Elisa, specie nelle sue forme più vezzose, trovi una sede di manifestazione privilegiata nel suo ininterrotto dialogo con i lettori, ad esempio quando si scusa con loro per le «insulsaggini» (p. 165) di certe parti del racconto, oppure quando li lusinga, come nel caso delle confessioni di Rosaria, che Elisa bambina non poteva capire: «Ma la stessa cosa, spero, non potrà accadere ai miei lettori, i quali, a differenza di me, confessoria ingenua, non ignorano certi antichi peccati di Rosaria» (ivi, p. 677).

Ci potremmo anche spingere ad affermare che il narrare alla presenza dei propri (fantasmatici) lettori – esplicitamente nominati o evocati con la seconda persona plurale, anche se frequente è l'uso di una complice prima persona plurale – fa quasi da *pendant* nel versante della ricezione al ruolo dei parenti defunti in quello dell'ispirazione. Il forte tratto dialogico del racconto di Elisa potrebbe essere letto, cioè, come un segno del superamento della compulsiva fantasticazione solipsistica del passato,<sup>32</sup> anche se il rapporto dell'io narrante coi lettori non manca di un certo esibito compiacimento, che può persino prendere la forma di una sfida, come accade alla fine del quarto capitolo della *Parte terza*. Dovendo rendere conto delle ragioni che spingono Edoardo ad alimentare la passione di Francesco per Anna, Elisa propone una serie di ipotesi senza sceglierne una:

---

<sup>32</sup> «La solitaria narratrice, stendendo le proprie cronache familiari, ci testimonia, innanzitutto, che la soggettività del desiderio fantasticante da cui nasce il lavoro creativo ricava senso solo dal processo di socializzazione attivato dall'impresa letteraria. [...] La fitta rete di appelli intradialogici che intessono la narrazione di *Menzogna e sortilegio* ha qui la sua origine» (Rosa 1995, p. 21).

Propongo tutte insieme queste spiegazioni, le quali hanno in comune la proprietà d'essere incerte, e avrebbero potuto, a ben pensarvi, affacciarsi alla mente dei miei lettori anche senza il mio intervento. La sola ipotesi, invece, che nessuno potrebbe qui proporre fuor che io, giacché essa nasce anzitutto della mia conoscenza del seguito di questa storia, e poi da una mia inguaribile parzialità nei confronti del mio personaggio Edoardo; la più generosa, e patetica, anzi teneramente tragica, fra tutte le possibili ipotesi, io (mi perdonino i miei lettori) la conosco, ma non voglio dirla. Per dirla, infatti, dovrei svelare fin d'ora tutto il seguito di questa storia; e ciò non mi va. D'altra parte, quando sapranno, a suo tempo, il seguito, i miei lettori potranno indovinarla da se stessi; ma se poi non l'indovinano, allora tanti saluti! vorrà dire che non meritavano d'essermi lettori. (ivi, pp. 281-282)

Se bene indoviniamo, meritandoci l'onore di essere lettrici e lettori di Elisa, qui la narratrice sta prefigurando la tragica morte di Edoardo, non senza alludere a un implicito e contorto omoerotismo di Edoardo, con un'indulgenza nei confronti del personaggio, peraltro, che dovrebbe ricordarci l'atteggiamento della voce narrante nei confronti Andrea in *Cortigiana/Peccati* (cfr. §. 1.5) – ma di questo tratteremo nell'ultimo paragrafo. Certo è che, sotto l'apparenza di un capriccioso vezzo, Elisa sta difendendo la *suspense* del proprio romanzo per evitare quello che oggi chiameremmo uno *spoiler*, a dimostrazione del gusto di scrivere che si accompagna alla funzione terapeutica del libro.

Questo passo ci fa riflettere su un ulteriore aspetto della narrazione di Elisa. Il fatto che essa frequentemente commenti lo sviluppo della sua storia rimandando di volta in volta i propri destinatari, non senza un sospetto di pedanteria, a precedenti sezioni del racconto o solleticandoli su quello che l'intreccio riserverà nelle parti a venire,<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Lei stessa, del resto, afferma di essere stata una bambina pedante. Già nell'*Introduzione* ha ricordato, come si è visto, che, prima di ammalarsi di amore per la menzogna, era stata «una fanciulletta savia, accorta, e perfino pedante» (*MS*, p. 18), descrizione che corrisponde alla sua reazione quando, insieme al padre, ascolta Rosaria raccontare di essersi rivolta a una cartomante ottenendo come responso un complicato conto di orbite terrestri prima di ritrovare Francesco: «Quanto alla pedante ch'io ero, già meditavo calcoli astrusi intorno a quegli enigmi aritmetici» (ivi, p. 467). Oltre che per le prolessi, Elisa manifesta anche uno speciale gusto per quello che poteva essere ma non è stato, secondo coincidenze mancate che esaltano la sua demiurgica regia narrativa: ad esempio, «Ma le Massia non seppero mai d'essere state così vicine all'agiatazza» (ivi, p. 291) o «Alessandra e

denota una lucidità metanarrativa tutt'altro che episodica, in grado di indirizzare l'attenzione di chi effettivamente legge *Menzogna e sortilegio* non solo sulle vicende narrate ma anche, quando non soprattutto, sulla vicenda stessa della narrazione. L'effetto di una simile pervasiva regia diegetica consiste nel far emergere sempre di più, mano a mano che si procede nella lettura, il proprio protagonismo di narratrice: la facoltà di impossessarsi del «miele» (ivi, p. 31) dei personaggi, nonché, a quanto pare, di quello dei lettori.<sup>34</sup> Sempre più, avanzando nei capitoli, Elisa si configura come un io narrante onnipresente, che meticolosamente tiene le redini del racconto, solerte nel distribuire ruoli, commenti e turni di parola, non troppo diversamente, a ben vedere, dall'ironica voce narrante di un Ariosto nel suo districarsi tra deliranti dame, cavalieri, bugie e amori della città di P.<sup>35</sup>

---

Francesco non seppero, né intuirono mai, la vera causa di quel malumore di Nicola» (ivi, p. 353), circostanze che ci pongono la questione di quale sia allora la fonte di Elisa riguardo a tali eventi.

<sup>34</sup> Si veda quanto osserva Rosa: «ogni espressione, verbale e non, è sempre ricondotta entro il dominio diegetico della voce molteplice di Elisa [...]. Da questa scelta radicale deriva l'assenza di procedimenti canonici dell'analisi introspettiva: dal soliloquio al discorso indiretto libero, al flusso di coscienza. D'altronde, neanche agli stili del tradizionale dialogato è attribuita alcuna funzione caratterizzante» (Rosa 2013, p. 43).

<sup>35</sup> La presenza del modello ariostesco, avallata dalla stessa Morante in più occasioni – dall'intervista nel 1961 di Giuseppe Grieco per «Grazia» alla quarta di copertina dell'edizione 1975 del romanzo –, è tema ampiamente trattato dalla critica sull'autrice sia in relazione alla struttura narrativa di *Menzogna e sortilegio* che alla costellazione di temi e immagini, come ricorda Lucia Dell'Aia (2017) in un suo recente articolo sull'argomento. Non sarà un caso, pertanto, come la stessa studiosa rileva, che sembri funzionare in *Menzogna e sortilegio* anche quella che, in un suo studio sulla ricezione dell'*Orlando furioso*, traducendo il tedesco *Fiktionsironie* coniato da Harald Weinrich nel 1961, Christian Rivoletti ha chiamato ironia della finzione, ossia «un insieme di procedimenti [...] che mirano a scoprire il carattere illusorio e artistico dell'opera stessa» (Rivoletti 2014, p. 10), alimentando nel lettore – o nello spettatore, se si tratta di un'opera visuale – una ricezione critica e attenta al «rapporto esistente tra il mondo fittizio interno all'opera e il mondo reale» (*ibidem*). In particolare, secondo Rivoletti, tali procedimenti si distribuiscono in Ariosto su cinque livelli: rapporto dell'opera con la realtà, rapporto dell'opera con la tradizione letteraria, e poi, dentro l'opera, *l'inventio* – «procedimenti relativi alla materia del testo narrativo» (ivi, p. 20) –, la *dispositio* – «procedimenti relativi alla struttura del testo narrativo» (*ibidem*), e *l'elocutio* – procedimenti relativi ad aspetti formali, retorici, onomastici. Riguardo a questo modello, si noterà nelle pagine che seguono come Elisa alluda spesso ai meccanismi della costruzione narrativa delle sue storie familiari (*inventio* e *dispositio*), oltre a fare riferimento al proprio repertorio romanzesco con interventi metanarrativi che sono nella loro ironia – e autoironia – crucia-

### 3.5. Diritti d'autore

L'esibita regia diegetica di Elisa, con i suoi rinvii fra una sezione e l'altra del testo, si traduce in un costante monitoraggio del racconto che dà la misura di quanto essa non intenda perdere mai di vista la ferrea organizzazione dell'intreccio del libro che sta scrivendo. Se, da una parte, la sua attitudine metanarrativa dimostra l'impegno con il quale la narratrice-scrittrice persegue l'obiettivo di guarigione legato alla spiegazione dell'enigma e al superamento della paura, dall'altra, rivela anche la dimensione letteraria della sua scrittura e il culto della bella storia che Elisa, non meno esteta che terapeuta di se stessa, professa. Così, a conferma di come, nelle diverse prospettive e diverse stratificazioni del romanzo, *tout se tient*, siamo di nuovo al punto sensibile di tutto il discorso: che cosa significa che Elisa vuole uscire dalla camera della menzogna attraverso le «testimonianze veritiere» (MS, p. 21) di un racconto nel quale riusa le competenze letterarie maturate nella sua educazione *romance*? Come si può essere sinceri e, al contempo, intessere così meticolosamente un intreccio che deve mantenere alta la tensione di chi legge? O anche: come si può essere sinceri e, al contempo, mettersi in posa di fronte ai lettori?

Sono, questi, gli interrogativi ai quali, analizzando la postura narrativa di Elisa, si tratta di rispondere, tanto più che questa apparentemente paradossale conciliazione di sincerità e finzione coinvolge anche la questione del senso da attribuire alla continuità mnemonica dei ricordi propri e altrui. Peraltro, mentre abbracciamo con un unico sguardo le sei parti che compongono la *Storia* della famiglia di Elisa,

---

li per enucleare il significato di *Menzogna e sortilegio*. Al riguardo, però, non bisogna dimenticare che, rispetto alla voce d'autore ariostesca, qui siamo al cospetto di un io narrante personaggio, il che crea un ulteriore gioco di specchi fra l'ironia della narratrice Elisa e la visione del mondo dell'autrice Elsa, come emergerà nell'ultimo paragrafo. Al vaglio di questa rilevazione andrà anche sottoposta l'opinione di Dell'Aia che le reminiscenze ariostesche del romanzo possano essere strutturalmente più rilevanti di quelle cervantesche in quanto «a narrare la vicenda nel *Furioso* è un autore che è egli stesso folle d'amore, a differenza di quello savio del *Don Chisciotte*, romanzo nel quale la follia è propriamente la cifra del personaggio protagonista» (Dell'Aia 2017, p. 178).

sempre più si affaccia un ulteriore interrogativo, e cioè se le premesse etiche e metodologiche del libro delineate da Elisa nell'*Introduzione* valgano per tutto il romanzo o solo per le prime quattro parti, laddove le ultime due, che esplicitamente la narratrice riconduce alla sua «vera memoria» (ivi, p. 434), potrebbero possedere un diverso status.

Per districare questo intrigo di questioni conviene preliminarmente prendere in esame una serie di termini definitivi che, dalle pagine introduttive sino alla fine del romanzo, con *nonchalance* Elisa mette in fila e che conferiscono al suo libro una variabile ma non incongruente appartenenza di genere. Il primo livello di tali definizioni è rappresentato proprio dall'evidenza denotativa di 'libro', con il quale Elisa si riferisce all'oggetto che sta prendendo forma sotto la sua penna e, metonimicamente, al testo che vi è iscritto, come dimostrano i due aggettivi che precedono il sostantivo nelle sue occorrenze: dieci volte 'questo libro' e tre volte il 'presente libro'.<sup>36</sup> Non molto più connotate risultano le quasi venti occorrenze di 'racconto', che quattro volte appare preceduto dal possessivo 'mio', ma in generale, sia che si riferisca alla propria narrazione o a una effettuata da un personaggio, si limita a indicare la costruzione di un intreccio narrativo: «Ma un racconto che volesse soffermarsi a descrivere tutte le sue fantasie risulterebbe monotono e astruso; e non aggiungerebbe alcun pregio alla mia storia» (ivi, p. 581).

Già più connotato risulta, appunto, 'storia', il termine sicuramente più utilizzato fra tutti quelli che indicano un'attività narrativa, dato che appare circa quaranta volte, riferito a Elisa ma anche a personaggi che raccontano una vicenda di un altro personaggio, di un luogo, di un oggetto: ad esempio, Teodoro, a passeggio con la figlia, «le mostrava piazze, palazzi e strade narrandogliene la storia» (ivi, p. 64), oppure, nel penultimo capitolo, raccontate le modalità dell'incidente mortale di Francesco, Elisa commenta: «Ecco, dunque, la storia della disgrazia di mio padre» (ivi, p. 667). In altri casi, però, il sostantivo è accompagnato dal possessivo di prima persona singolare – otto in to-

---

<sup>36</sup> Si registra una variazione con 'volume' nel *Capitolo secondo* dell'*Introduzione* nel già citato passo relativo al gatto Alvaro: «altro di costui non voglio dirvi, per ora, né che cosa, né chi sia, riserbandomi la spiegazione del mistero, come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume» (MS, p. 17). Meglio si può notare, adesso, dopo aver compreso la rilevanza dell'atto di spiegare nel suo racconto, l'ironia (della finzione) con cui Elisa si riferisce alla «spiegazione del mistero» dell'identità di Alvaro.

tale –, come testimoniano il passo relativo all'occorrenza di 'racconto' sopra citato e l'*incipit* del capitolo dedicato alle finte lettere di Edoardo – «Un simile poema, benché non manifesto a nessuno, sarebbe pur sempre parte della mia storia» (ivi, p. 587) –, mentre in altre sei occasioni Elisa condivide con i lettori, all'interno del dialogo che intrattiene con essi, il possesso del racconto: «Eran trascorsi più di nove anni in simili vicende: e nell'inverno a cui siamo giunti con la nostra storia, già da due mesi Edoardo languiva, dopo la ricaduta del suo male» (ivi, p. 454). A questi casi vanno aggiunti anche 'questa storia' – cinque volte – e la 'presente storia' – due occorrenze –, più altri casi in cui il sostantivo segue verbi che indicano l'attività del comporre, ad esempio nel passo, in prossimità del «*Commiato*» in *versi*, riferito ad Alvaro, «egli che m'è stato sempre vicino mentr'io scrivevo questa lunga storia» (ivi, p. 704). Da notare, poi, che il termine appare tre volte con l'iniziale maiuscola: innanzitutto nel titolo *Introduzione alla Storia della mia famiglia* (ivi, p. 9), variato al plurale a inizio del secondo capitolo della *Parte prima* in (*Si dà inizio alle mie Storie familiari*) (ivi, p. 45) come anche, di nuovo, nel capitolo dedicato alle finte lettere di Anna in «mie Storie familiari» (ivi, p. 588).

Questa diversa ma in definitiva omogenea casistica ci consente di riconoscere una diffusa rivendicazione di autorialità da parte di Elisa, che sembra confermata in particolare dalle occorrenze di 'storia' con la maiuscola, quasi a indicare il titolo stesso del libro, sebbene sia doveroso far presente che non si registra l'alternanza di corsivo/tondo che dovrebbe marcare la titolazione. Che la storia appartenga a Elisa perché lei ne è l'autrice è una rilevazione meno ovvia di quanto si potrebbe ritenere: perché l'autorialità di Elisa è in realtà la chiave di tutto il discorso che stiamo facendo. Questo fatto inizia a chiarirsi nel momento in cui, ricercando nel testo un'occorrenza che possa fare da mediatrice tra il significato più neutro del termine e quello invece legato, per così dire, ai diritti d'autore di Elisa, la si individua in una pagina tratta dai deliranti incontri di Anna, in compagnia della figlia, e Concetta nel palazzo dei Cerentano. La matriarca della nobile famiglia mostra alle visitatrici gli oggetti che Edoardo era solito conservare in cassetto:

E traendo di fra quegli oggetti promiscui ora un ritrattino incorniciato di madreperla, grande quanto una miniatura, ora una lettera, ora una



coroncina di fiori secchi, ora un albo e così via, li porgeva a mia madre affinché li rimirasse, e le spiegava nel tempo stesso, infatuata, la provenienza e la storia d'ogni diversa reliquia. (ivi, p. 577)

In questo passo la storia degli oggetti appartenuti a Edoardo perde la sua neutralità di pari passo con la loro trasfigurazione in feticci da parte di Concetta: come avvolte dell'investimento affettivo di quest'ultima le cose appartenute al figlio diventano «reliquie», così il racconto materno, per quanto possa essere dettato da un ricordo o da un'immagine che effettivamente segnarono la vita di Edoardo, si fa di necessità, nell'esibizione del culto per l'idolo morto, mitopoiesi. Non sarà allora da trascurare l'aggettivo che Elisa utilizza per descrivere lo stato della narratrice: Concetta è «infatuata», richiamando quindi, di nuovo, la «fatua veste» di cui si cinge la Finzione nella *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*. Detto altrimenti, nonostante la macroscopica differenza che intercorre fra, da un lato, il delirio incontenibile e la devozione fanatica di Concetta e, dall'altro, l'*inventio* scrittoria di Elisa, segnata da un costante sforzo di controllo razionale del racconto, il passo costituisce per altri versi una *mise en abyme* di quanto fa Elisa nel suo libro col rivestire la dimensione realistica della vicenda di una patina romanzesco-mitopoietica: perché comune, e rivelante, è la soggiacente motivazione psicologico-esistenziale del raccontare 'fatuo' come elaborazione del lutto.

È in questa motivazione che si giocano i diritti d'autore di colei che scrive, che toccano anche la gestione della propria sincerità, come si può capire se si analizzano le occorrenze di altri due termini relativi a questioni di genere letterario: 'cronaca' e 'romanzo'. «Avanti d'incominciare a scrivere le mie cronache familiari» (ivi, p. 35) scrive Elisa per giustificare la premessa dedicata nel *Capitolo primo* della *Parte prima* alla presentazione della famiglia e alla morte della nonna, ma poi, una volta presentata la famiglia e raccontata la morte della nonna, afferma invece: «E ora con le memorie, appunto, di Cesira, diamo inizio al romanzo dei miei» (ivi, p. 45), con una mossa che è parsa segno di inattendibilità, menzogna o perlomeno avventatezza nel disattendere la promessa di veridicità affidata alle «cronache familiari». In realtà, com'è prevedibile all'interno di un organismo narrativo che si regge su tensioni e convivenze di contrari, le opposizioni non sono

poi così nette, specie se si analizzano le diverse occorrenze dei termini.

Per quanto concerne 'romanzo', quando non indica un libro in senso letterale, il termine ricorre generalmente riferito alla vicenda di Anna ed Edoardo, culminando, con dolorosa ironia, nella fulminante definizione, nel capitolo dedicato al finto epistolario, di «patetico romanzo» (ivi, p. 588). Di conseguenza, 'romanzo dei miei' andrà inteso innanzitutto come la vicenda parodisticamente romanzesca degli eroi familiari, non meno tragica, cioè, che ridicola, a partire dal bovarismo degradato del 'matrimonio d'interesse' di Cesira e delle nefande conseguenze dei suoi sogni infranti, laddove i racconti con più evidenza spostati sul versante della mitopoiesi sono indicati con i termini, più scopertamente ironici, di 'epopea'<sup>37</sup> e 'leggenda', variato frequentemente dall'aggettivo derivato 'legendario'.<sup>38</sup>

Riguardo invece alla cronaca, essa è, al grado zero, quella del giornale che Gaudiosa legge a Rosaria e dalla cui «succinta» versione (ivi, p. 666) quest'ultima è venuta a sapere dell'incidente di Francesco: un resoconto essenziale e oggettivo di un fatto accaduto, che però non sempre nelle mani di personaggi malati di menzogna può preservarsi così essenziale e fedele. Ad esempio, nelle sue lettere ad Anna, che ovviamente mai gli risponde, il giovane Francesco si esalta a tal punto da dimenticare la sua condizione miserrima e, come coloro che scrivono «messaggi alle favorite della loro utopia» (ivi, p. 406), dive del cinema, avventuriere o nobildonne, e si ingegnano di «entrare quale incorporeo demone [...] in quelle dolci camere vietate», così anche lui prende ad «arricchire con intrighi e trionfi composti di fandonie la propria cronaca scialba» (*ibidem*).

---

<sup>37</sup> Come si è visto, 'epopea' appare tre volte nell'*Introduzione* per indicare la fantastizzazione compulsiva di Elisa e tornerà in prossimità della conclusione della *Parte sesta*, come vedremo nel §. 3.8.

<sup>38</sup> La prima pagina del capitolo dedicato alle lettere di Anna è massimamente esemplificativa: se Elisa fosse disonesta e insincera, racconterebbe che esse sono andate perdute e che, «come per certe storie di popoli distrutti, bisogna accontentarsi delle incerte risonanze trasmesse dalla leggenda» (ivi, p. 587). Peculiare è l'uso del termine riferito a Francesco, per indicare la sua aura tenebrosa, quando Elisa ricorda le sue passeggiate con lui: «Camminava silenzioso, adeguando il suo passo al mio» (ivi, p. 461), del tutto disinteressato a ciò che lo circondava, simile in ciò ad Anna, «ma, era, al contrario di lei, per ma bambina un docile accompagnatore. Fuori di casa, egli perdeva innanzi a me un poco della sua trista leggenda» (ivi, p. 461).

La finzione, cioè, può annidarsi anche nella scrittura cronachistica, oppure la cronaca stessa può abbinarsi all'artificio: Rosaria, dopo la sua irruzione disperata a casa De Salvi, a un certo punto pare ricomporsi e, scrive Elisa, col «viso mutato, compassionevole e materno, incominciò a recitar[le] la cronaca del suo dolore, al modo delle semplici donne del popolo» (ivi, p. 665) – e la locuzione varia la ricorrente declinazione nel libro di 'recitare una commedia'.<sup>39</sup> Che l'ironia di Elisa non risparmi nemmeno la presunta purezza oggettiva della cronaca sembra confermato anche dai due passi in cui si definisce cronista:

I miei lettori mi perdonino se non posso offrir loro che delle supposizioni; ma, come ad un fotografo, soprattutto se inabile, è difficile di ritrarre un essere inconsapevole e vivace (un infante, ad esempio, o un cucciolo), così a una cronista, e tanto più se maldestra al par di me, è difficile di fermare in limiti precisi un personaggio labile, svariante, futile, qual è il nostro Cugino. (pp. 145-146)

---

<sup>39</sup> Commedie sono infatti quelle che Cesira afferma di aver recitato a Teodoro «per farsi sposare, credendolo ricco» (ivi, p. 58); e poi quelle recitate da Edoardo «affinché Francesco s'avvedesse che la creduta pentita era in realtà la fanciulla più leggera di questo mondo» (ivi, p. 268); da Francesco che si esalta a raccontare dei suoi incubi di «leve e ruote» (ivi, p. 504) e altri rumori ferroviari – e allora Anna, sprezzante, gli dice: «Perché reciti la commedia? Nessuno esige da te tante fatiche eroiche e sacrifici» (*ibidem*), che, a sua volta, richiama quanto rabbiosamente sussurrato a Cesira dopo la morte di Teodoro: «Finiscila con le tue commedie!» (ivi, p. 110); da Rosaria con Francesco al modo di «una signora in un salotto» (ivi, p. 524); e persino, nel delirio, da Anna quando, con una sorta di commedia al quadrato, vuol far credere a Francesco di averlo ingannato riguardo alla sua onestà: «non era stata dunque brava, soggiunse, a recitare la commedia?» (ivi, p. 623). Anche quando non appare accompagnato dal verbo 'recitare', il termine 'commedia' indica sempre una messinscena e una simulazione; né la tragedia pare avere miglior fortuna con Elisa indicando una storia ironicamente infelice o destinata a esito nefando, come a proposito dell'abilità di Teodoro nel trasmutare «una comune tresca in una tragedia» (ivi, pp. 48-49) o del terrore provato dalla narratrice bambina al momento del battesimo, a sei anni, a immaginare la dannazione della madre atea: «il rito aveva per me il senso di una mistica tragedia: nel momento stesso che, lavata dal peccato originale, ero fatta simili agli angeli, io venivo per sempre separata da mia madre, la quale giaceva fra i reprobri, in compagnia delle donne barbare e delle giudee» (ivi, p. 441). Si ricordi a proposito di Lena che faceva finta di parlare con il fratello nella prima *Via dell'Angelo* che la voce narrante commentava – e siamo nel 1937 –: «Quando più la sua bizzarra commedia l'afferrava, ella recitava anche la parte di lui» (A.R.C. 52 I 1/39, c. 604r).

Non si dimentichi che in un successivo passo, già citato, Elisa confesserà la sua «parzialità» (ivi, p. 281) per Edoardo, per cui l'ironica modestia dell'autodefinizione dovrà essere raddoppiata: non solo Elisa è tutt'altro che goffa nel descrivere il Cugino, ma non è nemmeno una «cronista» che ricerchi oggettività ed essenzialità; il che non significa che la sua storia non sia sincera, come suggerisce l'altra occorrenza: «E i miei giovani amici non si muovano a riso o a sdegno s'io devo mio malgrado, per fedeltà di cronista, sbandierare sotto ai loro critici occhi simili standardi dei Regni di Prosopopea, Retorica e Fandonia!» (ivi, p. 288). Il passo si riferisce, di nuovo, a Francesco, associato alle menzogne più megalomani nella sua esaltata esplosione della passione per Anna, che però, paradossalmente, sono una garanzia della veridicità del racconto, come Elisa ribadirà in una fase molto più avanzata del suo libro riguardo alla necessità di dare qualche ragguaglio sul finto epistolario di Edoardo: «lo faccio per illustrarvi con qualche esempio una storia la quale, sebbene fedele, può apparirvi spesso innaturale e ambigua» (ivi, p. 638).<sup>40</sup>

Nell'insieme, pertanto, il quadro delineato suggerisce quanto nel libro di Elisa la cronaca variamente 'flirti' con la finzione romanzesca. A volte può indicare, come si è visto negli esempi sopra citati, un racconto scarno e particolarmente attento ai dettagli e alla scansione cronologica, ma non per tal ragione caratterizzato, *de iure*, da una corrispondenza fedele ai fatti avvenuti. Non per questo, però, il rapporto con il reale è cancellato dall'orizzonte narrativo di Elisa: non dimentichiamoci dell'obiettivo pragmatico del suo libro, dettato dal senso di realtà che ha iniziato a recuperare all'indomani del funerale di Rosaria.

---

<sup>40</sup> In questo gioco continuo, solo apparentemente paradossale, di verità e menzogna rientrano anche i due casi in cui Elisa si definisce, anziché cronista, raccontatrice, mettendo l'accento su una dimensione finzionale del narrare che, come si è visto, nelle occorrenze di 'racconto' è invece più sfumata. Nel primo caso, fantasticando nel quinto capitolo della *Parte terza L'Anonimo* «su un possibile incontro fra Rosaria ed Anna» (ivi, p. 298), fa riferimento a «un certo compiacimento di raccontatrice» (*ibidem*); il secondo caso, invece, riguarda il già citato lungo preambolo del capitolo dedicato nell'ultima parte al finto epistolario di Edoardo: «Ora, s'io fossi una raccontatrice astuta e appena un poco disonesta, mi sarebbe facile di togliermi d'impaccio rispondendo che la famosa corrispondenza andò tutta perduta» (ivi, p. 587).

### 3.6. Una sincera finzione

Una volta che da più punti di vista abbiamo individuato nel libro di Elisa una formazione di compromesso fra modi narrativi che si incardina sull'ironia della narratrice, siamo pronti per affrontare la questione della sincerità e/o della veridicità della storia. In tale direzione, si tratta innanzitutto di trarre un più ampio bilancio da quanto si è sinora descritto, mettendo a fuoco la circostanza che, se la decisione di scrivere si dispiega per Elisa come il tentativo di uscire dalla camera della sua reclusione, ciò è possibile perché essa ha conferito un nuovo significato propositivo al suo passato «morbo fantastico» (MS, p. 21) e l'ha trasformato in una risorsa in grado di metterla nelle condizioni di vincere – forse – la paura di vivere. Ciò implica che il precedente compulsivo morbo – l'«antica menzogna» (ivi, p. 27) – ha preso la forma di un diverso e nuovo tipo di favola: di una finzione con cui Elisa ha potuto immaginare una realistica sequenza di ricordi, ossia una spiegazione dell'enigma familiare che consenta tramite il racconto di dare forma a un compiuto destino personale e di recuperare, con ciò, il proprio rapporto con la realtà circostante.<sup>41</sup>

In altre parole, l'efficacia del suo atto di scrittura si misura innanzitutto nell'impegno di Elisa a riusare la propria immaginazione romanzesca, maturata nelle sue ossessive fantasticherie, in una finzione dotata di senso di realtà. Perché proprio in questo si esprimono le sue specifiche competenze letterarie e i suoi specifici diritti d'autore: quando Elisa afferma che «ripercorr[e] fin dal principio le loro vite come se tutte fossero episodi della [sua]» (ivi, p. 27), il 'come se' accomuna in primo luogo la sua propensione narrativa al diritto degli scrittori e delle scrittrici di fare quella cosa che a nessun altro è consentito, e cioè di entrare nella mente dei personaggi, pensare i loro

---

<sup>41</sup> In questo senso «Elisa è la storia che lei stessa narra» (Bardini 1999a, p. 318). Tuttavia, se si avvertono possibili reminiscenze esistenzialiste dell'autrice nella rappresentazione della ricerca attraverso la scrittura «di uno *stato* cioè di una condizione o di un modo di essere, nel quale venga garantita la realizzazione di esigenze o bisogni considerati fondamentali» (Abbagnano 1993, p. 91) che gli consentano di appropriarsi del proprio destino, appare non di meno interessante leggere l'operazione di Elisa attraverso le teorie del sé narrativo: «a life is not "how it was" but how it is interpreted and reinterpreted, told and retold» (Bruner 1987, p. 32).

pensieri, esprimersi con le loro parole, nonché impossessarsi dei loro ricordi e distribuire le loro esperienze in una trama. Ciò, tuttavia, non esaurisce il processo creativo di Elisa, che non è puramente finzionale – e autoreferenziale –, ma è attraversato dalla necessità di stabilire una relazione fra la passata storia familiare, avvenuta nel tempo del narrato, e la realtà presente e futura, che riguarda il tempo della narrazione in rapporto all'obiettivo di uscire dalla stanza della scrittura al termine della redazione del libro. Al contempo, produrre una narrazione del sé che coinvolge anche le vite degli altri 'come se fossero episodi' della propria vita, senza soluzione di continuità fra la loro memoria e la propria, non comporta che Elisa consideri tali vite racconti finzionali a sé, bensì significa che le tratta come parti della propria autobiografia. Per questo, potremmo spingerci a parlare della sua storia come di un racconto in cui Elisa mette in scena la sua autofinzione personale e corale: in nome del 'come se', la narratrice distribuisce la propria inchiesta esistenziale nelle esistenze narrative dei suoi personaggi e, per dipanare su un terreno realistico una tale coesa finzione autobiografica, si avvale dei generi, motivi e codici del *romance* da lei amati.<sup>42</sup>

Per superare l'apparente contraddizione di una storia che, «per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, è veritiera dal principio alla fine» (ivi, p. 29), ossia di una finzione veritiera – oltre che di un *romance* realistico –, bisogna rendere conto di che cosa implica, sul piano della sua sincerità, il fatto che Elisa si metta a scrivere per raggiungere lo scopo pratico e concreto della propria uscita dalla sua camera. Tale obiettivo, dichiarato al momento di varare l'impresa del

---

<sup>42</sup> Il 'come se' di Elisa possiede un'imprevista assonanza con la filosofia del 'come se' (*die Philosophie des Als Ob*) di Hans Vaihinger, dalla cui critica muove Käte Hamburger in *Die Logik der Dichtung* (1958) per associare la finzione letteraria al 'come' in contrapposizione al 'come se': in quanto legata a meccanismi dell'immaginario che hanno obiettivi diversi rispetto al far passare le cose finte come se fossero vere, tipico della finzione studiata da Vaihinger (cfr. Hamburger 2009). Non si tratta, tuttavia, in questa sede di esplorare possibili parallelismi teorici; molto più semplicemente, ma anche più proporzionatamente a un'interpretazione che mira soprattutto a far parlare il testo morantiano, il 'come se' di Elisa richiama, nelle parole di Dorrit Cohn, «the singular power possessed by the novelist: creator of beings whose inner lives he can reveal at will» (Cohn 1978, p. 4), dato che «uno degli artifici più palesi del narratore è quello che consiste nel penetrare al di sotto dell'azione per ottenere una visione attendibile della mente e del cuore dei personaggi» (Booth 1996, p. 4).

libro, convoca sulla scena l'impegno che, rivolgendosi ai lettori, l'io narrante sta in primo luogo prendendo con se stessa: scrivere una storia che le consenta di tornare nel mondo reale. Di conseguenza, se per Elisa 'scrivere che si metterà a scrivere' significa impegnarsi a compiere un'azione che consiste nel ripromettersi di guarire attraverso la messa in forma di racconto delle vicende personali e familiari – delle personali attraverso le familiari e delle familiari attraverso le personali –, la sua impresa scrittorica presenta nel complesso il carattere di un atto performativo, per utilizzare una terminologia derivata dalla teoria degli atti linguistici di John Austin.<sup>43</sup>

In un simile orizzonte performativo chiedersi se la storia narrata sia vera nel senso che postuli o meno una fedele corrispondenza con fatti ed eventi realmente accaduti a Elisa e ai suoi parenti appare meno pertinente che chiedersi se il racconto sia efficace, se abbia successo riguardo all'obiettivo che lo sostiene e motiva: se Elisa riesca a portare a termine quella che, a osservarla più da vicino, si configura come un'indagine volta alla soluzione di un paralizzante mistero esistenziale.<sup>44</sup> Pertanto, quando essa afferma: «Ciò ch'io voglio, è soltanto la mia propria sincerità» (ivi, p. 14), si tratta di una sincerità che non si misura su una *adequatio mentis ad res*, su una verità intesa come corrispondenza della narrazione con la realtà accaduta, bensì sull'onestà dell'impegno e sulla bontà dei mezzi adoperati per perseguirlo: *in primis*, su quella coerente struttura dell'intreccio che con-

---

<sup>43</sup> Il concetto di performativo è introdotto da John Austin in un articolo apparso nel 1962, che è il punto di partenza della teoria degli *speech acts*: «L'enunciato constativo ha, sotto il nome tanto caro ai filosofi di *asserzione*, la proprietà di essere vero o falso. Al contrario, l'enunciato performativo non può mai essere né l'uno né l'altro: esso ha la sua propria funzione: serve a compiere un'azione» (Austin 1978, p. 49), come nel caso del battezzare, chiedere scusa, dare il buongiorno, promettere.

<sup>44</sup> Si può menzionare un significativo appunto di Morante, conservato nei materiali di Vitt. Em. 1619/Cart. II, che, nelle varianti della formulazione, evidenzia la consapevolezza dell'autrice nel dare vita a un personaggio narrante che attraverso il racconto costruisce il proprio sé: «Una figlia superstite trova la spiegazione di se stessa nella propria memoria – ispirata dalle fantastiche voci dei morti. Dalle fantastiche voci della sua famiglia defunta la figlia superstite ode la spiegazione di se stessa. La protagonista di questo libro riceve la spiegazione di se stessa dalle fantastiche voci dei morti. Una memoria ispirata, con fantastiche voci, detta alla figlia superstite i peccati e i misteri della sua perduta famiglia. Cercando la spiegazione di se stessa, una figlia superstite la riceve dalle fantastiche voci della sua famiglia defunta» (in Palli Baroni 2006, p. 44).

sente di spiegare – e dispiegare – la propria vita contribuendo alla costruzione dell'identità di chi scrive la propria autobiografia.<sup>45</sup> Fornito di una simile veridicità pragmatica, il racconto di Elisa è in definitiva rivolto al futuro più che al passato e per questo si potrebbe intendere il sortilegio del titolo del romanzo non solo nel senso più corrente di malia e maleficio, ma anche in quello di 'raccolta delle sorti', interpretandone liberamente l'etimologia. Elisa, novella seguace del *sortilegus* che nell'antica Roma interpretava i segni delle pratiche divinatorie – le *sortes* –, dovrà raccogliere la propria sorte sotto la veste di un libro in grado di offrire ai confusi eventi dell'infanzia la forma di un destino che, consentendole di superare la paralisi esistenziale seguita alla morte dei genitori, le renda finalmente vivibile la vita.

Mettere a fuoco il carattere performativo della finzione autobiografica di Elisa e il tipo di sincerità, etica più che fattuale, che ne deriva, consente di evitare di considerare come una mera sintomatologia nevrotica o una prova di inattendibilità l'evidente circostanza che nelle prime quattro parti Elisa racconta cose che mai avrebbe potuto conoscere. Un esempio su tutti può essere quello della morte di Teodoro, che Elisa ha narrato dal punto di vista di Anna, presente nella camera del padre al momento del decesso; sennonché, a commento finale della sequenza, aggiunge una precisazione che impedisce di postulare una qualche pur minima derivazione del racconto da una testimonianza materna:

[...] dal giorno che fu seppellito fino all'ultimo giorno che la conobbi, per non so quale sua gelosia o segretezza orgogliosa, ella rifuggì sempre dal parlare di lui con altri, o anche solo pronunciare il suo nome. Le poche volte che, bambina, udii rammentare il nonno Teodoro, fu sempre da parte di nonna Cesira, che non gli perdonava ancora le sue colpe antiche, e lo accusava della propria disgrazia. (ivi, p. 111)

La possibilità di narrare vicende che non sa come si siano effettivamente svolte, di cui qualcosa può avere appreso nell'infanzia ma di

---

<sup>45</sup> Su questa linea si pone a ben vedere anche la stessa Morante nell'intervista di Enzo Siciliano del 1972, riguardo ai fatti della vita confluiti nei romanzi: «ma non importa come quei fatti si svolsero in realtà, importa come sono ormai raccontati. Di quei fatti c'è nei libri un travestimento, avvenuto più o meno inconsapevolmente – ma quel travestimento è la loro verità» (Siciliano 1972, p. 21).



cui il grosso le sfugge costituendo il nocciolo dell'enigma ereditato, testimonia dell'autorialità di Elisa, dell'esercizio della sua *inventio*: del diritto, secondo quel 'come se' affermato alla fine dell'*Introduzione*, di 'ricordare' nella propria memoria le vite degli avi e dei familiari. Una *inventio*, peraltro, di cui dovrebbe essere ormai chiaro che, nello stile opulento, nel gusto del raccontare, nella messa in scena dell'atto di narrazione, nella teatralità romanzesca, indubbiamente possiede una qualità estetica, ma non è legata a una verità poetica autoreferenziale: la motivazione della scrittura di Elisa rimane psicologico-esistenziale, rivolta al recupero di un rapporto col mondo reale, e il sistema modale del *romance* non costituisce che la 'fatua veste' del racconto.

A questo punto, però, di nuovo si affaccia quella possibilità di obiezione che già prima avevamo lambito: se i diritti d'autore su cui si fonda la sincera finzione di Elisa valgono anche per le ultime due parti. Indicativo al riguardo, nella *Parte quinta*, il racconto della visita fatta da Anna a Concetta all'indomani dell'offerta espiatoria delle sue trecce:

Fin da quel giorno stesso, mia madre mise in atto le volontà di Edoardo. Nel dopopranzo, mentr'io, seduta in cucina, rammendavo certi miei straccetti, ella uscì di soppiatto e a mia insaputa, certo per recarsi dalla zia. Quando, prima del tramonto, rincasò, io non fui capace di leggere sul suo volto trasognato e febbrile se donna Concetta l'avesse o no perdonata. Ella, poi, di questa sua visita al Palazzo (dove la sorte, per il volgersi degli eventi, non doveva dopo di allora condurmi mai più), non mi raccontò né mi disse nulla, né quel giorno né in seguito. (ivi, p. 620)

Qui Elisa non scavalca il silenzio della madre inventando una scena di cui non è stata testimone, come aveva fatto a proposito della morte di Teodoro nella *Parte prima*. Nelle ultime due parti le larve dei parenti si sono ormai dileguate, ossia, fuori allegoria, Elisa non ha bisogno di architettare la propria trama inventando un intreccio in cui creare il vissuto dei personaggi per mezzo di quell'operazione che nell'*Introduzione* ha descritto nei termini di una continuità fra la memoria propria e altrui. Tuttavia, sebbene essa possa fare affidamento sui propri ricordi di infanzia, ciò non comporta che l'urgenza psico-

logica sia mutata e, con essa, la sincerità performativa che accompagna il proposito di costruirsi con la scrittura un destino atto ad affrontare il mondo reale, tanto più che, come stiamo per vedere, le storie degli avi e le vicende dell'ultimo anno della famiglia De Salvi sono legate da profonde connessioni analogiche:

I miei lettori mi perdoneranno se li intrattengo su simili fanciullaggi: essi devono comprendere che una storia, come una pianta, avanti d'essere un albero frondoso e carico di frutti, è uno stelo acerbo, la cui natura si può riconoscere appena appena dalla forma delle foglioline insapori ed esigue, Perciò, avanti che la mia storia maturi, vogliono essi adattarsi al sapore insipido, comune e amarognolo della sua età acerba. (ivi, pp. 135-136)

### 3.7. Una cornice analogica

Oltre a delineare le premesse etiche e metodologiche del racconto e ad avviare il dialogo coi lettori, *l'Introduzione* ha anche la funzione di mettere in campo i due piani narrativi destinati ad attraversare il libro di Elisa – nonché *Menzogna e sortilegio*: il primo coincide con l'intreccio delle sei parti del libro e si dipana al livello del narrato (n) dividendosi in due sottolivelli, ossia gli eventi accaduti durante l'ultimo anno trascorso da Elisa a P. (n1) e le vicissitudini dei parenti e dei genitori di Elisa prima della sua nascita (n2); il secondo riguarda il livello della narrazione (N) e ha come protagonista l'Elisa venticinquenne che scrive nella sua camera in compagnia del gatto Alvaro.<sup>46</sup>

Elisa non è un personaggio solamente nella parte del racconto ambientata negli anni della sua infanzia (n1), ma, come si è mostrato, è anche un personaggio scrivente e narrante nel livello della narra-

---

<sup>46</sup> Anche Wood giustamente nota che «Elisa recounts two series of events: the story of her family and the story of her own writing» (Wood 2006, p. 102), sebbene l'affermazione che «only of the second she can be regarded as protagonist» (*ibidem*) possa essere accettata, a mio avviso, solo se ci si mantiene sulla superficie del narrato, dato che la stessa concezione del suo racconto come un «teleological act, rooted in a Freudian therapeutic model, designed to liberate the narrator» (*ibidem*) proietta sulle prime quattro parti quella che, alla luce del precedente paragrafo, possiamo definire il protagonismo performativo di Elisa.

zione (N). Ciò implica che quest'ultimo livello possieda una qualità intrinsecamente metanarrativa, che si manifesta nel narrato (n) attraverso i commenti sul proprio atto di scrittura con cui Elisa di continuo si affaccia sulla materia del suo racconto, perlopiù rivolgendosi, come si è visto, ai propri lettori. Per ciò che concerne invece il piano del narrato, lo scarto fra n1 e n2 è segnalato dalla presenza di due soglie metanarrative che creano l'effetto di una cornice delimitante il livello n2 all'interno di due spezzoni di n1 – il primo capitolo della *Parte Prima* e le ultime due parti, *Quinta* e *Sesta* –, a loro volta compresi fra *l'Introduzione* e *l'Epilogo*, entrambi collocabili al livello N, a suggerire come *Menzogna e sortilegio* si distenda in realtà su una doppia cornice narrativa. Più in dettaglio, dopo la poesia *Ai personaggi* che segue *l'Introduzione*, prende avvio il *Capitolo Primo* della *Parte prima*, *L'erede normanno*, che è suddiviso in *Una città retriva. Presentazione della mia famiglia. La cena nella neve* e si apre con un programmatico inserto metanarrativo:

Avanti d'incominciare a scrivere le mie cronache familiari mi sembra opportuno descrivervi la mia città, e presentarvi la mia famiglia, come la ritrovo nei primi anni della mia puerizia. (MS, p. 35)

Elisa non inizia il racconto *in medias res*, ma ci presenta prima gli ambienti – la città di P. –<sup>47</sup> e i personaggi, per poi passare a narrare l'episodio che ha dato il via all'ultimo terribile periodo della sua infanzia: la morte di Cesira. Al di là di questo, però, essa vuole anche marcare davanti ai lettori la soglia che separa il livello della narrazione (N), in cui si è svolta *l'Introduzione*, dal livello del narrato (n), che si diparte dalle «cronache familiari» per poi spostarsi, dopo il racconto della fine della nonna cui ha assistito, alla storia degli avi: «E ora, con le memorie, appunto, di Cesira, diamo inizio al romanzo dei miei» (ivi, p. 45). Si tratta di un'autentica formula di trapasso, che abbiamo già incontrato esaminando i diritti d'autore di Elisa e che marca il passaggio dal livello n1 al livello n2, al cui interno la narratrice si

---

<sup>47</sup> In realtà si tratta della seconda presentazione della città di P., già introdotta nel terzo capitolo dell'*Introduzione*: «Risorge la vecchia città meridionale dove nacqui, e vissi fino all'età di dieci anni» (MS, p. 27). Scarano ritiene che la presentazione della *Parte prima* sia più realistica rispetto alla prima, che trasfigura P. in «una Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria» (*ibidem*).

manterrà sino alla fine del sesto capitolo, *La casa nuziale*, della *Parte quarta*, in cui un nuovo disteso commento metanarrativo riporta il racconto in n1:

Or debbo tenere avvertiti i miei lettori che, mentr'io scrivevo le pagine che precedono, un subdolo cambiamento avveniva intorno a me, in questa mia camera. Come, seguendo il mio racconto, io lascio il vecchio quartiere di Anna e mi avvicinavo alla mia casa natale, ecco, alle mie conversazioni fantastiche succedeva qui il silenzio. Le figure dei miei, che m'avevano circondato fin qui, e con le loro voci defunte mi descrivevano le proprie stanze antiche, la propria città di larve; confidandomi segreti e pensieri ormai da tempo sepolti, le triste figure dunque diventavano via via più frettolose e roche, dileguavano una dopo l'altra. Onde finito è d'ora innanzi il mio privilegio di assistere, sola spettatrice, a una commedia di spiriti. Non udirete più la voce molteplice della dormiente. Una lucida insonnia s'impadronisce di me, e io, nella camera taciturna e spopolata, altro non potrò interrogare che la mia vera memoria. Altro non potrò raccontare, cioè, se non le cose che vidi coi miei propri occhi, udii coi miei propri orecchi, e di cui mio padre e mia madre, nella loro diversa insania, mi fecero confidente e testimone. (ivi, p. 434)

Evidenti sono i richiami al finale dell'*Introduzione*: convocando sulla scena, anche qui, i propri lettori, Elisa si riferisce esplicitamente al libro che sta scrivendo e anticipa che l'argomento dei futuri capitoli riprenderà il discorso avviato nella «prima parte di questo libro» (ivi, p. 35) con il racconto della morte della nonna; dopodiché, tornano in primo piano le «triste figure» che le hanno dettato la storia, ma non senza registrare un «subdolo cambiamento», e cioè che la loro dettatura si è fatta via via più fioca, finché la «commedia di spiriti» si è dissolta insieme alle larve – e il termine 'commedia', alla luce di quanto abbiamo rilevato nel quinto paragrafo, suggella l'aspetto finzionale delle prime quattro parti. In ciò sembra configurarsi anche un cambiamento di genere letterario; Elisa si dichiara pronta, infatti, a intraprendere con le forze della «vera memoria» il racconto delle vicende che tumultuosamente hanno segnato la traumatica fine, all'età di dieci anni, della sua infanzia: la follia e la morte dei genitori, la malattia, il trasferimento a Roma con Rosaria.

Il rimando reciproco tra la fine dell'*Introduzione* e la fine della *Parte quarta* non solo mostra la coincidenza di commento metanarrativo e sviluppo del personaggio narrante al livello della narrazione (N), ma anche consente di chiudere, nella struttura a cornice di *Menzogna e sortilegio*, il lungo segmento di n2. Come è stato riconosciuto,<sup>48</sup> con l'annunciare il passaggio dalla finta memoria corale alla memoria personale, questa soglia implica anche un mutamento nella gestione del racconto: da narratrice eterodiegetica Elisa si trasforma in narratrice omodiegetica, testimone delle vicende narrate e interna, quindi, al sistema dei personaggi, come comprova il fatto che d'ora in avanti non chiamerà i genitori per nome – Anna e Francesco – come nelle prime quattro parti, ma con le categorie parentali di 'mio padre' e 'mia madre'.<sup>49</sup>

Senonché, una volta rilevato un simile scarto narratologico, possiamo chiederci se una contrapposizione così radicale tra le due grandi sezioni del romanzo sia in effetti pertinente di fronte all'onnipresenza della scrittrice-narratrice in un racconto che, anche nelle parti in cui Elisa non è personaggio, è comunque segnato dall'urgenza delle sue motivazioni esistenziali: come se nelle prime quattro parti l'eterodiegesi di superficie mascherasse una soggiacente omodiegesi, più psicologica che stringentemente narratologica, legata alle ricadute pragmatiche del libro. Questa sorta di profonda omodiegesi – o, anche, di omodiegesi del profondo – consente di mettere

---

<sup>48</sup> «Immaginosa come sempre, ma nello stesso tempo accurata e "pedante", Elisa enfatizza il trapasso dalle *storia familiari* al *mémoire* e in certo modo lo teatralizza dinanzi ai lettori, sollecitandoli ad aggiustare immediatamente le coordinate della lettura per restare in sintonia con quelle della narrazione» (Lugnani 1990a, p. 9). Anche Rosa definisce il passaggio uno spartiacque del romanzo: «Il primo immediato effetto è un deciso riavvicinamento alla realtà quotidiana e prosaica: i titoli delle ultime due parti, *Inverno* e *Postale*, privi di ogni alone leggendario, rimandano a una stagione dell'anno e a un luogo di lavoro» (Rosa 2013, p. 28).

<sup>49</sup> In realtà, la ripartizione non è così netta. Ad esempio, alla fine del *Capitolo primo* della *Parte seconda*, di fronte alla compiaciuta passione di Cesira per le storie d'amore degli altri, Elisa scrive: «Mia madre, chiusa nel suo pudore orgoglioso, non soddisfece mai quest'ingenua bramosia di mia nonna» (MS, pp. 139-140), così come nelle ultime due parti, a parte i casi in cui Anna è oggetto con il suo nome da dei pensieri di Francesco, almeno un'occorrenza del nome è significativa. Al termine della *Parte quinta*, ricordando come avrebbe voluto dire a Rosaria che suo padre la conduceva con sé contro la sua volontà, Elisa scrive riformulando i pensieri di se stessa bambina: «Non per mia volontà ero qui: s'io potessi, a quest'ora sarei vicino alla mia Anna!» (ivi, p. 530).

a fuoco un aspetto strutturale decisivo nell'architettura della storia familiare di Elisa, ossia che è possibile riconoscere una serie di corrispondenze diegetiche che conferiscono al ferreo controllo dell'intreccio esercitato dalla narratrice la veste di una tessitura modulare in atto.<sup>50</sup> Non solo, come suggeriscono i rimandi metanarrativi, nulla è lasciato al caso nell'esibito gioco di incastri – stilistici, modali, diegetici – che costituisce l'intreccio della sua storia, ma più specificamente Elisa procede per nuclei interconnessi e variati nel passaggio da n1 a n2. Indicativo al riguardo è il confronto di due passi del primo capitolo della *Parte prima*. Nella sezione finale, che più propriamente corrisponde al titolo *La cena sulla neve*, successiva al racconto della morte della nonna, ci imbattiamo in un segmento metanarrativo (N) che costituisce anche un'imprevista appendice dell'*Introduzione*:

Adesso, dopo più di sedici anni dalla sua fine, io credevo di serbare soltanto un'immagine sbiadita di Cesira; e invece, colei che della mia famiglia fu la prima a lasciarmi, è ritornata a me per prima. Non eran passati molti giorni dalla scomparsa della mia protettrice Rosaria, allorché per la prima volta, com'è spiegato nell'introduzione di questo libro, io ritrovai nel sogno la casa dei miei genitori. (ivi, p. 45)

Segue il racconto di uno dei sogni che, successivi alla morte di Rosaria, devono aver procurato a Elisa quella «straordinaria commozione» (ivi, p. 28) che ha innescato il racconto familiare. Perché in realtà, se la narratrice sta qui riconducendo la priorità accordata alle vicende di Cesira nell'intreccio all'ordine in cui si sono presentati i commentati sogni – anzi 'com-moventi' nel senso che suscitano sentimenti che muovono al racconto (cfr. *supra* il terzo paragrafo) –, lo sta facen-

---

<sup>50</sup> Già Pancrazi, come si è già ricordato, all'indomani della pubblicazione del romanzo riconosceva la presenza nel romanzo di cospicui «blocchi narrativi» (Pancrazi 1950, p. 98). Più specificamente Scarano parla del «carattere vistosamente ripetitivo della narrazione» (Scarano 1990, p. 96), evidenziando «le numerosissime repliche tematiche, sequenziali e situazionali che omologano e connettono i due tronconi del racconto» (*ibidem*). Anche Rosa nota «il parallelismo» e «la tendenza alla specularità ripetitiva» (Rosa 1995, p. 52) del romanzo, ma li interpreta nel senso «di un'implacabile coazione a ripetere che accomuna individui e generazioni» (*ibidem*). Wood rimarca «a series of specular tropes or discursive moments, [...] equivalences and doublings that both echo the parallelism of traditional bourgeois narrative and give it a modernist dimension» (Wood 2006, pp. 96-97).

do perché vuole rendere conto di una più generale 'regola' organizzativa della sua finzione autobiografica e familiare. Non si spiegherebbe, altrimenti, la necessità di raccontare un sogno di per sé assai criptico:

Ed ecco il sogno che ebbi: nel luogo della mia infanzia era caduta la neve, davanti alla mia casa paterna era distesa una sorta di pianura stepposa ricoperta di neve, e su questa pianura noi tutti imbandivamo una tavola per la cena. Pure mia nonna veniva a sedersi con noi, ed io stupita le dicevo: – Ma, nonna, non avrete freddo? Vi gelerete – Al che lei, con un piccolo sorriso furbesco, rispondeva: – Macché! Senti come sono calda! – e scopriva il suo bianco braccino perché io glielo toccassi. Credendo di trovarlo ghiacciato, io lo stringevo, e, in realtà, stupita, lo sentivo caldo, d'un calore vivace quasi ardente. (*ibidem*)

Questo racconto del sogno, cui segue l'autoesortazione, già citata, a dare inizio al «romanzo» dei suoi (*ibidem*), sembra in primo luogo rappresentare, nella cena imbandita nel biancore mortuario della neve, la funzione 'com-movente' che il sognare ha nei confronti del raccontare. Il significato delle immagini oniriche diviene, però, persino più incisivo se si collega il dettaglio finale del «braccino» della nonna a un passo di poche pagine innanzi, in cui Cesira ha raccontato di un presunto spasimante degli anni della giovinezza, un «ufficiale austriaco» (ivi, p. 41) – ed è l'episodio che già abbiamo ricordato a proposito del riuso dei materiali giovanili in *Menzogna e sortilegio* (cfr. §. 2.3):

Un giorno [...] mi chiamò piano: «Cesira!». Non disse altro, e non so nemmeno da chi avesse saputo che mi chiamavo così. Ma disse: «Cesira!» con un tale amore che, guarda, sono vecchia, son passati più di quarant'anni, eppure a ripensarci mi si raggricciasse la pelle. Guarda! – e mia nonna rabbrivendo scoperse, per mostrarlo a mia madre, l'esiguo braccino bianco. (*ibidem*)

Anna scoppia in «una risata non priva d'ironia» (ivi, p. 42) ed Elisa sente «dire più tardi in famiglia che probabilmente la storia [...] era inventata» (*ibidem*), ma per noi è rilevante in primo luogo seguire la ricorrenza dell'immagine del braccio minuto e pallido della nonna. Se si segue la cronologia presentata da Elisa, il sogno della cena sulla

neve, avvenuto al livello di N, precede la messa in racconto dell'episodio domestico: l'immagine onirica del «braccino» avrebbe riattivato, a livello di N, la memoria di Elisa riguardo al racconto della nonna, mostrando in che senso sogni e ricordi 'com-muovano' il raccontare. Non meno rilevante, però, è che l'episodio di n1 si sporga già su n2, legandosi innanzitutto a un ricordo che Cesira ha di un episodio giovanile, che mette in campo quell'immaginazione sentimentale e patetica da cui in n2 è nutrito il suo disgraziato «matrimonio d'interesse» (ivi, p. 46) con Teodoro Massia. Più specificamente, poi, l'episodio di n1 si connette anche a un presunto inseguimento subito da Cesira durante gli anni della sua decadenza fisica e mentale, che si può ritenere replichi in n2 il racconto effettuato in n1:

Un giorno, entrò tutta affannosa, e ridendo follemente, rossa in volto, raccontò che un uomo l'aveva seguita. Era un uomo, spiegò, di bella statura, vestito con eleganza; ma poiché le parve, a questo punto, di legger negli occhi della figlia un incredulo disdegno, soggiunse: – Avrà voluto derubarmi, – e scosse ridendo la borsetta che teneva appesa al polso. Indi, secondo i suoi bizzarri umori, scoppiò in lagrime. Probabilmente, quest'avventura non era che una bugia. (ivi, pp. 115-116)

Si noterà la presenza persino del medesimo avverbio di dubbio, 'probabilmente', a significare lo scarso credito che il racconto di Cesira ha ricevuto in entrambe le occasioni dalla figlia. Si crea così un effetto di perfetta – e sospetta – analogia in cui l'episodio di n2 pare essere stato 'inventato' sulla base di quello in n1, sollevando di riflesso la questione su fino a che punto si possa estendere un simile metodo di repliche. A ben vedere, infatti, il primo capitolo della *Parte prima* potrebbe essere esemplare del modo stesso di narrare di Elisa, giustificando, così, l'altrimenti incongruente spostamento di questo segmento di n1 all'inizio della *Parte prima*, ambientata per il resto in n2. Ci illumina al riguardo un'ancora più misteriosa vicenda: l'origine della cicatrice sul viso di Anna, cui è dedicata l'ultima sezione del *Capitolo quarto* della *Parte seconda*, dal titolo *La cuginanza*:

Tutte queste commedie culminarono infine, un bel giorno, nella cerimonia del marchio di fuoco. [...] Con fervore pudico e avido, ella ricordò al cugino la sua promessa di segnarla crudelmente nella perso-



na, prima di lasciarla, affinché lei serbasse per sempre un ricordo di lui [...]. D'accordo i due si accinsero al loro crimine puerile; e fu Anna medesima che arroventò alla fiamma il ferro di Cesira (arma prescelta per il rito), e lo porse al cugino, offrendogli nel tempo stesso il volto, come per un bacio. (ivi, p. 184)

L'amore è un gioco crudele in cui Anna è pronta al «sacrificio» (ivi, p. 146) e alla mortificazione come forma di piacere: «il cugino mostrò un cuore insensibile e feroce allorché secondò, senza tremare, il barbaro desiderio di lei», mentre Anna si inebria del «male cocente della sua piccola piaga» (*ibidem*). Potremmo supporre, pertanto, che sia stata Anna stessa a raccontare a sua figlia l'episodio, altrimenti come avrebbe potuto Elisa venire a conoscenza? Invece – ma, a questo punto, certo non ce ne sorprendiamo – non è sua madre a essere la fonte principale:

Rimane da raccontare la vera origine di una piccola cicatrice che segnò per lungo tempo il viso di mia madre, presso l'angolo delle labbra. Ella ne serbava ancora una leggerissima traccia al tempo della mia infanzia, e soleva dire d'essersi bruciata una volta in quel punto, quand'era fanciulla, nell'usare con poca accortezza un ferro da ricci. Questa non era proprio la esatta verità; e i miei lettori, se han letto, com'è certo, da bambini, i libri d'avventure, e han conosciuto, fra le altre consimili tradizioni infantili, quella del *marchio di fuoco*, indovineranno già forse la causa del minuscolo sfregio di Anna. (ivi, pp. 182-183)

Una sorta di iato – «Questa non era proprio la esatta verità» – separa le due metà del passo metanarrativo in un punto che si rivela cruciale per capire perché Elisa sia costretta a elaborare le vicende dei «parenti-eroi» (ivi, p. 28) con il proprio immaginario romanzesco, qui esplicitamente evocato. Essa, in effetti, non ha altra scelta se vuole superare l'enigma dell'episodio che, al livello di n2, ha causato la piccola cicatrice sul volto di Anna: deve inventare una coerente, per quanto romanzesca, versione dei fatti dato che non può fare affidamento su quello che, in n1, sua madre le ha raccontato. L'inattendibilità dei racconti materni al riguardo si svela molte pagine dopo, al livello appunto di n1, nel capitolo della *Parte sesta* dedicata alle false lettere di Edoardo, scritte, com'è noto, dalla stessa Anna:

Quando poi, terminata la lettera, si levava dallo scrittoio, non sempre aveva voglia di ritornare subito nella nostra camera, a coricarsi; ma, come tra fanciulle al ritorno da una festa, sovente si attardava a discorrere con me di ciò che tanto le era piaciuto. E sedutasi presso di me, sul lettuccio della nonna, mi diceva, con un sorriso di segretezza: – Elisa, guarda qui, sulla mia guancia: vedi questa cicatrice che ho presso il labbro? – In verità, là dov'ella mi indicava, si scorgeva un segno appena riconoscibile, poco più di una minuscola ombra sulla pelle. – Sai come fu? – ella seguiva, ridendo come una pazza, – me la feci io da ragazza, col ferro da ricci –. (ivi, p. 571)

A quest'altezza della storia, nel *Capitolo terzo* dell'ultima parte, visti i livelli di delirio da lei raggiunti, è difficile considerare le parole di Anna degne di fede, tanto più che Elisa sminuisce ulteriormente l'attendibilità di sua madre insistendo sulla descrizione del suo insano comportamento. Nel capitolo successivo poi, dedicato al finto epistolario, Elisa non tralascia di ricordare che nelle lettere che scrive Anna immagina che Edoardo le ordini «dei sacrifici crudeli e astrusi, non molto diversi da quelli che vengono compiuti per idolatria fra le tribù dei barbari» (ivi, p. 596), ad esempio «di bruciarsi *con un ferro da ricci* il petto fra le due mammelle, così che non le sia più concesso di mostrarsi troppo scollata» (*ibidem*). Il corsivo ammicca ai lettori, come a immetterci su una pista di invenzioni che da Anna si trasmettono ad Elisa, volta a risolvere quanto già da bambina (n1) deve aver percepito come un enigma:

Comunque fosse, io certo non avrei rievocato questi misteri di virginea barbarie, e avrei lasciato questi cerimoniali teneri e sciocchi nel limbo degli amori immaturi, se non fosse per i misteriosi, bizzarri effetti che tutto ciò, dieci anni più tardi, doveva avere nella mia propria vita. (ivi, p. 185)

Si intuisce che è perché la giovane donna Elisa sta ricercando le cause dei «misteriosi, bizzarri effetti» della cuginanza sulla sua vita che ricorre alla cerimonia del marchio a fuoco. Di nuovo, vediamo come il riuso del repertorio gotico-romanzesco le permetta di riempire le falle di un'altrimenti insostenibile storia familiare e personale, sino a immaginare, per ricostruire le vicende dell'abbandono di Edoardo, che questi arrivi a crudelmente rinnegare la responsabilità

della cicatrice: «D'un tratto, Edoardo guardò quella cicatrice, e fingendo di non saper nulla chiese ad Anna come mai si fosse ferita in viso» (ivi, p. 276).

Nella *Cuginanza* l'episodio della bruciatura, peraltro, segue la finta cerimonia del taglio delle trecce che abbiamo visto nel precedente capitolo, della quale costituisce il crescendo più melodrammatico. Si può supporre pertanto che anche la scena della bruciatura sia costruita con un metodo simile: come il taglio delle trecce di Anna nella *Parte sesta*, per 'ordine' del suo idolo irato, crea lo spunto per il gioco delle trecce nella *Parte seconda*, così la bruciatura dalla dubbia origine si trasforma nell'episodio apertamente romanzesco del marchio di fuoco. Similmente, una volta riconosciuto in tali episodi il movimento analogico fra n1 e n2, meglio si spiegano anche le somiglianze fra il delirio luttuoso di Concetta nelle ultime due parti e la devozione materna a Edoardo ragazzo nella prima, fra l'elusività del Pensiero-Edoardo e quella di Edoardo vivo, fra le passeggiate di Anna/Francesco ed Elisa e quelle di Cesira/Teodoro e Anna, fra l'orazione di Francesco nell'osteria di Gesualdo e quella di lui più giovane con Edoardo, ma anche tra il finto epistolario di Edoardo e la lettera scritta dalla disperata Anna al cugino dopo il suo abbandono: «consumò l'intera notte scrivendo al cugino lettere in cui, nella sua maniera sgrammatica e ardente, lo interrogava, lo invocava, o inveiva contro di lui» (ivi, p. 199).<sup>51</sup>

Queste repliche costituiscono il senso di un movimento analogico che da n1 ripetutamente conduce a n2, confermando che la posizione prolettica del *Capitolo primo* nella parte iniziale ha la funzione di illustrare il metodo compositivo del libro, anche se, conformemente alla maniera 'fatua' di narrare di Elisa, le 'istruzioni per l'uso' del racconto non sono esplicitamente e linearmente rese riconoscibile per i letto-

---

<sup>51</sup> Nonché tra il commento metanarrativo che chiude l'apparizione della nipotina che accompagna Concetta durante il suo pellegrinaggio nelle otto chiese del quartiere al termine del primo capitolo della *Parte quinta* - «Troppo mi sono indugiata su un personaggio, amabile quanto volete; ma la cui breve parte d'intermediaria fra Concetta e gli angeli funerei, ha un valore insignificante nella mia storia, e finisce qui» (ivi, p. 450) - e quello con cui Elisa si congeda dai figli di Nicola Monaco alla fine del quinto capitolo della *Parte prima*: «Sarei tentata di seguirli, per vederli azzuffarsi a proposito del loro bottino, ridiventando subito complici non appena si scorga una guardia. [...] Sarei tentata, ma invece devo dar loro un addio; questa è l'ultima apparizione che essi fanno nel mio racconto» (ivi, p. 127).

ri, bensì mascherate da indizi e allusioni. Il primo livello del narrato (n1) risulta, cioè, un velato *gateway*, una porta segreta che consente l'ingresso sul secondo livello (n2), conferendo una funzione strutturale persino più profonda ai confini metanarrativi della doppia cornice, che con piena plausibilità diegetica aprono a una ricercata e controllata analogia fra i due livelli del narrato. Ciò consente anche di capire più a fondo un aspetto metodologico del racconto che abbiamo introdotto nel terzo paragrafo, e cioè che i sogni della narratrice si pongono in continuità con i pensieri delle notti di veglia, spiegando gli enigmi ereditati attraverso il naturale fluire della memoria propria in quella degli altri: tali 'residui notturni', come li abbiamo denominati, altro non sono che i ricordi dell'infanzia che nelle veglie della notte vengono rielaborati, similmente a quanto avviene nel lavoro onirico, nella 'fatua veste' del racconto.

Pertanto, con una simile costruzione di nuclei narrativi analogici Elisa non fa che esercitare il suo potere di autrice attraverso una sorta di effetto domino della memoria, in cui il ricordo personale confluisce nel sogno, che a sua volta apre la possibilità di spiegare attraverso il racconto le ignorate vicende di n2 a partire da parole, gesti, segni, oggetti, tracce, documenti, confidenze di n1.<sup>52</sup> Le repliche, più che sintomi dell'inguaribile malattia di un'Elisa che si perde nelle spire del proprio delirio, risultano pertanto il più efficace strumento terapeutico della sua *inventio* finzionale, nella misura in cui esse hanno il compito di 'di-spiegare' quella coerenza di destino autobiografico altrimenti inattuabile per Elisa. È lei, in altre parole, l'inventrice della vicenda, ossia, per parafrasare il passo in cui nell'*Introduzione*, ha presentato Edoardo, 'la vera colpevole e la subdola tessitrice', colei per la quale «l'ago è rovente, la tela è fumo», come ora capiamo che la *Dedica per Anna ovvero alla Favola* cripticamente ci indicava.

---

<sup>52</sup> «Non è la storia di Elisa, narrata nelle due sezioni finali, che *ripete* eventi e situazioni già accaduti nella storia familiare narrata nelle prime quattro parti: ma tutto ciò che compare nel racconto in terza persona proviene dagli stessi materiali che sono serviti per il racconto memorialistico, e non c'è nulla nel "romanzo dei miei" che Elisa non abbia potuto ricavare dalle proprie personali esperienze di narratrice testimone» (Scarano 1990, p. 154). La studiosa, però, riconduce le repliche alla «ripetuta elaborazione di un'unica esperienza psichica» (ivi, p. 153) senza riconoscerle la costruzione (fittiziamente) autoriale di un intreccio.

### 3.8. Interessanti deviazioni

Dopo aver messo in luce i rapporti analogici che costituiscono la chiave dell'intreccio della storia raccontata da Elisa, potremmo aspettarci nelle ultime due parti una narrazione meno romanzescamente 'infatuata' e più stringentemente realistica, con un deciso ripensamento dell'equilibrio fra *romance* e *novel*. Fatto salvo l'obiettivo pragmatico dell'uscita dalla stanza, si potrebbe ritenere che Elisa più decisamente si volga verso le ragioni della realtà inseguendo quella che nella soglia metanarrativa al termine della *Parte quarta* ha definito la sua «vera memoria» (*MS*, p. 434), dettata dalla sua posizione di testimone nell'ultimo anno della vita della famiglia De Salvi. Non dovrebbe esserci più bisogno, cioè, di memorie altrui e invenzioni finzionali per intessere il racconto dell'ultimo anno trascorso a P. con i genitori prima della loro morte.

In effetti, non poche sequenze sembrano il frutto di un recupero memoriale che non necessita la mediazione di sogni 'com-moventi' per approdare al racconto; tuttavia, viste la duplicità e la formazione di compromesso che sono state sino a quest'altezza al cuore della narrazione di Elisa, risulta difficile accontentarsi di una simile interpretazione. Come la sua memoria personale è stata la base, per analogia, dell'*inventio* narrativa delle parti che, secondo l'allegoria finale dell'*Introduzione*, erano dettate dalle memorie dei parenti defunti, non si potrebbe pensare, piuttosto, che in qualche modo il rapporto funzioni anche in senso opposto e che la tessitura finzionale intervenga anche nelle ultime due parti, apparentemente memorialistiche?

Un primo indizio che potrebbe metterci sull'avviso è il fatto che le occorrenze dell'aggettivo 'vero' non garantiscono così automaticamente la veridicità o, perlomeno, se la garantiscono, lo fanno nei termini di quella verità etica che guida Elisa sin dall'inizio della stesura del suo libro. Perché, sì, la menzogna è definita il «non-vero» (ivi, p. 21), ma, in opposizione a quella leggendaria della «stramba epopea» (ivi, p. 23) familiare, è «vera» (ivi, p. 27) anche la «prosapia» (*ibidem*) presentata nell'*Introduzione* con tutti i crismi della «fatua veste» del *romance*, così come non sarà da dimenticare che, inventando l'episodio della bruciatura procurata ad Anna da Edoardo,

Elisa affermi che sta per raccontare «la vera origine» (ivi, p. 182) della cicatrice della madre. Più radicalmente, però, anche ammettendo che la memoria di Elisa sia effettivamente orientata al recupero fedele dei fatti accaduti, siamo veramente sicuri che il continuo appellarsi – più di quaranta volte nelle ultime due parti – alla formula della prima persona del presente indicativo del verbo ‘ricordare’ sia garanzia di veridicità in tal senso? A ben vedere, la ripetizione così parossistica della prima persona ‘ricordo’ rischia di essere un’ostentazione della ‘vera memoria’ sin troppo marcata per non risultare sospetta, come Elisa volesse segnalarci, mediante gli ormai consueti indizi che dissemina tra gli arabeschi dello stile, che niente può esservi di più labile e soggettivo dei ricordi personali, di più intriso, nel suo caso, di quella paura che già durante il suo ultimo anno di infanzia si è impossessata di lei ed è ha poi paralizzato la sua vita per quindici anni.<sup>53</sup>

Non è però questa l’unica prospettiva in grado di destabilizzare una lettura che si attenda dalle due parti finali una nuova e fedele corrispondenza con i fatti accaduti, come si nota già in apertura della *Parte quinta*, intitolata *Inverno*. Il primo capitolo si apre con l’esplicita ricongiunzione con la fine del primo capitolo della *Parte prima*, dal titolo *L’erede normanno*: «Come già vi dissi nella prima parte di questo libro, dopo la morte di mia nonna Cesira il rancore di mia madre verso mio padre sembrò farsi più aspro e infrenabile» (MS, p. 439). In questa direzione, nella sezione iniziale del capitolo, corrispondente al sottotitolo *Il butterato ha nuove sfortune in amore*, Elisa ripercorre questo peggioramento della situazione familiare, mentre dedica le successive due, *Una patrizia si umilia* e *Breve e trascurabile apparizione d’una finta monaca*, al pellegrinaggio di Concetta e della nipote, figlia di Augusta, per chiedere la grazia della guarigione di Edoardo:

Nel corso di quell’inverno, accaddero viari episodi ch’io devo ricordare in questa storia. Del primo, che si svolse in altra parte della città, non giunse nessuna eco a noi, nel nostro quartiere isolato; per cui, mia madre ed io ne avemmo notizia solo alcuni mesi più tardi. Ma io, per

---

<sup>53</sup> «Questo dato ineliminabile d’ogni scrittura soggettiva e d’ogni autobiografismo si pone fatalmente in controtendenza rispetto all’attendibilità della cronaca autoptica ed ha un effetto di ricaduta sui contenuti veridittivi della “vera memoria” paragonabile all’effetto ottico per cui i raggi di una ruota che gira velocemente in un senso paiono girare in senso opposto» (Lugnani 1990a, p. 36).

evitare che la mia storia possa, in seguito, sembrarvi oscura, lo ricordo qui. (ivi, p. 446)

Il racconto che segue non è dettato dalla 'vera' memoria della narratrice, che, anzi, chiaramente afferma di non essere stata testimone della teatrale processione della sua prozia: «non trascorsero però molti mesi da quest'ultimo episodio che mia madre ed io venimmo a conoscenza di tutto ciò, e d'altre cose» (ivi, p. 456). Questa fonte non precisata, da identificarsi forse con la «donna in grigio» (ivi, p. 550) che accompagna Concetta e Augusta in lutto e che si ferma a lungo a parlare con Anna ed Elisa, non giustifica comunque la dovizia melodrammatica dei dettagli della lunga sequenza, specie «l'arietta allegra, nel mezzo della oscura sinfonia» (ivi, p. 450), della bambina dalla nonna e dalla madre «votata a Sant'Agata» (ivi, p. 447).

La scena, perciò, nella sua opulenza barocca pare di nuovo frutto della fervida creatività autoriale di Elisa, che ricorda peraltro come già al tempo dell'infanzia «le figure [...] sconosciute dei [suoi] parenti Cerentano s'erano impadronite della [sua] dolorosa immaginazione» (ivi, p. 554); a questo sembra alludere, del resto, il finale «lo ricordo qui»: a un (finto) ricordare che nasce dalla stessa operazione di scrittura. Non a caso, con le sue tipiche movenze indiziarie Elisa fornisce poco dopo la chiave per riconoscere l'immissione di elementi finzionali. Dopo aver ricondotto la sua ignoranza riguardo alla mortificazione pubblica di Concetta anche alla circostanza che sino alla rivelazione subitanea della morte di Edoardo, che Anna ha vedendo, per strada, le donne Cerentano vestite a lutto, mai era stato pronunciato davanti a lei il nome del Cugino, la narratrice si premura di aggiungere un'obliqua prolessi:

Quanto al modo, poi, di tale subitanea conoscenza; e alla parte arcana e terribile che assunse per me, nell'istante medesimo, il cugino di cui, fino a quell'istante, avevo ignorato l'esistenza e il nome; è proprio là che vuol condurvi il mio racconto, non senza concedersi, tuttavia, qualche deviazione interessante. (ivi, p. 456)

Ci rendiamo conto, pertanto, che l'intero segmento testuale dedicato al pellegrinaggio di Concetta e alla «finta monaca» è già esso stesso una di queste 'deviazioni interessanti', come lo saranno le gu-

stose scene da commedia di Rosaria e Gaudiosa, la persecuzione perturbante di Caboni o la parabola del carbonaio raccontata dall'anonimo avventore nell'osteria di Gesualdo, così dettagliatamente riferita, peraltro, che è impossibile non ritenere, sul piano del discorso di Elisa, che non sia il frutto di un massiccio intervento della sua (fittizia) autorialità. In tutti i casi, al filo del racconto si intrecciano divagazioni che testimoniano del piacere che Elisa ancora prova nel tessere storie e dialogare con i lettori, spingendo di nuovo il racconto, nonostante la facciata memorialistica e il clima più realistico di molte sequenze, nei confini della costruzione finzionale del racconto.

L'intervento della finzione non ha sempre la smaccata riconoscibilità che si associa alla gestualità melodrammatica di Rosaria e Concetta, di cui rispettivamente rappresentano il versante comico e il versante tragico, ma anche alle irrimediabili fandonie di Francesco o al già citato «patetico romanzo d'amore» di Anna (ivi, p. 588). Esso si configura anche, di nuovo, come un'abile tessitura dell'intreccio, esibita nelle variegaste apostrofi ai lettori, ma anche più sottilmente implicata dalla struttura narrativa. Si pensi solo al fatto che, a parte sporadici casi riguardo ai quali comunque, in qualche modo, recupera le informazioni su quanto accaduto – ad eccezione dell'ultima visita di Anna a Concetta –, Elisa è sempre sul luogo della scena raccontata, in modo che la sua testimonianza 'conduca il racconto' là dove esso deve concludersi. La narrazione autoptica si può leggere, pertanto, anche nel senso di un romanzesco trionfo della coincidenza tra presenza di Elisa ed evento decisivo ai fini dello sviluppo narrativo.

A questa architettura risponde il fatto che se gli episodi narrati in  $n_2$  sono una rielaborazione dei 'residui' di  $n_1$  che servono a colmare i misteri e gli enigmi del livello di  $n_1$  stesso, non di meno le prime quattro parti risultano una premessa delle successive: quando andiamo a leggere gli eventi dell'ultimo anno dell'infanzia di Elisa, non possiamo non farlo alla luce di quello che abbiamo letto prima. Ad esempio, nella sequenza dedicata alla morte di Teodoro, 'inventata', come si è visto, dalla fantasia autoriale di Elisa, uno dei passi più intensi riguarda la presa di coscienza da parte di Anna della rapida ir-riconoscibilità del cadavere rispetto alla persona da lei conosciuta:

Ma a questo rapido sguardo, i cari gesti e le parole di lui vivo, che, per lei, fino a poco prima, aderivano ancora a quella forma giacente,



animandola di sentimenti e di ricordi, ne caddero d'un tratto come squame: poiché su quel letto non v'era più suo padre, ma un fantoccio miserando, un *niente*. (ivi, p. 456)

Il termine 'fantoccio', che costituisce il fulcro della scena, ricorre in altre varie occasioni associato a Francesco, per esprimerne il disagio e la goffaggine, non solo fisica ma proprio esistenziale;<sup>54</sup> tuttavia, soprattutto è rilevante la doppia occorrenza nella scena della sua ubriacatura nell'osteria di Gesualdo. Dopo aver sconnessamente raccontato alla figlia le 'apparizioni' di Edoardo, Francesco è sprofondato in un sonno che pare l'anticamera della morte; Elisa ne è sbigottita:

Sogguardai verso il banco, e vedendo che l'oste giaceva anch'egli immerso nel sopore, vinsi un poco la timidezza, e ripetutamente, a voce bassa, chiamai mio padre tirandolo per la manica della giubba. Ma egli sembrava fatto insensibile al pari d'un fantoccio, sì che, scoraggiata, e abbandonata alla più crudele perplessità, mi rannicchiai sulla panca, all'angolo del muro. (ivi, p. 654)

La similitudine ritorna, appena variata, in una scena successiva, quando l'oste aiuta Francesco ad alzarsi: «Mio padre lo secondava con aria passiva e stupefatta, e stette in piedi alla guida d'un fantoccio» (ivi, p. 656). La ricorrenza non sembra casuale, in quanto collabora a definire l'atmosfera funerea che aleggia in questa scena, alimentata dall'oppressione afosa dell'estate – e la memoria non può non correre alle torbide estati dei racconti giovanili di Morante (cfr. §. 1.2). A ben vedere, infatti, anche in questa sequenza si racconta di una morte: quella simbolica del padre, verso cui, in conseguenza dell'umiliazione e della vergogna provate in quest'occasione, Elisa sente di provare, specie nella crisi isterica di rabbia che la coglie al ritorno a casa, «ribrezzo, onta e rivolta» (ivi, p. 659). Possiamo ritenere

---

<sup>54</sup> Dapprima è Francesco che si sente un fantoccio nel locale in cui l'ha trascinato Edoardo il giorno che l'ha sorpreso con Rosaria e così, in seguito, lo appella l'amico (geloso) per accusarlo di farsi trascinare da lei; poi Anna se lo figura come «un goffo, nero fantoccio» (ivi, p. 286) quando gli canta le serenate al posto di Edoardo guadagnandosi solo l'astio di lei; dopodiché, alla fine della *Parte sesta*, di nuovo Anna utilizza il termine per confessare il suo «fantastico adulterio» (ivi, p. 642), dicendogli: «Tu eri con me, ma io, io stavo con un altro, e tu non eri che un sosia, un fantoccio» (ivi, p. 622).

quindi che, nella costruzione analogica di Elisa, l'immagine di Teodoro sia modellata sull'insensibilità da ubriaco di Francesco, ma, al contempo, non possiamo non riconoscere la volontà della narratrice-scrittrice di proiettare l'ombra lugubre di Teodoro su un episodio che prelude all'incidente mortale di Francesco.

Si pensi anche al caso, persino più esplicito, dell'anello di diamante e di rubino, autentico amuleto del romanzesco che dà pienamente conto della capacità di Elisa di utilizzare le sue competenze letterarie per inventare, in maniera verosimile, l'intreccio che dal dono di Edoardo ad Anna conduce all'apparizione – e sparizione – del gioiello al dito di Rosaria al momento del primo incontro durante le passeggiate domenicali al seguito del padre, e poi all'agnizione di Anna quando Rosaria, al suo capezzale, lo sfoggia nuovamente. Certo è che quando Anna, ormai vicina alla morte, riconosce l'anello che in origine era suo e pronuncia – colpo di scena – il nome del donatore, con grande stupore di Rosaria, Elisa si premura di ricordare ai lettori che tale stupore è dovuto al fatto che quest'ultima ignorava il «romanzo d'amore» di Anna ed Edoardo rivolgendosi direttamente a loro: «come già sapete» (ivi, p. 686). Ciò significa che nel ricordo di Elisa, relativo a un fatto del livello del n1, è inserito un riferimento a quanto ha inventato, nell'atto di narrazione (N), riguardo al livello della storia familiare prima della sua nascita (n2); non possiamo sapere fino a che punto si sia spinta con l'invenzione, ma certo si tratta di una contaminazione tra finzione e 'vera' memoria, nella misura in cui lo stupore di Rosaria è spiegato con un antecedente frutto dell'*inventio*, successiva di quindici anni, delle prime quattro parti. Si guardi anche a questo caso:

Nelle macchie di vino sulla tavola, io mi fingevo geografie strane, non troppo dissimili da quelle che mio padre fanciullo vedeva nell'aperto firmamento; così cercavo di svagarmi, ma a distrarmi dalle mie note immaginose veniva ogni tanto una bestemmia, gettata là, dai giocatori, in mezzo alle frasi della partita. (ivi, p. 531)

È più che probabile che siano le fantasie di Francesco bambino a essere modellate su quelle di Elisa, ma questa presenta le proprie come «non troppo dissimili» da quelle paterne, invertendo la successione e, con ciò, modificando la resa narrativa del ricordo. Ma come

dobbiamo, in generale, interpretare queste irradiazioni finzionali nella memoria? Che, una volta preso gusto all'affabulazione romanzesca, Elisa non vuole smettere i panni dell'autrice che a suo piacimento muoveva i personaggi, ossia che la «voce molteplice della dormiente» non vuole del tutto tacere, ma si riaffaccia nella costruzione narrativa delle ultime due parti? Che, proprio quando dovrebbe finalmente tirare le fila del suo discorso, Elisa si è riammalata della sua passione per le favole? E che questi sono, a tutti gli effetti, lapsus che denunciano la sua inguaribile malattia? In questa direzione sembrerebbe procedere anche il catalogo delle conseguenze dei «fantastici vapori» della menzogna che, riprendendo l'immagine dei «vapori lunari» del secondo capitolo dell'*Introduzione* (ivi, p. 18), Elisa stila raccontando l'agonia di Anna in prossimità della conclusione della *Parte sesta*:

Durante gli undici giorni ch'io dico, mia madre non cessò mai di delirare, né altro era il suo male, né d'altro essa moriva, che del suo delirio. In verità, il suo veleno mortale nasceva da quei medesimi, fantastici vapori donde prima, nelle nostre care veglie notturne, le fioriva l'idillio e l'estasi; e dei quali, simili ad astri melanconici nel loro alone, van cinti i principali personaggi della nostra dinastia. Donde nascevano, infatti, le smanie della lunatica Cesira? e la decadenza magniloquente di Teodoro? e i furfanteschi ideali di Nicola Monaco? e le militanerie di Francesco? e il nostro fatuo viaggiatore, in compagnia del suo gemello, il visitatore Anonimo? E non furono quei vapori medesimi che, addensatisi, calarono un fitto riparo nero intorno alla dolente Concetta? E non sono, quei fumi, i soli, incorporei compagni della solitaria Elisa? Infine, avete ormai le prove che, nella prima introduzione al presente libro, io vi dissi il vero: quei vapori lunari ed erratici sono i soli numi della mia epopea familiare, e Anna, la più bella, rimase fedele ad essi fino alla morte, e offerse la propria anima ad essi. (ivi, p. 689)

Si tratta di un passo su cui la critica ha fermato l'attenzione, specialmente riguardo al verbo al presente che contraddistingue il caso di Elisa: se i «fumi» del delirio non hanno cessato di essere i suoi unici «compagni», significa che il percorso di guarigione della narratrice è stato fallimentare e l'uscita dalla camera è preclusa.<sup>55</sup> Anzi, tale par-

---

<sup>55</sup> Di tale avviso è Scarano: «Questo riscontro interno adduce addirittura a formulare l'ipotesi di un regresso, anziché di un progresso» (Scarano 1990, p. 112).

rebbe la forza del lapsus del tempo verbale che questi compagni fumosi paiono oscurare persino la presenza di Alvaro, descritto nell'*Introduzione* come il «solo [...] compagno, dentro la stanza» (ivi, p. 17).

Per rispondere dobbiamo volgerci di nuovo alla soglia metanarrativa fra n2 e n1 posta nella conclusione della *Parte quarta*, rilevando che essa non si esaurisce con il segmento citato nel sesto paragrafo, ma prosegue con affermazioni non meno significative di quelle sopra riportate. Dopo aver rilevato che le «triste figure» (ivi, p. 434) sono svanite e che alla loro bisbiglio è succeduto il silenzio, per cui adesso dovrà fare affidamento soltanto sulla propria memoria, Elisa aggiunge:

Non posso, tuttavia, non meravigliarmi, riconoscendo nella mia memoria una così vivida, accesa presenza. Io ritrovo oggi quel dramma della mia puerizia come un libro che, letto da bambini, ci parve astruso e, ripreso più tardi, si svelò più chiaro e piano alla nostra mente adulta. Tutti i suoi simboli e segni li rivedo stampati nella mia mente, e molti, fra quelli che mi parvero allora assurdi o arcani, la mia esperienza me li traduce oggi nel loro vero significato. Simile nuova chiarezza trasforma ai miei occhi l'antica scena. (ivi, p. 434)

L'epifania di questa «chiarezza» è il frutto di una «esperienza» di cui Elisa sembra cogliere d'improvviso tutte le conseguenze quando stabilisce una differenza decisiva fra il prima e l'«oggi». Il passo, cioè, proprio nel clic rivelatore, riporta in primo piano la questione del tempo nella caratterizzazione di Elisa personaggio narrante e scrivente: l'Elisa di questo «oggi» situato sulla soglia della cornice metanarrativa non è quella dell'*Introduzione*, ma è un personaggio mutato dal suo stesso atto di scrittura. Ciò significa, in primo luogo, che se in più passi delle ultime due parti Elisa contrapporrà all'enigma infantile la diversa percezione dell'«oggi», questa chiarezza è evidentemente il frutto della finzione delle prime quattro parti, come quando riflette sul comportamento insano di Anna durante la redazione del finto epistolario:

Oggi, che molte cose mi sono note, io riconosco in quelle strofe da me udite allora per la prima volta la serenata che incomincia: «Anna, per-

ché non brilla per me sol...», di cui si è già parlato altrove in questo libro. (ivi, p. 640)

Di nuovo assistiamo a una variante dell'infiltrazione della finzione nella 'vera' memoria, perché, probabilmente, è la storia della serenata di Edoardo a essere costruita sul motivo intonato dalla madre, anche se nell'intreccio del libro le vicende dell'amorosa cuginanza sono precedenti. La riflessione metanarrativa di Elisa, comunque, alla fine della *Parte quarta*, non è ancora terminata:

La città della mia infanzia non mi sembra più, sebbene lo sia, la medesima nella quale si sono svolte fin qui le vicende dei miei personaggi. Dal punto ch'io mi sono inoltrata nella mia casa natale, ha invaso le sue strade una luce penetrante e fredda: la luce stessa di quella mia prima casa e delle sue stanze di morte. Là i ricordi, come animali giacciuti in letargo, si scuotono al mio richiamo, e si avvicinano a me con passi vellutati e funebri. Fissandomi coi loro occhi infidi, mansueti, dove è scritta la negazione e il rimorso. Il nessun aiuto, e il nessun rimedio fuori che il triste sonno.

Altro costoro non sanno dirmi: né avrò altri compagni nella narrazione, a cui mi accingo, della nostra fine. Nella mia memoria, gli anni che precedettero l'ultimo sono nascosti da una penombra. (ivi, pp. 434-435)

Se l'*Introduzione* si chiudeva con un finale tutto sommato ottimista nell'auspicio della guarigione, adesso il tono appare più decisamente pessimista. Che cosa offrono infatti i ricordi nella chiarezza della «luce penetrante e fredda» cui il suo stesso racconto ha condotto Elisa? La risposta è desolante: al posto delle veglie e dei sogni commoventi «il triste sonno», ossia solo «la negazione e il rimorso» che abitano le «stanze di morte». Le figure larvali erano tristi anch'esse, anzi «triste» (ivi, p. 434), ma, scuotendosi di dosso la polvere degli armadi, producevano narrazione, al contrario dei ricordi, che pure, a differenza dei parenti defunti, si lasciano guardare e, simili ad animali appena usciti dal letargo, fissano a loro volta Elisa, «coi loro occhi infidi, mansueti», in una sdruciolevole alternanza di minaccia e familiarità.

Al di là della rappresentazione figurata, il passo suggerisce che la 'vera' memoria, con il suo carico di enigmi, paure e menzogne, non basta ad affrontare e a rendere vivibile il proprio complesso trauma-

tico: la chiarezza, ossia il senso di realtà finalmente conquistato, non basta a elaborare il lutto, ma, piuttosto, lo mostra in tutta la sua luce di morte senza riuscire a penetrarne il mistero. Per rendere sostenibile la luce mortuaria delle stanze è necessaria la finzione e nella fattispecie, nel caso di Elisa, il *romance*: non nel senso di un ritorno alle fole della prosapia fatta leggenda, ma in quello di una formazione di compromesso che attraverso l'ironia delle proprie «futili tragedie» (ivi, p. 23) consenta di addomesticare «la negazione e il rimorso». E meglio si capisce, a quest'altezza, perché il termine 'sonno' ricorreva già nella presentazione dell'anello di diamante e di rubino alla mano di Anna nel terzo capitolo dell'*Introduzione*: «Spesso, queste due pietre m'invitarono nella loro tana sotterranea, come i minerali sepolti invitano i cercatori: non offrendomi, però, la ricchezza, ma soltanto il sonno» (MS, p. 28). La tentazione della morte, con la conseguente rinuncia «al Paradiso» (*ibidem*), è ben presente a Elisa sin dall'inizio del suo racconto, che programmaticamente, quindi, muove dalla volontà di non cedere a una simile seduzione suicida.

Di conseguenza, che i fumi della menzogna siano i «soli incorporei compagni» (ivi, p. 689) nella lunga sequenza dell'agonia di Anna non sembra, a osservarla più da vicino, contraddire il fatto che alla fine della *Parte quarta* erano invece i ricordi, con il «triste sonno» che procurano, a essere riconosciuti come gli unici compagni. Piuttosto, i «fantastici vapori» (ivi, p. 689) costituiscono la risposta che Elisa fornisce al suo stesso precedente pessimismo: ai compagni 'mnemonici' sono preferiti i compagni vaporosi che ispirano il racconto rivestendo la nuda evidenza dei propri traumi con il ritorno alle 'fatue' regioni del *romance* e riproponendo così, pur da diversa angolatura, una scrittura che si impenna sul compromesso fra modi narrativi diversi.<sup>56</sup> I due passi, cioè, segnano due momenti diversi della vicenda della narratrice e scrittrice, a ricordarci che la narrazione non si distribuisce

---

<sup>56</sup> Da questo punto di vista, ancora una volta il comportamento di Concetta dopo la morte di Edoardo costituisce una parziale ma illuminante *mise en abyme* dell'atteggiamento di Elisa: «Accadeva però, talvolta, che a un discorso imprudente, o ad un incontro, o senza apparente motivo, la sua coscienza, per la durata d'un lampo, s'illuminasse. Qualsiasi altra condizione era da augurarsi a donna Concetta piuttosto che simili istanti, nei quali sembrava ch'ella vedesse aprirsi il teatro della morte, vero e agghiacciante e senza nascondigli, aperto dal principio alla fine» (MS, p. 552).

all'interno di una sospensione spazio-temporale, ma è provvista essa stessa di una temporalità, sulla quale si dipana la possibilità di raggiungere l'obiettivo di uscire dalla propria camera, prefissatosi da Elisa.

Intanto, sullo sfondo rimane il «misterioso Alvaro» (ivi, p. 16): se ricordi e vapori sono gli «incorporei compagni», egli è invece il fedele compagno dotato di corpo e vita. I vapori della menzogna e Alvaro, infatti, non sono incompatibili; e anche a questo parrebbe riferirsi Elisa richiamando i lettori alla verità affermata nell'*Introduzione*: «Infine, avete ormai le prove che, nella prima introduzione al presente libro, io vi dissi il vero» (ivi, p. 689). Anziché di una *excusatio non petita*, si tratterebbe di una conferma del nesso fra la finzionalità della propria storia e la sua sincerità, come meglio si vedrà nell'*Epilogo seguito da un «Commiato» in versi*, quando il mistero sarà sciolto e Alvaro si rivelerà l'allegoria felina della scrittura. Come a ricordarci, dopo quasi settecento pagine di narrazione, che Elisa mai ha rinnegato il proprio amore per le favole, ma, piuttosto, lo ha convertito in un nuovo tipo di menzogna: quella realistica finzione autobiografica di cui abbiamo cercato di descrivere le ricadute pragmatiche e, con ciò, la qualità performativa più che stringentemente memorialistica.

### 3.9. Un sortilegio ben riuscito?

Arrivati a questo punto, è tempo di affrontare la questione se Elisa riesca o meno a raggiungere l'obiettivo prefissato di uscire dalla sua stanza, per quanto la critica non abbia mancato di chiedersi se del suo proponimento essa si sia a un certo punto dimenticata, visto che non ne fa più parola.<sup>57</sup> Si può ritenere, tuttavia, che questo silenzio derivi dal fatto che forse non è così necessario per lei ritornare sull'argomento a fronte dei tanti interventi metanarrativi con cui commenta il suo avanzamento nella spiegazione dell'enigma ereditato e si sofferma, nella soglia al termine della *Parte quarta*, sulla differenza della sua percezione presente rispetto a quella passata, a partire dalla contemplazione della «negazione e [del] rimorso» (*MS*, p.

---

<sup>57</sup> Scarano, ad esempio, parla di «silenzio totale sulla funzione terapeutica» della sua scrittura dopo gli iniziali pronunciamenti dell'*Introduzione* (Scarano 1990, p.110).

435) cui l'ha condotta la nuova chiarezza raggiunta nelle prime quattro parti.

Per tentare di offrire una risposta efficace alla questione bisogna di nuovo, a mio avviso, farsi guidare dalla *Dedica* e puntare l'attenzione sul rapporto di Elisa con la madre, decisivo anche nel filtrare le sue relazioni con gli altri personaggi, a partire da quella con il padre, che non solo è il rivale nel suo amore per Anna, ma anche, secondo Elisa bambina, il colpevole della sua indegnità rispetto alla divina figura materna. Più volte, infatti, la narratrice ricorda come si adontasse quando qualcuno le faceva notare la somiglianza con la fisicità plebea del padre,<sup>58</sup> così come con la madre condivideva il disprezzo verso la sua lamentosa teatralità.

A esaminarlo nel suo insieme, la rappresentazione del rapporto con la madre, specie nelle ultime due parti, quando Elisa è in scena anche come personaggio delle vicende raccontate, appare ambivalente, alternandosi la decostruzione dell'idolatria infantile a rigurgiti affettivi, la critica alla nostalgia, il perdono al rancore. Raccontando della disastrosa serata all'Opera che segna un punto di non ritorno nello sfacelo dei genitori, episodio di cui non è stata diretta testimone e di cui solo nell'*Epilogo* svelerà la fonte, scrive Elisa:

Ed ecco, invano, oggi, la mia ragione adulta mi suggerisce nomi spietati, d'inferno, per condannare quella tiranna. Invano il mio giudizio tenta di chiamarla stupida, perversa, e volgare donnaccia; il giudizio, ahimè, non può nulla, che ancora oggi il mio sentimento riveste d'un colore divino quella figura. La cattiva matrona, la guastafeste, la perfida moglie, io non posso vederla che coi miei occhi di bambina: eccola, rifulgente nella sua stola ricamata, nelle sue pietre preziose, nobile e bella come una Nostra Signora orientale. I suoi cattivi pensieri le splendono intorno al capo come un'aureola; e i desideri turpi e disumani che la trafiggono mi paiono spade sante. (ivi, p. 499)

A ben vedere, ci troviamo al cospetto di una serie di attributi e definizioni che avvolgono Anna di una malvagità romanzesca non esente da riflessi mistici, la cui origine sembra situarsi nelle letture

---

<sup>58</sup> Esemplare l'incontro con Caboni: «disse che parevo, a vedermi, un ritratto di Francesco De Salvi: non era difficile riconoscermi. Non sapeva, è chiaro, d'indispettirmi con queste parole: rabbuiata io tacqui» (MS, p. 507).



dei santi eroi svolte da Elisa durante l'adolescenza. Ciò significa che nel momento stesso in cui confessa di non poter che cedere al proprio «sentimento» di bambina innamorata, in realtà la narratrice adulta trasfigura il «colore divino» dell'idolo materno in una sorta di iperbolica maschera della cattiva madre e sposa, da demoniaca *femme fatale*. Notiamo, cioè, tutto il bisogno che Elisa avverte di una 'fatua' copertura romanzesca per verbalizzare una fascinazione di cui è ancora prigioniera, ma che allo stesso tempo è volta ad esorcizzare; la descrizione si riveste così di una patina ironica che rende molto più ambigua l'esaltazione di superficie.

Una simile ambivalenza si riverbera anche sulla descrizione fisica di Anna; dell'antica bellezza materna, infatti, così elogiata nelle prime quattro parti, la narratrice fornisce versioni contrastanti. Nella *Parte quinta* ritroviamo Anna «ingrassata oltremodo negli ultimi anni (al punto che solo occhi amanti potevano vedere in quella guasta bellezza la stessa Anna di una volta), [e che] pareva un'ammalata» (ivi, p. 500), soprattutto per via dell'insonnia; in seguito, nel *Capitolo quinto* della *Parte sesta*, durante la corrispondenza fantastica con Edoardo, Anna appare invece miracolosamente rifiorita:

Non credo che in nessuna precedente epoca della sua vita ella fosse mai stata altrettanto bella. Il suo viso serbava adesso, giorno e notte, quella freschezza estrema che già lo attraversava per attimi durante le nostre prime veglie notturne. Il suo pallore si tingeva d'un lieve incarnato, e l'occhio, intorno all'iride gialla e lucente, si velava d'un vapore azzurro che dava ai suoi sguardi il color del cielo. I capelli attorcigliati alla nuca in una lenta crocchia erano il nero, unico ornamento del suo collo candido e nudo, così nobile nella sua povertà. E il suo corpo grande, materno, aggiungeva a queste sue bellezze un sentimento di maturità e di languore, sì ch'ella risaltava, in mezzo alle ragazze, come una sovrana rispetto alle sue damigelle. (ivi, p. 598)

Resta incerto quanto una simile bellezza apparisse tale solo agli occhi della figlia adorante e quanto qui la Elisa narratrice voglia bilanciare l'implacabile analisi del finto epistolario appena condotta a termine nel *Capitolo quarto*;<sup>59</sup> al contrario, la morte di Francesco segna

---

<sup>59</sup> Si potrebbe persino ritenere che questo stato di grazia sia un effetto del piacere che Anna prova scrivendo le lettere: «Anna's writing is autoerotic: simply stated, her

una spaventosa metamorfosi che prelude alla morte. Già al suo ritorno a casa, dopo essere stata convocata dalle autorità competenti, Anna appare «tanto invecchiata e irriconoscibile» (ivi, p. 682) che Elisa quasi si mette a gridare, ma è poi di seguito, quando Rosaria la aiuta a svestirsi e a coricarsi, che giunge l'inclemente rivelazione:

Per la prima volta (quasi che Rosaria mi trasmettesse un suo muto giudizio, crudele pur nella carità), vidi che il corpo della mia Anna, della più bella fra tutte le donne, aveva in realtà perduto ogni avvenenza, e deformato dalla grassezza, invecchiato precocemente, non era altro che una rovina. Questa conoscenza subitanea rese il mio amore per lei più violento, e quasi terribile. (ivi, p. 684)

Forse ancora più della morte dei genitori, è questo spettacolo della devastazione fisica del proprio idolo a sancire la vera fine dell'infanzia di Elisa, quando essa, preda di un amore persino acuito dallo strazio, si rende conto che di Anna la bella, al termine della sua vita, non è rimasta che una «rovina». È la caduta del velo di Maya, che si consuma durante la svestizione – dall'evidente valore simbolico – di Anna per opera di Rosaria: nel corpo deformato della madre precipita una devastazione che risucchia la figlia e la stringe in una morsa traumatica rinsaldata dalla morte:

I suoi tratti palparono, ella prese a ridere fra sé. Nel tempo stesso, con voce fioca, ma udibile, pronunciò il mio nome.

Io volai verso il letto; e di nuovo ella mosse i labbri a dire: Elisa, Elisa, in un debole riso di malizia e di allegria, come se nominasse il più comico personaggio del mondo. Ciò non era proprio del tutto lusinghiero; ma io non pensavo certo ad offendermi. [...]

Pur seguitando a dormire, mia madre parve accorgersi della mia vicinanza, e riconoscermi: infatti ella richiuse nella sua la mia mano, e la premette fuggacemente, quasi in segno d'intesa. Nel far ciò, ripeté di nuovo il mio nome: poi dette come un sospiro, corrugò la fronte e tacque. (ivi, pp. 692-693)

---

purpose is to lose herself in the passion she pens down» (Finucci 1988, p. 320). Si veda quanto scrive Bardini nel suo primo saggio dedicato a *Menzogna e sortilegio*: «Il turbamento di Anna non è un rapimento estatico, ma un vero e proprio orgasmo sessuale (i segnali simbolici sono abbondantissimi)» (Bardini 1990, p. 227).

La scena è tanto più tragica quanto più è travestita da gesti da commedia, che lasciano Elisa ancora più sospesa nell'interpretazione del finale atteggiamento della madre: deliquio o tardiva «intesa»? Un estremo enigma, dal quale solo dopo tre lustri, una volta morta anche la seconda figura materna sostituitasi alla prima, essa cerca di liberarsi scrivendo il libro della sua famiglia e, con ciò, di convertire i propri sentimenti ambivalenti, di rancoroso amore, in una spiegazione che sia al contempo distacco e perdono.

In questa direzione è particolarmente rivelante il quarto capitolo dell'ultima parte, *Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?*, eccentrico rispetto agli altri in quanto non si tratta di una narrazione ma di un'analisi 'im-pietosa', tale, cioè, da inglobare anche una soggiacente pietà nella spietata disamina con cui Elisa intesse la smitizzante «diagnosi» (ivi, p. 589) del «patetico romanzo d'amore» (ivi, p. 588) con cui una pazza «sacerdotessa» (ivi, p. 595) si è immolata al proprio spettrale tiranno:

Il fatto è che questi saggi epistolari non soltanto mancano di bellezza e di allegria, ma, in più luoghi, sono espressione di bruttezza, malinconia e tetra crudeltà. Essi paiono uno scherno e uno stravolgimento maligno e i loro argomenti sono, il più delle volte, quasi un'amara, deforme contraffazione di tutto quanto fece sempre il piacere e la grazia degli amanti. (ivi, p. 591)

Niente emerge dalle lettere che evochi l'ambiguo e «affascinante Pensiero» (ivi, p. 592) di Edoardo che promanava dagli incontri di Concetta e Anna. Elisa non si risparmia nel notare le sgrammaticate e ossessive immagini di ingenui e improbabili esteri, gli amori crudeli e dispotici, le fantasie sadomasochistiche, la desiderata «futura casa nuziale [che ha] tutti i muri *chiusi*, e quindi nessuna uscita e nessuna comunicazione con l'esterno» (ivi, p. 595), simile in ciò più a «un carcere» (*ibidem*) che non a un nido d'amore. Anche per questo l'immaginario di Anna appare una versione morbosa e degradata della stessa immaginazione romanzesca di Elisa: la mancanza di contestualizzazione realistica dei luoghi, delle vicende e dei personaggi evocati, confusi e interscambiabili in un cristallizzato mondo favoloso privo di coordinate spaziotemporali, dimostra le conseguenze nefande della mancanza di un benché minimo senso di realtà. Sennonché,

anche questa accelerazione sul lato della critica sembra arrestarsi di fronte alla constatazione della persistenza dell'incantesimo materno, come si nota alla fine del *Capitolo sesto* dell'ultima parte, dopo che Elisa ha narrato come per la contorta mente di Anna «nella gelosia di Francesco [...] s'incarn[i] lo spirito del Cugino» (ivi, p. 641):

Voi mi direte, adesso, ch'ella meriterebbe un discorso più severo. Se volete un tal discorso, chiedetelo a chi non l'ha amata. Quanto a me, ho tentato sovente, in queste pagine, d'esser severa con lei; ma ogni volta che credetti di pronunciare la sua condanna, dovetti presto accorgermi che, invece, le andavo scrivendo una strofa d'amore. (*ibidem*)

Alla diagnosi del capitolo dedicato all'epistolario fa da *pendant* l'ennesima dichiarazione d'amore, a conferma di quella 'duplicità senza soluzione' dei sentimenti cui corrisponde l'ambiguità della scrittura. Elisa sembra non voler fare prevalere una delle due forze affettive che la tendono, auspicando però nel tempo ulteriore che, come si legge nell'*Epilogo seguito da un «Commiato» in versi*, seguirà la fine del libro un gesto liberatorio e definitivamente catartico: bruciare il plico di lettere in un rogo in cui si intravede ardere anche l'idolo stesso, come se avesse luogo una cerimonia funeraria e al contempo purificatoria, in grado di allontanare finalmente lo spirito di Anna:

Questo possesso mi appare oggi una colpa, ed io sono presa da timore come chi abbia commesso un furto: poiché intendo che Anna, celando gli amati fogli nel suo letto di morte, si lusingava forse di portarli via con sé, insieme all'anello col diamante e il rubino. Or se il suo desiderio fu esaudito riguardo all'anello, la sorte volle, invece, che l'epistolario rimanesse nel mondo; e forse, mentr'io lo sfoglio, la sua gemmata padrona s'aggira intorno a me gelosa, fra rimpianti e sospiri.

Ma non passerà molto che, scritta appena la parola *fine* a queste memorie io darò alle fiamme l'Epistolario fantastico: in tal modo, spero, l'ombra materna sarà placata. (p. 698)

Si può forse riconoscere un residuo di sudditanza psicologica nel senso di colpa che attanaglia Elisa per aver parlato delle carte mater-

ne.<sup>60</sup> È degno di nota, però, che, quando sta raccontando come Rosaria abbia trovato l'epistolario, Elisa scriva: «dopo le esequie di mia madre» (*ibidem*), utilizzando le categorie parentali delle ultime due parti del romanzo, mentre, quando riattiva la sua immaginazione fantastica, di nuovo la chiama Anna, rappresentandola peraltro, in assonanza con l'ultima pagina dell'*Introduzione* (cfr. nota 24), come una Erinni finalmente «placata». Anche nell'estrema propaggine del suo libro, cioè, Elisa continua a esercitare la propria scrittura una e bina, per quanto l'effetto qui ottenuto sia ben diverso rispetto a quello prodotto nell'*Introduzione* dalle larve degli antenati: perché, per quanto «l'ombra materna» appaia la più restia a lasciare andare Elisa al suo destino, le Erinni sembrano finalmente essersi trasformate in Eumenidi, suggerendo obliquamente il successo della sua impresa scrittoria.

Non è questa, però, l'ultima immagine che Elisa ci fornisce di sua madre. Dopo essersi premunita di farci sapere che Alessandra è ancora viva e che con essa ha intrattenuto negli anni «una rada e ineguale corrispondenza» (ivi, p. 700), introduce *in extremis* un ultimo personaggio, Giuseppe Restivo, il collega, già menzionato, «che viaggiava insieme [al] padre la notte della disgrazia» (*ibidem*) e che è la fonte di alcune informazioni sui genitori, in particolare di quanto accaduto nella serata all'Opera:

[...] veramente quei pochi che avevano potuto avvicinare la signora De Salvi, fra i quali era lui medesimo, la giudicavano per nulla attraente: una gigantessa pallida, male infagottata, e per di più così malevola e scostante e dura di cuore da non giustificare affatto ai loro occhi le gelose apprensioni del marito. (ivi, p. 701)

Al posto della più bella delle belle abbiamo una figura sgraziata e mal vestita, una «gigantessa pallida» che, spostata nel realistico punto di vista del collega del padre, parodia le «gigantesche statue» (ivi, p. 29) della descrizione dei personaggi principali nell'*Introduzione*,

---

<sup>60</sup> L'immagine di Anna richiama il già citato brano del *Quaderno di Narciso* in cui Elsa si rivolge all'amico postumo, a conferma della sua preziosità come palinsesto del romanzo. Tra le varie cose, infatti, Elsa gli scrive anche: «O amico mio, difendi questo quaderno dai volgari – io m'aggiro senza pace qua intorno, gelosa di tutti quei fogli scritti lasciati in balia... abbi compassione di me» (C, p. LIII).

sancendo la liberazione dal fantasma bellissimo e poi rovinoso dell'idolo materno, cui fa da *pendant* la figura mesta e gelosa di Francesco. Si può riconoscere, infatti, nelle parole riportate di Giuseppe il mascheramento di un giudizio che Elisa non riesce a pronunciare o, perlomeno, il definitivo controcanto a una recidiva idolatria. Tuttavia, a sospingere in una rinnovata ambivalenza il sospetto di un suo velato accanimento Elisa ricorre alla finale immagine siderale della costellazione del Cugino, in cui gli spiriti di Edoardo, Anna e Francesco possano «formare tutti e tre una famiglia, godendo senza peccato del loro reciproco, triplice amore» (ivi, p. 705) – amore, peraltro, «fraterno» (*ibidem*): «E se a noi non sarà concesso altro premio che di contemplare dalla terra l'allegrezza di questo nodo stellare, saremo paghi» (*ibidem*).

Questo è il finale del racconto di Elisa: né il gesto di aprire la porta e uscire nel mondo là fuori, né quello di sprangare le imposte e negarsi ai rumori del caseggiato. Piuttosto, osserviamo il suo sguardo di autrice contemplare dalla terra le altezze irraggiungibili della volta celeste e, in essa, della grazia: quello stesso spazio paradisiaco in cui si muoveva, evocato nelle deliranti conversazioni di Concetta e Anna, il Pensiero di Edoardo:

Ma la più singolare, la più preziosa delle sue qualità era l'ambiguità senza la quale nulla piace. L'ambiguità, ch'è sostanza dei sogni e degli dei, scrittura dei profeti, e, fra i mortali, espressione degli animali più leggiadri, delle arti più sottili, e dolce, barbarico ritornello della natura. Egli, dico, esalava come suo proprio respiro questa grazia celeste: senza la quale nessuno troverà mai favore al cospetto d'Elisa. (ivi, pp. 582-583)

Deprivato della sua sostanza corporea, il Pensiero di Edoardo diventa la pura essenza della grazia e tale rimane anche al livello della narrazione, trasformandosi in un ideale di leggerezza, un novello Ariel, inafferrabile dispensatore di piacere nella sua ambiguità – cosa che spiega, peraltro, l'indulgenza della narratrice verso il personaggio, la cui capricciosità più crudele non è poi che il residuo, nell'*inventio* delle prime quattro parti, della fascinazione infantile subita da Elisa verso un simile aggraziato Pensiero. Al termine del libro ad esso si ricongiungono gli spiriti dei genitori, assurti anche essi in

un «firmamento» (ivi, p. 705) in cui non vigono leggi umane, ma celesti e, in ciò, impenetrabili per Elisa, alla quale non è concesso che di contemplare dalla bassezza della terra «l'allegrezza» di questi spiriti incorporei divenuti, grazie alla figlia scrittrice, stelle.

Come interpretare il finale, quindi? Credo che esso confermi quanto le varie soglie e i vari commenti metanarrativi lasciavano intuire, e cioè che da una scrittura basata sulla formazione di compromesso, sull'ambivalenza, sull'ironia, sull'indizio, non possiamo attenderci uno scioglimento lineare. Il fatto di aver concluso la storia, di averle conferito la coerenza di una saga familiare rocambolesca e desolata, di una tragedia che ha le futili sembianze del melodramma e, al contempo, il passo solenne della rovina, dimostra il successo dell'impresa scrittoria di Elisa, ma non di meno conferma quello che la narratrice già aveva lasciato trapelare alla fine della quarta parte, e cioè che senza una finzione che medi il rapporto con la realtà non si può che soccombere al «triste sonno» dell'afasia, della resa alla morte. Non è, quindi, una guarigione quella che attraverso la scrittura Elisa ottiene, ma un medicamento efficace per non morire: un propositivo sortilegio che le fornisce un'identità narrativa e, con ciò, le consente di contrattare la propria sopravvivenza nel mondo reale.

È con questa consapevolezza, obliquamente espressa mediante l'immagine della costellazione del Cugino, che Elisa si congeda – «A questo punto, o lettore, non mi resta che dirti addio» (*ibidem*) – e si gode «il miele» (ivi, p. 31), tutto terreno, che si è guadagnata per essere arrivata alla conclusione della storia. Svelata poi la vicenda di Alvaro, il terzo, dopo Romano e Filippo, della stirpe dei gatti da lei posseduta, che la «guarda coi suoi graziosi occhi fedeli» (ivi, p. 704), portatori di una speranza di «innocenza e [...] amicizia» (*ibidem*) e così diversi da quelli «infidi, mansueti» (ivi, p. 435) dei ricordi, assimilati ad «animali giaciuti in letargo» (*ibidem*) al termine della *Parte quarta*, non resta ad Elisa che celebrare il proprio compagno felino: «Fra le mie braccia è il tuo nido, | o pigro, o focoso genio, o lucente, | o mio futile!» (*ibidem*), capace non solo di trasformarsi «di colomba in gufo» (*ibidem*), ma soprattutto di volare «dalle tombe [...] alle regioni dei fumi» (*ibidem*), ossia di vegliare su colei che scrive spaziando dalla chiarezza funerea delle «stanze di morte» (ivi, p. 435) dei propri ri-

cordi ai cieli della fatua finzione, «doppiero | del [suo] dormiveglia» (ivi, p. 706):

Chiudi gli occhi e cantami  
 lusinghe lusinghe coi tuoi sospiri ronzanti,  
 ape mia, fila i tuoi mieli.  
 Si ripiega la memoria ombrosa  
 d'ogni domanda io voglio riposarmi.  
 L'allegria di averti amico  
 basta al cuore. E di mie fole e stragi  
 coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti,  
 tu mi consoli,  
 o gatto mio! (ivi, pp. 705-706)

Si capisce perché nella creatura felina che fa parte del «popolo | barbaro del Paradiso» (ivi, p. 706) si è letta un'allegoria della scrittura<sup>61</sup> che ha consentito a Elisa di sviluppare, attraverso la propria autofinzione performativa, la «risposta celeste» evocata nella *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*. Per gli esseri umani, tuttavia, il ritorno a un tale stato paradisiaco è impossibile perché la loro stessa vita si dà nel distacco dal Paradiso originario:

E t'ero uguale!  
 Uguale! Ricordi, tu,  
 arrogante mestizia? Di foglie  
 tetro e sfolgorante, un giardino  
 abitammo insieme, fra il popolo  
 barbaro del Paradiso. (ivi, p. 706)

Poi è stato «l'esilio» (*ibidem*) e il Paradiso è ormai precluso a Elisa, per quanto ad esso lei aspirasse rinunciando alla tentazione di morire risucchiata dalla seduzione del materno mortuario. Tuttavia, questa impossibilità non si configura come una sconfitta, bensì come uno stato inerente alla condizione umana, che può essere illuminato dall'«allegria» che l'amicizia di Alvaro – e di ciò che esso simboleggia – suscita in chi gli sta vicino.

---

<sup>61</sup> Più in particolare, si è vista in Alvaro simboleggiata la «funzione puramente consolatoria» dell'arte (Cases 1987, p. 112) o lo si è considerato il «simbolo chimerico della letteratura» (Rosa 1995, p. 23).



Fuori allegoria, l'uscita dalla stanza non consiste nel recupero di un approccio naturale e celeste alla vita, ma si dà nell'«allegria» della scrittura, che è l'unica consolante cura alla desolazione della «negazione» e del «rimorso», ossia l'impossibilità dell'amore materno negato e il rimpianto per l'amore paterno, entrambi dolorosi e insanabili. Del resto, questo Elisa aveva dichiarato sin dall'*Introduzione* a proposito dell'eredità dei genitori: «un'eredità impalpabile, ma molteplice; e se, non m'inganno, inesauribile, giacché, nello stesso tempo che la consumo, io consumo me stessa» (ivi, p. 18). Pertanto, con un'ulteriore immagine che si protende oltre il finale, si può forse supporre che, vergata l'ultima parola del suo libro, anche Elisa avrà esclamato, come la giovane Anna sognando Edoardo: «Lo so che è tutto uno scherzo» (ivi, p. 187), e con un simile sforzo di ironia avrà socchiuso la porta della sua stanza.

### 3.10. Dalla parte di Elsa

Se nei paragrafi precedenti abbiamo ripercorso il racconto di Elisa per cercare di rispondere ad alcune delle questioni aperte dal dibattito critico su *Menzogna e sortilegio*, dobbiamo adesso interrogarci sul romanzo non più dalla parte di Elisa, bensì dalla parte di Elsa: non per intraprendere un discorso sulla sempre sdruciolevole intenzione d'autore, bensì per valutare in che senso Elisa possa essere considerata alibi di Elsa e come questo rapporto completi la sua caratterizzazione di personaggio narrante. In particolare, una volta appurata l'efficacia di una storia che consente alla narratrice di negoziare un'identità atta a farla tornare nel mondo *out there*, si tratta di valutare più compiutamente l'attendibilità del racconto alla luce del patto narrativo stabilito dall'autrice con i suoi lettori – che, com'è intuibile, si situano a un livello diverso dai lettori, blanditi complici, di Elisa.

Il termine 'alibi' utilizzato nel contributo per «Nuovi Argomenti» del 1959 (cfr. §. 4 dell'introduzione), deriva dal titolo della raccolta poetica edita nel 1958, i cui «radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro, dei suoi romanzi» (A, p. 5), ma ancora

prima dalla lirica eponima, composta negli stessi anni dell'*Isola di Arturo*,<sup>62</sup> in cui, tra l'altro, leggiamo:

La bella trama, adorata dal mio cuore,  
a te è una gabbia amara.  
E in tua salvezza non verrà mai la sposa  
regina del labirinto.  
Per il sapore strano del bene e del male  
la tua bocca è troppo scontrosa.  
Tu sei la fiaba estrema. O fiore di giacinto  
cento corimbi d'un unico solitario fiore!

La folla aureo-vestita del tuo bel gioco di specchi  
a te è deserto e impostura.  
Ma dove vai? che mai cerchi? invano, gatta fanciulla,  
il passaggio d'Edipo sul tuo cammino aspetti.  
O favolosa domanda, al tuo delirio  
non v'è risposta umana.  
Riposa un poco vicino a chi t'ama  
angelo mio. (ivi, p. 53)

Questi versi, così seduttivi ed enigmatici, in cui si assiste a un flusso di parole e allocuzioni, più che a una corrispondenza di significanti e significati, danno vita all'apertura di una «bella trama» di possibili corrispondenze e identità che 'sarebbe amaro ingabbiare' in una risolutiva chiave: è nel rinvio incessante delle 'favolose domande' che la «fiaba estrema» fornisce una possibilità di «risposte umane». Riportando la dinamicità poetica di *Alibi* alla presentazione dell'io narrante come alibi dell'autore nello scritto di «Nuovi Argomenti» del 1959 si capisce che la narrazione romanzesca apre anch'essa, pur all'interno di solide strutture narrative, un flusso di

---

<sup>62</sup> Silvia Ceracchini ricorda che «alcune prove di influenza sono palesi anche nella stampa definitiva della poesia, come il riferimento al nome "Artù", e l'allusione manifesta al personaggio di Wilhelm attraverso i versi» (Ceracchini 2012, p. 115), ma la contiguità con il romanzo pubblicato nel 1957 diventa ancora più evidente se si esaminano i materiali preparatori: «Nell'intenzione iniziale della Morante, i due personaggi dovevano quindi essere entrambi presenti» (ivi, p. 116). Nell'articolo di Giorgio Saviane sull'«Espresso» del 2 ottobre 1955 leggiamo che Morante «ha finito un'opera insolita nella nostra letteratura. È una composizione in versi, *Alibi*, "quasi un poema", lei dice, cui è molto affezionata» (Saviane 1955, p. 11).

significati che coinvolge, senza fissarla in corrispondenze deterministiche, l'identità e l'esperienza dello scrittore:

Seppure si volesse ammettere (ma sarebbe un errore) che, per esempio, i Greci antichi credevano in una «realtà assoluta», una simile credenza sarebbe impossibile per un uomo moderno: a meno che non si trattasse di un analfabeta o di un selvaggio. E allora, 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. (PCAS, pp. 53-54)

Morante contrappone la perdita di autorevolezza della voce narrante nel romanzo novecentesco non solo ai «Greci antichi», ma anche alla voce d'autore onnisciente del romanzo ottocentesco.<sup>63</sup> Chi scrive romanzi nell'epoca contemporanea non possiede la stentorea fiducia nella propria visione del mondo di un romanziere *d'antan*, per cui è costretto ad affidare la responsabilità nel testo del racconto a un più 'modesto' io narrante che gli faccia da alibi: un narratore che rappresenti e al contempo mimetizzi l'autore o, detto altrimenti, 'reciti' il «dramma umano» (ivi, p. 52) da questi oggettivato nel romanzo, come si è visto nell'introduzione. Il rapporto, però, non è univoco, perché non è solo l'io narrante, e di conseguenza l'intero sistema dei personaggi del romanzo, a essere investito della proiezione autobiografica, ma avviene anche l'opposto: l'autore è implicato dai suoi alibi e la sua autobiografia si crea in uno spazio (autobiografico) di interstizi testuali

---

<sup>63</sup> In realtà, il riferimento ottocentesco riguarda il paradigma realista della prima metà del secolo, «perché una parte consistente della narrativa scritta nel corso del XIX secolo rifiuta ogni pretesa di realismo, perché le opere chiamate realistiche sono diversissime fra loro, e perché i testi che la cultura ottocentesca giudicava fedeli al vero verranno considerati implausibili dalle epoche letterarie successive» (Mazzoni 2011, p. 247).

Per quanto lo scritto di «Nuovi Argomenti» costituisca il punto di arrivo di una riflessione sul realismo che, come meglio si vedrà nel quinto capitolo, attraversa gli anni Cinquanta facendo da sfondo alla composizione dell'*Isola di Arturo*, la questione dell'alibi riguarda anche *Menzogna e sortilegio*. Se non bastasse a dimostrarlo la sua stessa struttura diegetica, che si impernia sul personaggio narrante di Elisa, possiamo sentirci *a posteriori* autorizzati a procedere in tal senso da un passo delle note di copertina che Morante stese per la ripubblicazione del romanzo nella collana degli Struzzi Einaudi, nel 1975:

Così, assediata da tali «magnifiche» ombre, l'io-recitante di *Menzogna e sortilegio* s'incammina verso la necropoli del proprio mito familiare: pari a un archeologo che parte verso una città leggendaria, per disseppellire, alla fine, solo delle povere macerie. (B, p. 694)

Non si dimentichi poi che, al termine dell'*Introduzione*, Elisa presenta la propria memoria come primaria fonte del racconto, «la quale, recitando i [suoi] ricordi e sogni della notte, [le] detta le pagine» (MS, p. 29) che seguiranno. Alibi non significa però sosia o alter ego, per cui non si deve ridurre – e banalizzare – la relazione a una serie di coincidenze biografiche contando le somiglianze fra autrice e narratrice.<sup>64</sup> Elisa non è Elsa, come dimostra il fatto che *Menzogna e sortilegio* sia attraversato da un'autotranstestualità che travalica il repertorio della narratrice. Il romanzo, infatti, recepisce al suo interno la memoria poetica dell'autrice rappresentando, come afferma Morante stessa in una lettera a Luciano Foà del 5 maggio 1960, «la somma delle [sue] preziose energie giovanili» (in Bardini 1999a, p. 212); e in questa direzione si sono già presi in esame motivi, oggetti e personaggi che dalla narrativa degli anni Trenta – ma anche dalle *Lettere ad*

<sup>64</sup> Il che non significa che non ci siano; si pensi solo, oltre alle sin troppo rilevate assonanze onomastiche di Francesco De Salvi figlio illegittimo di Nicola Monaco con il padre naturale di Morante, Francesco Lo Monaco, al battesimo che Elisa riceve a sei anni e la separa dalla «madre, la quale giaceva fra i reprob, in compagnia delle donne barbare e delle giudee» (MS, p. 441). Particolarmente interessante appare rilevare la circostanza, sospesa fra autobiografia e autotranstestualità, che la morte di Anna avviene nella camera «accesa dal mezzogiorno d'agosto» (ivi, p. 693), ossia in un orario e in una data coincidente con il momento della propria nascita, che la scrittrice mitopoieticamente fissa in *Avventura* dandosi il nome di Lisa: «nacqui nell'ora amara del meriggio, | nel segno del leone, | un giorno di festa cristiana» (A, p. 47).

*Antonio* – sono confluiti nel grandioso intreccio delle famiglie Massia, Cerentano e De Salvi. Si pensi solo all'entrata in scena di Elisa, la cui pettinatura all'antica si inserisce nelle storie di trecce che abbiamo esaminato nel precedente capitolo, ma i cui «occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni» (*MS*, p. 11) non di meno richiamano la descrizione di Antonia in *Via dell'Angelo*:

Era, il volto, sempre interrogativo e spaurito, benché saggio. Solo il sorridere, scontroso e nello stesso tempo leggermente furbesco, gli dava una cert'aria di leggerezza e di fuga; pareva un simile sorridere, per dir così, pareva ogni volta tentare il primo volo. (*MR*, 14.8.1938, p. VI)

Una lontana eco del racconto si riconosce anche nella scuola gestita dalle suore che Elisa frequenta durante l'infanzia a P., presso la quale prende anche «lezioni di cucito» (*MS*, p. 459). Al contempo, il fatto che Elisa si presenti come una «vecchia fanciulla» (ivi, p. 12) pare una parodia della figura della vecchia narratrice di favole che si ritrova nella produzione giovanile per bambini (cfr. §. 2.3), oltre a richiamare il più avanzato passo del romanzo – ma cronologicamente precedente nella trama – in cui Francesco presenta Elisa a Rosaria: «le spiegò ch'io non ero una bambina come tutte le altre, che ero seria al pari d'una vecchia, e, in verità, valevo assai più d'un maschio» (*MS*, pp. 464-465), giudizio che a sua volta si lega alla «vistosa lode di Elisa» (ivi, p. 489) con cui inizia il *Capitolo terzo* della *Parte quinta*: «sebbene io fossi appena sulla prima fanciullezza, in realtà mio padre e mia madre erano i miei fanciulli» (*ibidem*). Il percorso di autotranstualità riguarda, d'altro canto, anche il futuro riuso di segmenti e immagini che appaiono in *Menzogna e sortilegio*: dalla riproposizione delle poesie in *Alibi* alla assonanze che lo legano all'*Isola di Arturo*,<sup>65</sup> dalla replica della figura della maestra nella *Storia*, cui il romanzo del 1948 è legato anche per certe coordinate della narrazione,<sup>66</sup> alla replica della deturpazione della bellezza di Francesco in quella di Manue-

<sup>65</sup> Al riguardo cfr. Bardini 1999, pp. 33-42.

<sup>66</sup> Si pensi a un passaggio della *Storia* come il seguente, relativo alla vicenda della famiglia originaria di Ida: «Io non conosco abbastanza la Calabria. E della Cosenza di Iduzza non posso che ritrarne una figura imprecisa, attraverso le poche memorie dei morti» (*S*, p. 28). Cfr. al riguardo Porciani 2012.

le in *Aracoeli*. Appare poi destinata a lunga fortuna la finale «allegria» (ivi, p. 706) che la vicinanza del gatto Alvaro trasmette a Elisa, in quanto sarà una delle caratteristiche dei ragazzini del *Mondo* e per certi versi arriverà sino a Usepe.

Se di corrispondenza tra autrice e narratrice si vuole parlare, lo si dovrebbe fare piuttosto nei termini della *mise en abyme* di necessità implicata da quella «*fictio* nella *fictio*» (Lugnani 1990a, p. 26) che è il libro di Elisa, come le stesse repliche analogiche che costellano il racconto di quest'ultima suggeriscono riflettendo l'immaginazione modulare di Morante. È evidente che, se Elisa costruisce l'intreccio delle memorie altrui e la chiarezza della propria con le modalità che abbiamo ripercorso nei precedenti paragrafi, ciò avviene perché così la fa agire Elsa, la cui regia, sulla superficie testuale di *Menzogna e sortilegio*, guida gli interventi metanarrativi di Elisa – e diversamente non potrebbe essere. Tuttavia, sebbene sovrapposte, le due istanze enunciate non coincidono, in quanto non solo avvengono a livelli diversi del patto narrativo, ma sono mosse da motivazioni diverse. Se la costruzione dell'intreccio dalla parte di Elisa per ricorrenze variate di nuclei narrativi muove dal proponimento di costruirsi un'identità attraverso la scrittura – perché «Elisa è la storia che lei stessa narra» (Bardini 1999a, p. 318) –, dalla parte di Elsa la costruzione dell'intreccio è dettata dall'obiettivo di scrivere *Menzogna e sortilegio*: di rappresentare Elisa che scrive la storia della sua famiglia all'interno di un *Familienroman* in cui le vicende singolari dei protagonisti concorrano a quel valore di «verità poetica incorruttibile» (PCAS, p. 50) che Morante pone alla base del romanzo.

Che la stanza della scrittura di Elisa rappresenti e insieme mimetizzi il laboratorio della finzione di Elsa mostra la teoria pratica dell'autrice in atto. Proprio in quanto detesta i sofismi letterari e persegue un ideale etico di letteratura, Morante produce dal vivo della sua scrittura un romanzo che riesce a unire alla potenza dell'affabulazione romanzesca ottocentesca una sperimentazione originale, che si fa carico della lezione del modernismo. Questa doppiezza, da cui discende la 'curiosa molteplicità' dei modi narrativi, tocca un altro aspetto del rapporto di alibi fra narratrice e autrice: la capacità di Elisa di mettere *en abyme* anche quella che, in un passaggio particolarmente significativo dell'intervista di Michel David apparsa su «Le Monde» nel 1968, Morante definisce la scelta di don

Chisciotte alla base di *Menzogna e sortilegio*, ma anche, più in generale, della sua vocazione alla letteratura:

Selon moi, il y a trois types de héros pour les romans: Achille, l'homme heureux qui accepte la réalité avec naturel; Don Quichotte, qui refuse la réalité et s'en fabrique une autre, par sortilège et fiction; Hamlet, enfin, qui refuse la réalité, n'en forge point d'autre et ne peut vivre. Pour moi, vous l'avez compris, c'est Don Quichotte que j'ai choisi! (David 1968, p. 8)

La rivendicazione della scelta giunge al termine di un breve sommario in cui la scrittrice ha ricapitolato ma anche estremizzato la tipologia di personaggi archetipici dell'articolo *I personaggi*, apparso nella rubrica *Rosso e bianco* del «Mondo» il 2 dicembre 1950:<sup>67</sup>

- 1) *il Pelide Achille*, ovvero il *Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale:
- 2) *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione:
- 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere. (PCAS, p. 12)

Nel 1968 l'insoddisfazione di don Chisciotte e la ripugnanza di Amleto si sono trasformati in un più generico e comune rifiuto della realtà, senz'altro alla luce della crisi degli anni Sessanta, ma forse anche in virtù di una semplificazione legata alla sede giornalistica. Ulteriori slittamenti si registreranno poi nell'intervista estrema di Jean-Noël Schifano apparsa sull'«Espresso» il 2 dicembre 1984, nella quale una Morante ormai prossima alla morte menziona di nuovo i tre personaggi: «Achille, che è la vita naturale; don Chisciotte, che è il sogno; Achille, che è la disperazione, il rifiuto» (Schifano 1993, p. 8).<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Nella rubrica Morante affronta temi di costume e di cultura con un registro mondanò-umoristico che ricorda le coeve recensioni cinematografiche, redatte per le trasmissioni radiofoniche della RAI, su cui torneremo nei prossimi capitoli, ma anche gli articoli apparsi un decennio prima su «Oggi» con lo pseudonimo di Antonio Carrera, a dimostrazione di un filone di scrittura minoritario rispetto alla prevalente affabulazione romanzesca ma senz'altro meritorio di attenzione critica.

<sup>68</sup> A queste occasioni si deve aggiungere il meno significativo articolo *L'isola di Elsa* di Giulia Massari, apparso sul «Mondo» il 19 marzo 1957, in cui la giornalista ripren-

Nel complesso, pertanto, senza assolutizzare le varianti ma cercando di trarne l'indicazione di un coerente percorso tematico e modale, don Chisciotte costituisce lungo la parabola creativa morantiana un personaggio matrice che rappresenta la finzione con cui redime la realtà colui che la trova insoddisfacente. Inoltre, a differenza di Achille e Amleto, che si situano rispettivamente dalla parte dell'epico-favoloso e dalla parte del tragico, don Chisciotte con il suo peculiare «morbo fantastico» (*MS*, p. 21) costituisce la perfetta figura di quella permanente formazione di compromesso tra il sistema del *romance* e il sistema del *novel* su cui si impernia l'opera di Morante e, nella fattispecie, *Menzogna e sortilegio*.

Capiamo così che nel romanzo l'alone donchisciottesco si configura come chiave di interpretazione non solo delle numerose varianti dei fumi vaporosi dei personaggi, ma anche del caso tutto particolare di Elisa, la malata più grave, ma anche colei che, grazie alla capacità di convogliare la sua passione per le favole in scrittura, elabora un antidoto 'autocostruttivo' alla propria eredità familiare, anziché un atteggiamento autodistruttivo. Detto altrimenti, se i personaggi costituiscono varianti più o meno morantizzate di don Chisciotte, con tutti gli attributi di libero riuso che ciò comporta, Elisa 'recita' nel testo la scelta donchisciottesca dell'autrice adornando il proprio racconto della «fatua veste» della «Finzione» (*MS*, p. 7) e, con ciò, mostrando nell'azione del suo racconto – nei suoi diritti d'autore, come li abbiamo chiamati nel quinto paragrafo – che cosa significa che «il romanzo è il rimedio del romanzesco. La fantasia che narra è la cura della fantasticheria vissuta come accecamento» (Berardinelli 1993, p. 21).<sup>69</sup>

Meglio ce ne rendiamo conto se rileggiamo come una tentazione di amletico «non essere» (*PCAS*, p. 12) la luce mortuaria in cui si pro-

---

de pressoché alla lettera le parole dello scritto del '50 per illustrare «la vecchia teoria di Elsa» sui personaggi (Massari 1957a, p. 15).

<sup>69</sup> Al riguardo, Bardini rimarca che il ruolo di alibi autoriale di Elisa si gioca anche nel fatto che è sua la «responsabilità per il tono esplicitamente parodistico di *Menzogna e sortilegio*» (Bardini 1999a, p. 235) e che «il tragicomico di ascendenza donchisciottesca [...] appartiene a Elisa prima ancora che a E. M. (che poi ciò sia una precisa strategia autoriale dello scrittore E. M., è cosa ovvia)» (*ibidem*). Del resto, Elisa menziona esplicitamente l'opera di Cervantes non solo nel titolo *Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura*, ma anche nella scena in cui, riguardo alla sua sfida contro Nicola Monaco, «Francesco s'avvide d'aver sfidato, a somiglianza del Generoso Hidalgo, uno che da gran tempo era fatto polvere» (*MS*, p. 367).



fila la «chiarezza» (*MS*, p. 435) che alla fine della *Parte quarta* si dispiega di fronte allo sguardo di Elisa: quando, per riprendere l'immagine delle note di copertina del 1975, senz'altro più cupe rispetto alle precedenti – non si dimentichi che l'anno precedente è il 1974 della *Storia* –, il cammino archeologico «verso la necropoli del proprio mito familiare», si risolve nella possibilità di «disseppellire» solo «delle povere macerie» (*B*, p. 694). Di fronte alla nuda realtà delle «stanze di morte» (*MS*, p. 435) a cui il racconto si è approssimato, anziché sospingere Elisa verso l'afasia del non essere, Elsa le concede di rifugiarsi di nuovo nella «fatua veste» della finzione che appartiene alla sua attività di scrittrice e di continuare a esercitare anche nelle ultime due parti, nei termini che si sono presi in esame nell'ottavo paragrafo, quella commistione di romanzesco e realistico che fa perno sulla sua ironia.

Il rapporto di alibi che lega Elsa a Elisa non si esaurisce, però, nella *mise en abyme*, ossia nella rappresentazione mimetizzata della poiesi dell'autrice. Un ulteriore aspetto, al quale si riconnettono anche le precedenti osservazioni, riguarda le conseguenze dell'intercapedine di saperi e competenze che si apre nella relazione tra le due. In *Menzogna e sortilegio* si assommano numerosissime reminiscenze e citazioni letterarie, filosofiche, psicoanalitiche,<sup>70</sup> che solo in alcuni casi sono esplicite, ad esempio nelle due epigrafi di Niccolò Tommaseo e di Saffo sotto il titolo della *Parte sesta*, nelle quali «la voce autentica di E. M. affiora improvvisa» (Bardini 1999a, p. 253); e in effetti la critica si è molto esercitata nel ricercare fonti e modelli<sup>71</sup> che dalla parte di Elsa procedono ben oltre le competenze romanzesche di Elisa e le altre conoscenze maturate leggendo i libri anarchici di Francesco o

---

<sup>70</sup> Reminiscenze che aprono l'orizzonte della metaletterarietà di *Menzogna e sortilegio* come «romanzo di romanzi» (Martínez Garrido 2016, p. 21): sia come «una guida alla narrativa moderna e contemporanea, sia come riflessione indiretta, ma profonda e rigorosa, sul potere della parola e della scrittura» (*ibidem*). Per questo, «il romanzo di Elisa e quello di E. M. possono essere identici, ma il secondo è infinitamente più ricco e più ambiguo del primo» (Bardini 1999a, p. 262).

<sup>71</sup> Tra i nomi che già si sono citati si possono aggiungere quelli di Stendhal, Tolstoj e Proust, nominati nelle note dell'edizione del 1961 (cfr. *B*, p. 675). Si può forse aggiungere la suggestione di *Una scommessa* (1888) dell'amato Čechov, in cui un avvocato venticinquenne scommette con un banchiere che, in cambio di due milioni di rubli, trascorrerà quindici anni recluso in una stanza senza comunicare con il mondo esterno.

ascoltando le sue romanze preferite. Così, se la caratterizzazione di Elisa giustifica, ad esempio, certe atmosfere alla Poe, specie quando menziona la sua straordinaria sensibilità percettiva nel terzo capitolo dell'*Introduzione*, così come la 'persecuzione' di Caboni appare debitrice, nelle interessanti deviazioni delle ultime due parti, dell'*Orco in sabbia* di Hoffmann,<sup>72</sup> diverso è il caso, ad esempio, del dantismo di *Menzogna e sortilegio*, che appare più materia dell'autrice, per quanto si integri nel discorso di Elisa senza risultare disomogeneo.<sup>73</sup>

Indicativa al riguardo è anche la diversa declinazione del paradigma indiziario da parte di Elisa e da parte di Elsa. Per quanto riguarda la prima, si può riconoscere nella sua narrazione, sotto la 'fatta veste' del discorso, una serie di indizi che riguardano la costruzione ambivalente dell'intreccio e che, nell'orizzonte della caratterizzazione del personaggio, si può presumere derivino dalla conoscenza dei meccanismi delle *detective story* evocate nell'*Introduzione* al momento di introdurre il misterioso Alvaro. In Morante, invece, il paradigma indiziario è riconducibile al metodo freudiano, che lavora anch'esso, com'è noto, sugli indizi sintomatici più che sulle evidenze frontali.<sup>74</sup> Il discrimine culturale fra Elisa ed Elsa si misura, infatti,

---

<sup>72</sup> Riguardo alla presenza di Poe e Hoffmann in *Menzogna e sortilegio* cfr. Bardini 1999a, rispettivamente pp. 240-241 e pp. 266-271. Il nome di Poe è quello che consente a Renato Poggioli di parlare per il romanzo morantiano della «"romance" più selvaggia che mai penna italiana abbia scritto» (*B*, p. 676): un giudizio per noi estremamente interessante, visto che il termine generalmente non è utilizzato nella critica sull'autrice mentre era di sicuro più diffuso nell'ambiente americano nel quale Poggioli operava.

<sup>73</sup> In Elisa che scrive sotto dettatura delle larve si può leggere un'eco di quella terzina dantesca che, nel Canto XXIV del Purgatorio, recita: «l' mi son un che, quando l' Amor mi spira, noto, e a quel modo l' ch'è ditta dentro vo significando», senza che ciò impedisca che l'immagine risulti fluidamente assorbita nella «commedia di spiriti» (*MS*, p. 434) che la dettatura dei morti finirà per rivelarsi; oppure si pensi all'apologo del carbonaio nell'osteria di Gesualdo, che è costruito a partire dal Canto XIII dell'*Inferno*, ma che, affidato al controcanto di un altro personaggio e al suo orizzonte di sapere, bene costituisce una delle 'interessanti deviazioni' della *Parte sesta*. Uno scarto si può forse avvertire nel 'doppiero' presente nel *Canto per il gatto Alvaro*, perché è un termine così raro che appare più arduo ricondurlo al linguaggio di Elisa, nonostante i suoi arcaismi e preziosismi; la lirica, comunque, fa da *pendant* alla *Dedica per Anna ovvero alla Finzione* e costituisce una soglia di uscita dal testo nel quale l'istanza narrativa e l'istanza autoriale indubbiamente si approssimano nel congedarsi dai reciproci lettori.

<sup>74</sup> Per il paradigma indiziario cfr. C. Ginzburg 1986 e Lavagetto 2003. Conferma la differenza fra Elsa ed Elisa da questo punto di vista la recensione dedicata al film

soprattutto nelle competenze legate alla filosofia e alla psicoanalisi. Elisa non mostra di possedere un repertorio di conoscenze in materia, per cui si può dire che i meccanismi esistenziali e psicologici che essa attiva non nascono da una sua qualche consapevolezza culturale, ma dalla consustanzialità, per così dire, della sua vicenda rispetto alla formazione di compromesso della scrittura morantiana: similmente al 'contrasto' di *romance* e *novel* messo in atto dall'autrice che, come si è visto, che in Elisa prende la forma della tensione fra immaginazione fantastica e bisogno di una spiegazione personale.

In questa discrepanza si gioca la maggiore ampiezza del sapere dell'autrice rispetto a quello della narratrice, il cui ruolo di alibi si configura a tutti gli effetti, quindi, come «una maschera che delimita un preciso orizzonte di conoscenza» (Bardini 1999a, p. 289). La descrizione, nel 1966, della vicenda di Elisa come la «*storia di una nevrosi*» (B, p. 680) serve, così, a rilevare che l'io narrante attua nella propria (fittizia) scrittura una complessiva modalità di narrazione che 'delimita' il freudismo dell'autrice; ciò significa anche, di converso, che in una simile delimitazione si possono aprire impercettibili falle che, pur non compromettendo la complessiva efficacia del racconto di Elisa come strumento per negoziare una costruttiva relazione con la realtà, mostrano la (freudiana) visione del mondo espressa da Elsa in *Menzogna e sortilegio*. Si capisce, cioè, il progetto autoriale alla base della formazione di compromesso fra fantasticare e spiegare che attraversa il racconto di Elisa: la 'fatua veste' della narrazione, con la sua ironia e il suo gioco di modi, costituisce la superficie della storia sovrapposta ma non coincidente di Elsa, che utilizza Elisa come figura di quella 'duplicità senza soluzione' su cui si impernia l'antropologia morantiana, nonché quello che, pochi anni dopo, definirà il suo realismo, come meglio vedremo nel quinto capitolo.

In altri termini, a definitivo congedo da ogni possibilità di scelte interpretative alternative, l'ironia di Elisa, efficace nel padroneggiare la propria ambivalenza psicologica e nel contrattare, così, la propria allegra sopravvivenza, può rovesciarsi, dal punto di vista di Elsa, in

---

britannico *Cielo tempestoso* di Ralph Thomas (1950) in cui Morante afferma di provare per i gialli persino «una certa antipatia» (VSM, p. 86), considerandoli «un pasatempo alla buona, appartenente a quella famiglia di passatempi di cui fan parte, per esempio, il gioco della *canasta*, o le parole incrociate» (*ibidem*).

un'inattendibilità che non è un difetto o un sintomo personale, ma è consustanziale alla condizione umana, dopo la scoperta che «l'Io [...] non è padrone in casa propria» (Freud 1976, p. 446). Pienamente, da questa prospettiva, non meno di Zeno nel finale apocalittico della *Coscienza* in cui non lui ma tutti gli uomini sono malati, Elisa è allegoria dell'umana impossibilità di pervenire alla conoscenza di se stessi in quanto univoca e definitiva identità, come suggerisce un decisivo segmento della *Parte quinta*:

Come già sapete, un solo fanciulletto, forse, ella sarebbe stata capace di amare: uno nato soltanto nella sua virginea fantasia, fedele specchio dell'altro che, più di vent'anni prima, le aveva gridato dalla carrozza: – Addio! Addio, Anna! – (ivi, p. 440)

Il passo riprende il brano della *Prima parte* che segna l'inizio dell'amore di Anna, ancora bambina, per il bellissimo cugino Edoardo, in una di quelle repliche invertite che costituiscono l'ossatura dell'intreccio del libro di Elisa, per cui ciò che viene prima, in n2, è in realtà la replica 'inventata' di quanto, nell'intreccio del romanzo, segue (n1). Senonché, la ripresa della *Parte quinta* introduce una differenza di non poco conto rispetto al segmento della *Parte prima* che intende evocare, ossia il *Primo saluto del cugino ad Anna*:

Anna impallidì per l'emozione; ridente, agitò il suo mazzolino, e gridò: – Edoardo! addio.

La signora della carrozza levò gli occhi a questo richiamo; ma, scorti Anna e suo padre, s'imporporò in viso e di scatto volse il capo per non rispondere. A bassa voce, ella ammonì il bambino; ma questi non volle udirla. Guardò Anna incuriosito, e sembrò esilararsi a tale vista. Acceso, ridente, agitò a sua volta il proprio tamburo, gridando: – Addio! addio! (ivi, p. 65)

Seppure possa darsi l'eventualità (improbabile) che Concetta abbia bisbigliato al figlio il nome della cugina, sicuramente non leggiamo nel testo che il piccolo Edoardo abbia chiamato Anna per nome. Perché quindi nella ripresa dell'episodio ci imbattiamo in una simile variante? È difficile che si tratti di una distrazione dell'autrice, attentissima a ogni singolo segno della pagina, tanto più alla luce della minuziosa rilettura per l'edizione del 1961; la responsabilità quindi

dovrà essere imputata alla narratrice, che potremmo innanzitutto ritenere abbia inteso rimarcare come il ricordo di Anna si pieghi al suo desiderio di essere chiamata, ossia di essere amata, da Edoardo, cosa che a sua volta getta luce sull'inverificabile soggettività dei ricordi all'origine del racconto. Non di meno, potrebbe trattarsi di un indizio umoristico che Elisa sparge in un passaggio in cui, al livello del narrato (n1), è evidente la sua gelosia nei confronti del «bel fanciulletto» biondo che lei non avrebbe mai potuto essere, mentre al livello della narrazione (N) si riscontra l'innesto sul ricordo della madre del proprio intimo, inconfessabile, desiderio di dire addio ad Anna che è poi il più profondo movente del racconto: non è Edoardo nei ricordi distorti della madre, ma lei stessa a pronunciare il saluto. Ciò non toglie però che, in un'addizione di interpretazioni che non appaiono, prese singolarmente, risolutive, potremmo trovarci persino di fronte a un lapsus di Elisa, sfuggito al suo ferreo controllo metanarrativo: Morante potrebbe averlo inserito per segnalarci che lo studiato intreccio ordito da Elisa è comunque il frutto di una *inventio* scrittoria ad alto tasso emozionale, la cui qualità di finzione autobiografica nasce dall'esigenza di «difendere l'intimità troppo scoperta di una straordinaria confessione attuale» (B, p. 676), come si legge nelle note redatte per l'edizione del 1961.

In questo senso la non freudiana Elisa mette in atto, al livello della narrazione, la competenza psicoanalitica dell'autrice Elsa: non nel senso di un rigurgito di una lineare inattendibilità, bensì nel senso di un'esemplare e mai redimibile formazione di compromesso tra istanze di senso diverse. In ciò, si esplica l'azione dell'«ultima scienza psicologica» (*ibidem*) di Morante, che con la sua consapevolezza culturale ci fornisce l'ultimo tassello per interpretare ciò che Elisa agisce come personaggio narrante: che il successo di chi racconta, ossia la possibilità di tornare nel mondo reale e costruirsi un destino efficace per vivere, è tale solo nella misura in cui donchisciottesca si media, con sincerità, la relazione con la realtà attraverso la finzione: «pur se al gioco di *m'ama non m'ama* | la risposta celeste | mi fingo» (MS, p. 7).



## 4. Eduardo, Elsa e le prostitute di buon cuore

### 4.1. Una cifrata palinodia

Nell'*Amata* si possono leggere due documenti epistolari relativi a Eduardo De Filippo che, risalenti rispettivamente al 1968 e al 1972, testimoniano del vivace rapporto umano e intellettuale stabilitosi in quegli anni tra l'autore-attore napoletano ed Elsa Morante.<sup>1</sup> Nel primo, firmato da Eduardo, leggiamo:

Cara Elsa –

pur conoscendo la profonda stima che ci lega e ci ha sempre legati, ogni volta lei riesce con un augurio, con una nuova tenerezza a farmi sentire più vicino a Lei e quindi meno solo: sono tornato dalla Svizzera e ho trovato il Suo libro.

Vediamoci ancora. [xxx] Troviamo il tempo per vederci ancora e per parlare tanto di teatro. Pure il teatro è un mondo che va salvato dai «ragazzini» come noi.

Le telefono nella mattinata di domani. Un abbraccio –

Eduardo De Filippo –

Roma 9 giugno 68 (A, pp. 420-421)

---

Il capitolo ripropone con alcune variazioni *Filumena, Rosaria, Santina. Prostitute e melodramma in Eduardo De Filippo e Elsa Morante*, in F. Cotticelli (a cura di), *Eduardo. Modelli, compagni di strada e successori*, Napoli, CLEAN, 2015, pp. 137-146.

<sup>1</sup> Si veda la testimonianza di Carlo Cecchi, contenuta nella scheda della messa in scena della *Serata a Colono* nella stagione teatrale 2012-13: «Subito dopo l'uscita del libro, sia Eduardo De Filippo che Carmelo Bene pensarono di mettere in scena *La serata a Colono*. A un certo punto ne nacque un progetto cinematografico, che avrebbe messo insieme Eduardo come Edipo, e Bene come regista. Poi non se ne fece nulla» (Cecchi s.d.).

Sebbene il rispettoso lei suggerisca come a quest'altezza cronologica non si possa ancora parlare di una consuetudine di intimità fra i due, si avvertono comunque la simpatia e la reciproca ammirazione che li lega, cementata dalla comune passione per il teatro. Non siamo di fronte, però, a un semplice biglietto di ringraziamento per la copia del *Mondo salvato dai ragazzini*: si intuisce nelle parole di Eduardo un'affettuosa complicità poetica, come suggerisce proprio l'utilizzo di 'ragazzini' per riferirsi a se stesso e alla sua destinataria.

Nell'antropologia morantiana, di contro alla massa degli I.M., gli 'infelici molti', di cui possono far parte anche i giovani uniformatisi al triste grigiore borghese, i ragazzini appartengono alla comunità degli F.P.: quei 'felici pochi', «veri rivoluzionari» (B, p. 690), come si legge nella *Nota introduttiva* dell'edizione del 1971 del *Mondo*, la cui condizione di spirito, a prescindere dall'età, non risulta offuscata dalla seriosità degli adulti, che «nel linguaggio della Morante va inteso specialmente nel senso di coloro che esercitano il potere» (*ibidem*). Più in particolare, i ragazzini non si riconoscono da una mera condizione di spensierato benessere o di felice beatitudine, ma dal fatto di essere innanzitutto dei dispensatori di allegria, dotati, cioè, della capacità di rallegrare chi entra in contatto con loro. Il ragazzino ha un modo di confrontarsi con la tragicità della vita che offre consolazione: pur non proteggendo – né lui né chi a lui si accosta – dal dolore e dalla morte, l'allegria «basta al cuore» (MS, p. 706) – per recuperare un verso del *Canto per il gatto Alvaro* –, fa sentire meno soli, recupera l'umanità della vita.

Detto altrimenti, i ragazzini non salvano il mondo perché siano in grado di sconfiggere la Storia, ma perché, come Useppe nella *Storia*, con la loro allegria restituiscono umanità a un mondo disumano e, in ciò, testimoniano la resistenza della realtà al sistema alienante degli I.M. In questa consolazione di allegria può rientrare a buon diritto, come lui stesso sembra intuire, anche la generosità umoristica del teatro di De Filippo, che procede di pari passo con la chiave malinconica della riflessione sulla vita e del conflitto col mondo circostante. Si può riconoscere, pertanto, nell'Eduardo quasi settantenne che scrive a Elsa un'ironica rivendicazione di giovinezza, con cui declinare la propria offerta di allegria nella permanente tragedia del mondo.



Questioni simili si riaffacciano nel secondo documento epistolare pubblicato nell'*Amata*, stavolta di mano di Elsa e risalente all'inizio del 1972. Si tratta di una lettera in cui la scrittrice ringrazia Eduardo di averle spedito una copia del suo libro da poco uscito, *'O canisto*:

Roma – 19 gennaio 1972

Caro Eduardo,

la solita mia allergia per la corrispondenza può spiegarti, se non giustificarti, il ritardo con cui ti mando questo mio grazie per la tua canestrella. Te ne ringrazio in ritardo, ma me la sono goduta subito, appena m'è arrivata portandomi, per prima cosa, la commozione di trovarci il mio nome scritto sull'edizione speciale degli amici! Ma le altre commozioni che mi ha dato leggendo te le puoi immaginare. C'è una pagina (è inutile che ti dica quale) che mi ha fatto addirittura piangere (e nota che non piango mai – mai –). Alcune delle altre sue pagine le conoscevo già, però me le sono rilette e me le rileggerò ancora (credo che imparerò a memoria la storia della gatta che non s'è rubata le 1000 lire). È come aver passato un giorno delle Feste con te. E tu sai quanto mi piace la tua conversazione, anche se la mia, a te, non ti piace tanto, per motivi psicologici complicati che però non mi disturbano, perché il mio affetto e la mia ammirazione per te sono tali che un tuo spettacolo, un tuo scritto bastano a ridarmi la contentezza di vivere, la voglia di lavorare, e la forza di resistenza alle angherie di questo secolo. Un Eduardo, per fortuna, basta a vivificare un secolo. E non solo uno, ma anche più secoli. Caro Eduardo, ti mando tanti auguri da empire una canestra grossa come il mondo. I miei gatti Caruso e Carulina mi pregano di unire anche i loro bacetti. Aspetto di applaudirti a Roma, quando arriverai qua con la tua poesia. Evviva Eduardo, il teatro e la poesia! Con tanto amore –  
Elsa (Morante) (*A*, p. 438)

Quella che qui si firma è la Morante che già sta scrivendo *La Storia* ed è nel pieno della sua più tarda stagione, appartata e già leggendaria, di cui ci sono rimaste non poche testimonianze dei giovani (allora) discepoli e amici che componevano la sua cerchia: alcune più affettuose, altre più rancorose, memori della sua impietosa loquela critica. Così può spiegarsi l'accento al fatto che a Eduardo non piaccia la sua conversazione, per quanto sembri di riconoscere fra le righe quella civetteria nutrita di cronico e incolmabile bisogno di amore che spesso permea gli stralci di diari e le lettere della scrittrice. Certo è

che il passaggio dal lei al tu segnala l'ancora più amichevole relazione che si è stabilita tra i due 'ragazzini'.

Gli aspetti degni di nota della lettera non terminano qui. In primo luogo, anche in questo documento si riconosce una compresenza di elementi personali e poetici, a partire proprio dal sommo elogio di Eduardo: se la «commozione» di fronte a poesie che riconciliano con il mondo e ridanno «la contentezza di vivere» consente la «resistenza alle angherie di questo secolo», si capisce che siamo, di nuovo, al cospetto dello «scandalo inaudito» di un poeta ragazzino che con la sua semplicità e la sua allegria esorcizza l'irrealtà della Storia. In questa direzione si spiega lo speciale apprezzamento di Elsa per la poesia *'A gatta d' 'o palazzo*, scritta da Eduardo durante la composizione di *Filumena Marturano* e culminante nell'immagine della felina mariuola che ruba non per cattiveria, ma per sopravvivere, mangiandosi la saliccia senza toccare la banconota da mille lire che la avvolge. Soprattutto, però, nell'orizzonte non solo esistenziale ma anche artistico della missiva, merita attenzione il passo in cui leggiamo: «C'è una pagina (è inutile che ti dica quale) che mi ha fatto addirittura piangere (e nota che non piango mai – mai –)». Quale essa sia Elsa non lo rivela, ma si può supporre che si tratti della sezione dedicata da Eduardo alla figlia Luisa, morta a poco più di dieci anni nel 1960; tuttavia, quello che sul versante morantiano colpisce è l'insistenza sulla propria disabitudine a piangere, perché vi si può riconoscere un'allusione alla più celebre protagonista femminile del teatro di De Filippo: «E ccà ce sto io: Filumena Marturano, chella ca 'a legge soia è ca nun sape chiàgnere» (De Filippo 2005b, p. 231).

Si potrebbe considerare questo passo non più di un affettuoso omaggio, cifrato ma non troppo, all'amico, ma, a ben vedere, Morante sembra perseguire un suo recondito obiettivo nel fare notare a Eduardo quanto la sua commozione strida con il fatto che lei non è solita piangere; le parentesi, infatti, anziché smorzare l'intensità del passo, ne enfatizzano la messa in posa. Si affaccia il sospetto che in questa Elsa tesa a implicitamente esibire la sua *actio* nei panni di Filumena sia in gioco qualcosa di più profondo, che potrebbe richiamare una precedente occorrenza della figura di Eduardo nella sua biografia intellettuale, risalente a più di venti anni prima. Tra l'inizio del 1950 e il novembre del 1951 Morante curò infatti per la RAI una rubrica settimanale di recensioni cinematografiche, rimaste sepolte per

decenni tra le sue carte, ma che, grazie dapprima al paziente lavoro di Marco Bardini che nel 2014 in *Elsa Morante e il cinema* ne ha trascritti ampi stralci e poi all'edizione a cura di Goffredo Fofi nel 2017, sono adesso tornate alla luce offrendo molteplici motivi di interesse: per capire non solo la concezione del cinema di Morante, ma, più in profondità, i rapporti della scrittrice con il medium cinematografico.<sup>2</sup>

Si riconosce nei testi la verve umoristica e mondana dei pezzi di costume di *Rosso e bianco* pubblicati nell'inverno 1950-51 sul «Mondo», ma che già aveva contraddistinto i reportage apparsi a nome di Antonio Carrera su «Oggi» tra il 1939 e il 1941.<sup>3</sup> L'atteggiamento, del resto, è quello di una scrittrice-spettatrice che non solo non dismette i suoi panni alto-culturali, ma anche scrive recensioni in linea con le proprie posizioni di autrice, cosa che rende i suoi commenti spesso parziali e ispirati a criteri più letterari che visuali. Non stupiscono, in particolare, le sue perplessità nei confronti del coevo neorealismo, di cui specialmente sono criticate le ambientazioni locali-regionali, persino in *Ladri di biciclette*, accusato di descrivere «quasi sempre i romani come della gentuccia alla buona e rassegnata» (*VNSM*, p. 4); né risulta incongruente la polemica contro i lasciti strapaesani dell'incipiente commedia all'italiana degli anni Cinquanta, sebbene l'autrice apprezzi *Signori in carrozza!* di Luigi Zampa (1951), «un film che fa buon sangue, perché fa sinceramente ridere» (*VSM*, p. 108). Per noi, tuttavia, è ancora più importante che, parlando di quest'ultimo film, Morante colga l'occasione per stilare, a non troppa distanza di tempo dalla tipologia dei personaggi letterari che si è ricordata nel precedente capitolo, un'altra classificazione tripartita, relativa stavolta agli attori.

A suo avviso, con quel certo snobismo che distingue i suoi gusti, tre sono le categorie di recitazione: fra la famiglia insigne degli attori

---

<sup>2</sup> La rubrica, intitolata *Cinema. Cronache di Elsa Morante*, prese avvio nella primavera del 1950, quando Morante sostituì Moravia, che era passato a scrivere recensioni per «L'Europeo». Le recensioni andavano in onda ogni martedì, lette da uno o una speaker, insieme a quelle di Aldo Bizzarri (cfr. Bardini 2018, p. 193). Il rapporto con la RAI si interruppe bruscamente con le dimissioni di Morante in conseguenza delle pressioni subite da parte dei vertici dell'azienda affinché recensisse favorevolmente *Senza bandiera* di Lionello De Felice (al riguardo cfr. Bardini 2014, pp. 191-194 e Fofi 2017, pp. XI-XII).

<sup>3</sup> Si veda la nota 20 del precedente capitolo. Cfr. anche Porciani 2006, pp. 203-211.

che sono in grado, «con la medesima naturalezza e passione, di trasformarsi nei personaggi più diversi» (ivi, p. 107) e quella più scalagnata dei declamatori senza talento, a cui, a suo avviso, «appartengono quasi tutti i presenti attori italiani» (ivi, p. 108), si situa la categoria mediana di coloro che «esprimono un solo personaggio, che è poi il personaggio di se stessi» e conviene quindi che si scrivano da soli «drammi e commedie su misura» (ivi, p. 107). L'esempio più celebre è offerto da Chaplin-Charlot, ma si può facilmente intuire quale altro nome Morante abbia in mente:

Oltre che dal loro personaggio, che si ripete, il limite di questi nostri attori è definito dal loro mondo, che è, per lo più, un mondo dialettale. Togliete uno di questi artisti dalla loro Roma, o dalla loro Napoli, fateli parlare in italiano invece che in dialetto, ed essi non si ritrovano più, le loro virtù espressive si smorzano. Il più grande dei nostri artisti, in questo genere, è Eduardo De Filippo, il quale (salvando, naturalmente, le proporzioni) è un caso analogo a quello di Charlot. (ivi, p. 108)

Nonostante la critica ai limiti imposti dall'utilizzo del dialetto, che per Morante rientra nell'orizzonte dei vizi del documentarismo neorealista, nelle intenzioni della scrittrice il parallelo tra Eduardo e Charlot avrebbe dovuto essere lusinghiero. Non a caso, in una precedente recensione dedicata a *Totò sceicco* di Mario Mattoli (1950), Morante si era spesa in un'articolata comparazione tra Eduardo e Totò per dimostrare la superiorità artistica del primo, perlomeno rispetto a un certo Totò malamente usato nel cinema del periodo:

Il personaggio di Totò ha qualche parentela con quello di Eduardo De Filippo, non foss'altro per essere tutti e due napoletani. Entrambi hanno dello straordinario popolo di Napoli, quella particolare generosità e adattabilità, e quella specie di *filosofia*, grazie alla quale, in ogni circostanza, il napoletano si comporta da *gran signore*. Sennonché, Eduardo ci rivela l'intelligente e profonda malinconia, e il grave sentimento del destino, che si nasconde sotto la secolare pazienza del suo popolo; mentre Totò si accontenta degli effetti comici del suo personaggio. (ivi, p. 40)

Rimane però il fatto che Eduardo incarna per la Morante del 1950-1951 le variazioni di un medesimo personaggio, consustanziale all'ambientazione napoletana, non esente dai rischi del localismo neorealista, della sua arte; di qui l'incapacità di percepire come la sfera di azione di De Filippo – del personaggio e, di conseguenza, dell'autore –, sia invece esportabile al di là del microcosmo dialettale.<sup>4</sup> In altri termini, la Morante dei primi anni Cinquanta non riconosce la portata artistica dell'evoluzione del teatro eduardiano nel dopoguerra, all'indomani della rottura con il fratello Peppino. Tanto più si può leggere l'euforico entusiasmo del 1972 come una privata rappresentazione di una palinodia dell'opinione del 1951: come se una Elsa più matura avesse ormai compiutamente realizzato che il valore di Eduardo non si esaurisce nel personaggio napoletano, ma, caso mai, questo attraversa per aspirare a un valore universale, che 'abbraccia un secolo intero e lo vivifica', «e non solo uno, ma anche più secoli» (AM, p. 438). E non è casuale che un simile ripensamento si impervi proprio su *Filumena Marturano*: perché la precedente miopia di giudizio aveva penalizzato la commedia che Eduardo considerava la più rappresentativa del suo modo di fare teatro, come si evince da una dichiarazione del 1956: «Io mi servo del dialetto perché sono di natura dialettale, perché non saprei recitare in lingua. È questo rapporto fra attore e autore che debbo risolvere. Io mi sono accorto che più le commedie sono in dialetto e più diventano universali. *Filumena Marturano* è stata tradotta in tutti i paesi» (Pandolfi 1956, p. 5).

## 4.2. Cortigiane e malefemmine

Chiedersi quali siano state le ragioni di un simile cambiamento di prospettiva nel corso di poco più di venti anni significa porsi la que-

---

<sup>4</sup> Sull'uso del dialetto Morante continua ad avere perplessità anche alla fine degli anni Cinquanta. Nelle risposte alla già citata inchiesta sul romanzo di «Nuovi Argomenti» del 1959 la scrittrice afferma infatti che «il dialetto – finché non acquisti le ragioni e la forza vitale per elevarsi a strumento universale di una cultura – non può "dire tutto"» (PCAS, p. 57): gli mancherebbe quell'universale funzione simbolica che pertiene alla «lingua della cultura» (*ibidem*), come ben mostra *I Malavoglia*, in cui i personaggi «non parlano in dialetto siciliano, come i loro modelli reali; ma in italiano, e per questo riescono tanto più veri» (ivi, p. 58).

stione dell'evoluzione della narrativa morantiana dagli esordi agli anni Settanta e, più specificatamente, domandarsi se sia possibile, di un tale cambiamento, rintracciare una qualche ricaduta letteraria. Per questo mi pare utile comparare *Filumena Marturano* (1946) e il pressoché coevo *Menzogna e sortilegio* (1948), che ha peraltro tra i protagonisti una prostituta: Rosaria, la giovane contesa tra Francesco ed Edoardo, che diverrà la madre adottiva di Elisa dopo la morte dei genitori. Al di là dei differenti codici messi in atto – teatrale e letterario –, le due opere contengono un comune per quanto diversificato riferimento al melodramma, inteso sia nella sua tradizione di genere che nel suo repertorio di modo, che molto, a mio avviso, può aiutare a capire il difficoltoso approccio di Morante a Eduardo all'inizio degli anni Cinquanta.

Si pensi già alle circostanze della composizione dei due lavori: se De Filippo, col suo consueto basso profilo, arrivò a dichiarare di aver scritto in tutta fretta *Filumena Marturano* per avere pronta subito un'altra commedia in caso di un insuccesso di *Questi fantasmi*,<sup>5</sup> Elsa Morante voleva invece scrivere «l'ultimo romanzo possibile nel solco della tradizione» (Grieco 1961, p. 50), come dichiara in un'intervista rilasciata a «Grazia» all'inizio degli anni Sessanta, sette anni prima di quella più nota apparsa su «Le Monde» nel 1968, nella quale leggiamo, con un accrescimento di enfasi: «Je voulais faire le dernier roman de la terre» (David 1968, p. 8). Si tratta di un'ambizione che si può prendere o meno alla lettera,<sup>6</sup> ribadita dall'autrice anche nelle note di copertina dell'edizione di *Menzogna e sortilegio* del 1975, ma certo si riverbera nelle scelte strutturali del testo: per la Morante del dopoguerra era inconcepibile rappresentare il microcosmo dialettale per pervenire all'universale, essendo lei, con la sua «ambizione giovanile» (B, p. 695), proiettata verso la realizzazione del romanzo definitivo della letteratura europea.

---

<sup>5</sup> Cfr. al riguardo Magliulo 1959, p. 62.

<sup>6</sup> Commenta l'intervistatore del 1961: «Noi non crediamo ai propositi estremi, all'ultima opera che può esprimere un determinato schema o genere letterario, e forse, dentro di sé, non ci crede nemmeno Elsa Morante, tanto è vero che *dopo* ha continuato a scrivere, e romanzi per giunta» (Grieco 1961, p. 50). Sicuramente, commenta ancora Grieco, in questa ambizione la scrittrice si distingue da Moravia, «metodico e felice "confezionatore" di vicende romanzesche» (*ibidem*).

In particolare, l'attitudine a filtrare le questioni psicologiche attraverso il programmatico riutilizzo di un ampio repertorio romanzesco di figure e motivi si traduce in un'esuberanza diegetica in mettere<sup>7</sup> che, agli antipodi del tessuto scenico in levare di Eduardo, esibisce parodisticamente la propria teatralità da melodramma sotto la molteplice veste di citazione, repertorio retorico, allusione e persino riscrittura.<sup>8</sup> Non mancano, ad esempio, le romanze cantate dai personaggi nel corso delle loro megalomani performance, *in primis* dal baritono dilettante Nicola Monaco, ma anche dal figlio illegittimo Francesco, mentre Elisa attinge dal repertorio melodrammatico, oltre che romanzesco, del Sette e Ottocento quando affida il racconto delle menzogne familiari all'ironia dello stile e del lessico. In questo orizzonte risulta centrale Rosaria, l'unica figura comica nel quadrilatero dei protagonisti, come si vede sin da quando Francesco parla di lei a Edoardo con una movenza che parodizza l'aria di Alfredo in apertura del secondo atto della *Traviata*, oppure quando, ispirandosi alla levità della commedia e dell'opera buffa, Elisa la ritrae mentre, poco più che ragazza, grida, strepita, si azzuffa ed è vanitosa e viziosa «per inclinazione e gusto suoi propri (non per nequizia della società o del destino)» (*MS*, p. 15).<sup>9</sup> Non meno roboante è l'incontro di Elisa bambina con la Rosaria ormai cortigiana di successo, di ritorno per breve tempo a P.:

Io la fissavo attonita, giudicandola persona d'altissimo rango. Stretta nel busto, e ridondante nei fianchi e nel seno, ella appariva più solen-

---

<sup>7</sup> Scrittura in mettere che non significa non controllata o pianificata, anzi, come ha rilevato Bardini, nei materiali manoscritti del romanzo è frequente l'autorichiamo a non essere troppo esplicita – «non occorre dire cosa!» (in Bardini 1999a, p. 245) – e a non spiegare tutto: «E. M. lavora costantemente sull'enunciato di Elisa, lo accresce, lo sovraccarica [...] per poi tornare a ridurlo, a limarlo sino alla quasi totale estinzione di quel sovrappiù cognitivo» (ivi, p. 248).

<sup>8</sup> Anche se «il melodramma non domina gerarchicamente i registri di scrittura», tuttavia è «più copiosamente e scopertamente usato di altri» (Lugnani 1990b, p. 345). Da questo contributo, imprescindibile nella critica morantiana, è tratta l'esemplificazione melodrammatica che segue.

<sup>9</sup> Nella «stratificazione di riferimenti letterari» presenti nel personaggio, si può riconoscere persino una «matrice dostoevskijana. La relazione è – come spesso accade in *Menzogna e Sortilegio* – di tipo parodico, e Rosaria può essere letta anche come antimodello di Sonja di *Delitto e castigo*» (Zanardo in corso di pubblicazione, p. 129).

ne di un arcivescovo; né parevano, quelle che la coprivano, stoffe da signora, bensì drappi e tende, apprestati per qualche gran cerimonia. Era carica di collane, braccialetti, pendenti, e anelli d'ogni foggia [...]. Gli occhi, poi, sebbene ilari e umani per loro natura, parevano, nel troppo bistro, due luci invasate e spudorate. Né i tanti lisci e cosmetici erano spalmati con arte, ma, al contrario, in una maniera brutale e primitiva: come se colei si compiacesse di mascherarsi, più che di abbellirsi.

A me, sebbene mia madre non usasse mai cosmetici né cipria, quei colori teatrali ispirarono un grande rispetto. (ivi, p. 463)

Persino superfluo rilevare che, oltre alla sua foggia vistosa e ai suoi gesti eccessivi e teatrali, una delle caratteristiche peculiari di Rosaria è la lacrima facile. Di fronte a Francesco che, per salvare le apparenze con Edoardo oltre che perché ingelosito dalla sua civetteria con l'amico, non vuole salire da lei, «ella aveva preso a piangere, d'un pianto capriccioso e spudorato» (ivi, p. 266), mentre piange disperatamente quando Edoardo la trascina verso la stazione per cacciarla da P., ma questi non si fa certo commuovere dalle sue «lagrime di cocodrillo» (ivi, p. 303), anzi le definisce «uno spettacolo così fastidioso e così comico, che non sapev[a] se ridere» (*ibidem*) o piangere anche lui. Né l'abitudine al piangere viene meno in età più adulta: commossa dall'aver ritrovato dopo tanti anni Francesco, «s'era appena seduta nella carrozza, che dai suoi occhi, già umidi, cominciò a piovere il pianto» (ivi, p. 466). In realtà, in *Menzogna e sortilegio* versano lacrime non pochi personaggi: da Elisa che piange sulla sua «strana solitudine» (*MS*, p. 29) a Cesira che piange la notte pensando alle sue disgrazie, da Francesco che, come già da bambino, alla caduta delle ultime illusioni di ricchezza legate al nome del padre naturale si lascia andare a «rabbiosi, tetri singhiozzi» (ivi, p. 229), alla stessa Anna, sfinita spesso fino al pianto dalla capricciosità di Edoardo durante il loro romanzo d'amore, nonché, in seguito, sconvolta dalla notizia della morte di lui. In Rosaria, però, il pianto assume una caratterizzazione da commedia, conformemente alla sua natura di convinta cortigiana,<sup>10</sup> e implica una più vistosa e artefatta caratterizzazione melodrammatica.

---

<sup>10</sup> Si può affermare che per certi versi la vocazione di Rosaria costituisca la realizzazione di quell'educazione erotica di Lena che, come si è visto nel primo capitolo, la



Pertanto, nonostante Rosaria sia un personaggio che unisce all'energia volubile dei modi una costanza di affetti e un'intelligenza emotiva che spiegano il suo amore duraturo per Francesco e la decisione di accogliere l'orfana Elisa con sé, la sua qualità metaletteraria e melodrammatica non potrebbe essere più distante dalla caratterizzazione realistica di Filumena: mentre la prima ruba nastri e stoffe per abbellire le proprie vesti e fabbricarsi sfarzosi cappelli, Filumena sottrae denaro a Domenico per sostenere i tre figli che, a loro insaputa, mantiene. Si tratta di un gesto in linea con la costruzione della vicenda della commedia eduardiana: se «l'intreccio dell'opera richiama quello della farsa o della novella burlesca» (Barsotti 2005, p. 186) e se «al contrasto *povertà-ricchezza* corrisponde, sul piano dei caratteri, la contrapposizione *briccone-sciocco*» (*ibidem*), tuttavia «il 'dramma' di Filumena Marturano è ben lontano dal ridursi allo schema burlesco, perché la sua origine è nella figura di una Medea-madre partenopea, capace però di capovolgere il suo modello tragico» (*ibidem*).

Si nota la compresenza dei modelli e della loro decostruzione: come Medea, Filumena proviene da un mondo barbaro e analfabeta e si è spostata in un territorio più civilizzato, ma il suo Giasone è un personaggio di basso livello, borghese e infedele; inoltre, non la guida il proposito di una vendetta omicida, bensì il progetto di una rivalse sociale con cui costruire una famiglia che, pur avendo le sembianze di un normale nucleo domestico, è destinata ad essere assai bizzarra, frutto di una generosità materna che travalica le facili mistiche della maternità. Lo stesso spunto burlesco è piegato alla forza drammatica dei caratteri, tanto più che, a evitare facili effetti comici, il fulminante «Don Dummi' tanti auguri: simmo marito e mugliera!» (De Filippo 2005b, p. 202) con cui Filumena si è alzata dal letto dopo aver contratto il matrimonio, non è rappresentato sulla scena, ma è raccontato dai

---

giovane Morante non era riuscita o non aveva avuto la pazienza di continuare a tratteggiare dalla prima *Via dell'Angelo* a *Peccati*, forse perché al tempo le mancava quel tratto melodrammatico atto a restituire una vera figura di cortigiana, libera da vischiosità tematiche e sensi di colpa. A controprova di questa ipotesi si può citare il titolo *Si svelano dei peccati che sbalordiscono la confessora* nella *Parte sesta* di *Menzogna e sortilegio* in cui, dopo l'incidente di Francesco, Rosaria fa irruzione in casa di Elisa: a parte il riferimento ironico al *Confessore*, altro racconto dalla materia assai morbosa pubblicato nel 1940, ma ideato nel 1937 (cfr. nota 11 del primo capitolo), la presenza del termine 'peccati' pare alludere al racconto omonimo e, con esso, a un modo di raccontare ormai superato.

personaggi. Ne consegue un effetto polifonico che scompagina le carte in tavola e volge la trama a un relativismo di ascendenza pirandelliana, oltre alla circostanza che nella scelta di non mettere direttamente in scena la beffa si percepisce un'esigenza di *understatement* scenico atta a rendere conto dell'abbassamento realistico più che melodrammatico del modello tragico.

Ciò non toglie che si possano rintracciare nella *pièce* riferimenti a personaggi provenienti dal melodramma, sebbene con un significativo distacco dalle «futili tragedie» (*MS*, p. 23) dei modelli. Già Titina De Filippo, in una testimonianza raccolta proprio in *'O canisto*, citava Turandot, per via degli enigmi, a proposito di Filumena (in De Filippo 1971, p. 103);<sup>11</sup> non di meno, però, il personaggio eduardiano appare debitore della figura della prostituta di buon cuore, come la Violetta della *Traviata* – o, sul versante letterario, la Palla di Segò dell'omonimo racconto di Maupassant –, sebbene il modello più prossimo possa apparire quello della prostituta madre di *Madama Butterfly*. Complice però l'azione dissacratrice della tradizione buffo-burlesca,<sup>12</sup> Filumena, contrariamente a quanto accade a Cio Cio San, non viene punita dalla trama, ma si afferma come un personaggio dinamico e volitivo, che infrange con la sua energica vitalità gli stereotipi relativi alla passività femminile, a partire proprio dalla lacrima facile. È infatti in questo orizzonte di riferimento contaminato, se non proprio rovesciato, al melodramma che si colloca l'attributo alluso da Morante nella lettera del 1972:

DOMENICO [...] Avesse visto maie na lagrima dint' a chill'ucchie!  
Maie! Quant'anne simmo state nzieme, nun l'aggio vista maie 'e chiagnere!

FILUMENA E avev'a chiagnere pe' te? Era troppo bello 'o mobile.

DOMENICO Lassa sta 'o mobile. Un'anima in pena, senza pace, maie. Una donna che non piange, non mangia, non dorme. T'avesse visto maie 'e durmì. N'ànema dannata, chesto si'.

FILUMENA E quanno me vulive vedé 'e durmì, tu? 'A strada d' 'a casa t'a scurdave. [...] Saie quanno se chiagne? Quanno se cunosce 'o bbe-

<sup>11</sup> Rivelante anche, nell'ottica della riduzione degli effetti melodrammatici, lo sforzo di «commuovere la platea senza ricorrere al mestiere ed ai lenocini, arrivare alla semplicità, alla umanità drammatica e bruciante» (in De Filippo 1971, p. 104).

<sup>12</sup> Secondo Zidaric, si può leggere in ciò, a conferma dello spunto burlesco, una contaminazione con la Serpina della *Serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi.

ne e nun se po' avé! Ma Filumena Marturano bene nun ne conosce... e quando se cunosce sulo 'o mmale nun se chiagne. 'A suddisfazione 'e chiagnere, Filumena Marturano, nun l'ha potuta maie avé! Comm'a l'ultima femmena m'he trattato sempe!<sup>13</sup> (De Filippo 2005b, p. 203)

La non-lacrime sono un autentico *Leitmotiv* del dramma, non meno della ripetizione del celebre «'E figlie so' ffiglie!», e contribuiscono in maniera decisiva alla caratterizzazione psicologica di un personaggio mai domo come Filumena:

In piedi, quasi sulla soglia della camera da letto, le braccia conserte, in atto di sfida sta Filumena Marturano. Indossa una candida e lunga camicia da notte. Capelli in disordine e ravviati in fretta. Piedi nudi nelle pantofole scendiletto. I tratti di questa donna sono tormentati: segno di un passato di lotte e di tristezze. Non ha un aspetto grossolano, Filumena, ma non può nascondere la sua origine plebea: non lo vorrebbe nemmeno. I suoi gesti sono larghi e aperti; il tono della voce è sempre franco e deciso, da donna cosciente, ricca di intelligenza istintiva e di forza morale, da donna che conosce le leggi della vita a modo suo, e a modo suo le affronta. Non ha che quarantotto anni, denunziati da qualche filo d'argento alle tempie, non già dagli occhi che hanno conservato la vivezza giovanile del «nero» napoletano. Ella è pallida, cadaverica, un po' per la finzione di cui si è fatta protagonista, quella cioè di lasciarsi ritenere prossima alla fine, un po' per la bufera che, ormai inevitabilmente, dovrà affrontare. Ma ella non ha paura: è in atteggiamento, anzi, da belva ferita, pronta a spiccare il salto sull'avversario. (ivi, p. 198)

Si intuiscono nella lunga didascalia iniziale i tratti di fierezza di Filumena, complementari alla molle irresolutezza del 'piagnone' Domenico,<sup>14</sup> che ne fanno una figura straordinariamente attuale anche in ambito di *gender studies*. Solo che il discorso rischia di rimanere invischiato nel descrittivismo tematico se non si mette a fuoco come le questioni di genere facciano anch'esse parte del progetto teatrale di

<sup>13</sup> Cfr. anche un'altra battuta di Filumena: «Me cunuscevo sulo 'a legge mia: chella legge ca fa ridere, no chella ca fa chiagnere!» (De Filippo 2005b, p. 232).

<sup>14</sup> Cfr. ancora le parole di Filumena: «E te mettiste a chiagnere. Pecché saie chiagnere, tu... Tutt'o cuntrario 'e me: tu, saie chiagnere!» (ivi, p. 208).

Eduardo:<sup>15</sup> come la sua spregiudicatezza nel trattare i temi della famiglia e della donna sia strettamente intrecciata all'intenzione di 'asciugare' il melodramma per meglio rappresentare l'universalità della condizione umana. Detto altrimenti, le questioni di *gender* sono anche questioni di *genre*: l'assenza delle lacrime è leggibile nei termini del rifiuto di uno dei gesti più tipici del melodramma, cosicché il *Leitmotiv* di Filumena acquista il valore di una *mise en abyme* del senso scenico di Eduardo e della sua operazione di rinnovamento della teatralità napoletana. E con ciò si spiega ulteriormente perché con *Filumena Marturano* si fuoriesca dal modo tragico senza abbracciare quel modo melodrammatico che del tragico è forma svuotata di sublime: perché Filumena possiede una grandezza che ne fa un'eroina del teatro novecentesco, come si vede nell'ultima scena quando prorompe in un pianto liberatorio. Le sue lacrime non sono di melodrammatica facciata, ma profondamente umane, dettate dalla commozione di aver raggiunto l'obiettivo di affermare il proprio diritto ad avere una famiglia al di fuori di quella che oggi si definirebbe eteronormatività:

*(Filumena avverte qualche cosa alla gola che la fa gemere. Emette dei suoni quasi simili a un lamento. Infatti fissa lo sguardo nel vuoto come in attesa di un evento. Il volto le si riga di lacrime come acqua pura sulla ghiaia pallida e levigata. Domenico preoccupato le si avvicina) Filume', ch'è stato?*

FILUMENA (*felice*) Dummi', sto chiagnenno... Quant'è bello a chiàgnere... (De Filippo 2005b, p. 248)

### 4.3 Una fonte per *La Storia*

Torniamo al 1972, per concludere la parabola della palinodia compiuta da Morante nell'arco di poco più di venti anni. Se nel 1951, come mostra il diversissimo riuso del melodramma in *Menzogna e sortilegio* rispetto a *Filumena Marturano*, troppo distante era l'immaginario di

---

<sup>15</sup> Non è esente da questo rischio la lettura di Barbara De Miro D'Ajeta: «In un mondo di donne ridotte a oggetti Filumena si pone come soggetto e in ciò è la portata rivelante di questo personaggio» (De Miro D'Ajeta 2002, p. 53). L'interpretazione in chiave lacaniana di Maurizio Grande, per quanto indubbiamente acuta e stimolante nel riconoscere nella *pièce* una «commedia della castrazione» (Grande 1994, p. 145), mi pare trascurare la questione dei modelli e delle scelte drammaturgiche di De Filippo.

Morante da quello di De Filippo, l'introiezione di Filumena da parte della Elsa che sta scrivendo *La Storia* fornisce un'inedita angolatura sul cambiamento di ispirazione dal primo romanzo al terzo: dall'ambizione, enorme e sfrontata, di redigere l'ultimo romanzo del mondo alla decisione di scrivere «*por el analfabeto*» (S, p. 3), collocando un'umile vicenda in un contesto geografico ben definito come la Roma della Seconda Guerra Mondiale. Nella *Storia* assistiamo, cioè, a un recupero del localistico e persino del dialettale che può essere letto anche come una sorta di 'eduardizzazione' della propria *vis* narrativa,<sup>16</sup> al punto che Morante supera di slancio l'analfabeta Filumena per dare vita a un personaggio come la cadente prostituta e cartomante Santina:

Era sui quarantotto anni, di statura piuttosto alta, e di ossatura eccessivamente grossa, tanto che il suo corpo, nonostante la magrezza estrema, appariva greve e ingombrante. Aveva grandi occhi bruni, dallo sguardo fondo senza luce; e siccome per la fame andava perdendo i denti, e sul davanti le mancava un incisivo, nel sorriso aveva un che di indifeso e di colpevole, come si vergognasse della propria laidezza, e di sé, ogni volta che sorrideva.

Portava i capelli, che in gran parte incanutivano, sciolti giù per le spalle come una ragazza; però non usava cipria né cosmetici, e non cercava di nascondere l'età. La sua faccia rovinata, pallida, dalle larghe ossa sporgenti, esprimeva una semplicità rozza e rassegnata.

Il suo mestiere principale, ancora adesso, era quello della mignotta. Però si ingegnava a guadagnare qualcosa anche lavando i panni, o facendo iniezioni, in giro per le case del quartiere. Ogni tanto, cadeva ammalata e andava all'ospedale, oppure veniva presa dalla polizia; ma non usava, in genere, di esporre le proprie ferite, e al ritorno da ogni assenza accennava d'essere stata *su al paese*. Diceva pure di avere una madre, su al paese, che toccava a lei di mantenere. Ma tutti sapevano che mentiva. Essa non aveva parenti al mondo e quella *madre* in realtà era un suo magnaccia, più giovane di lei di molti anni, e che stava a Roma, ma con lei si mostrava poco. Pare che abitasse in un al-

---

<sup>16</sup> Si ricordino però le critiche di Pasolini alla caratterizzazione dialettale di Davide Segre, che «si presenta come bolognese, in realtà è mantovano, ma parla una specie di veneto» (Pasolini 1999, p. 2101), dicendo 'cader' quando «per ogni dove, là, nell'Alta Italia, è *cascare* che ha trionfato eliminando ogni altra forma concorrente» (*ibidem*).

tro quartiere, e c'era chi l'aveva intravisto, ma come un'apparizione o un'ombra senza contorni precisi. (S, pp. 317-318)

Non si possono non riconoscere alcune somiglianze con la presentazione di *Filumena Marturano* nella didascalia teatrale prima citata: l'età, gli occhi neri, l'incanutimento dei capelli, la fisicità prorompente, così come all'atteggiamento di 'belva ferita' di Filumena risponde la dimessa dignità di Santina. Sono tratti che, sebbene il nome di De Filippo non appaia citato nei manoscritti della *Storia*,<sup>17</sup> autorizzano a ritenere di trovarsi al cospetto di un rapporto intertestuale, che, per riprendere lo spettro dei rapporti, generalmente occultati, di Morante con i suoi modelli letterari e referenti culturali, si può in questo caso definire in termini di una fonte, per quanto trasformata nell'abnegazione sacrificale di Santina.<sup>18</sup>

Altrettanto interessante appare la declinazione del materno: se si assiste a un paradossale e amaro rovesciamento del tema della maternità nel modo in cui Santina nasconde – o crede di nascondere – il legame con Nello, il giovane protettore, non meno miserabile e disperato appare il labile confine tra la sessualità di amanti e la declinazione madre/figlio nel rapporto tra i due, come se, cioè, Morante avesse offerto una variante particolarmente degradata di quel nesso fra materno ed erotico che si riconosceva già nell'«amoroso fiore» della 'vera' *Via dell'Angelo* (cfr. §. 1.3) e che trova un suo acme nella rappresentazione di Nunziata nell'*Isola di Arturo*.<sup>19</sup> Così, mentre Nello, segnato da una storia personale di brutalità e violenza, più avverte la forza del legame, più umilia e tratta male la donna, Santina è fedele all'ideale morantiano di totale abnegazione che vincola chi ama al culto del suo oggetto d'amore e «l'unico lusso che si permetteva era di fare dei regali a lui: per esempio il portafogli di coccodrillo, o qualche camicia di lino scelta, o altra simile roba fine» (S, p. 428). Agisce ancora sullo sfondo il tipo della prostituta di buon cuore, presente

<sup>17</sup> Cfr. al riguardo l'appendice *La biblioteca della Storia* in Zanardo 2017, pp. 251-258.

<sup>18</sup> «Santina accetta il ruolo assegnatole dalla sorte e dalla società, non pretende di mutare il proprio destino, e consuma nel proprio corpo lo scandalo del mondo, assimilando svariati aspetti di *figura Christi* nel nesso martirico di capro espiatorio» (Zanardo, in corso di pubblicazione, p. 134).

<sup>19</sup> Nelle parole della stessa Morante, «Nunziata, per sua natura, non può amare, se non maternamente. Anche (e tanto più) quand'è innamorata (come lo è di Arturo)» (Massari 1957b, p. 8).

anche in Eduardo, sennonché la vicenda di Santina procede in una direzione del tutto opposta a quella della sua coetanea Filumena, in linea non solo con le ascendenze naturalistiche e il destino perdente dei vari personaggi del romanzo, ma anche con la prevalente caratterizzazione viscerale, dalla parte della natura, del femminile in Morante: «Santina, l'anziana passeggiatrice, fu assassinata dal suo magnaccia. Lui stesso, poche ore dopo, si costituì alla polizia» (*S*, p. 423).





## 5. Una *Storia* romanzesca

### 5.1. Un poetico realismo

Nella quarta di copertina della prima edizione della *Storia* leggiamo:

A questo nuovo romanzo – pensato e scritto in tre anni (dal 1971 al 1974) e preceduto immediatamente da *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) che in qualche modo ne rappresentava l'«apertura» – Elsa Morante consegna la massima esperienza della sua vita «dentro la Storia» quasi a spiegamento totale di tutte le sue precedenti esperienze narrative: da *L'isola di Arturo* (romanzo, 1957) e *Menzogna e sortilegio* (romanzo, 1948). (B, p. 693)

Oggi sappiamo che le radici della *Storia* si situano più indietro nel tempo rispetto ai tre anni qui dichiarati,<sup>1</sup> ma ciò non toglie che questa presentazione continui a essere molto preziosa nel rivelarci quanto, al momento dell'uscita, Morante considerasse l'opera il punto di arrivo della sua vocazione al romanzo. Per tale ragione, le sue parole acquistano valore anche ai fini di una periodizzazione e di una visione d'insieme del suo ipergenere narrativo; tra le righe, infatti, si ricono-

---

Il §. 5.1 è inedito; i §§. 5.2 e 5.3 sono stati pubblicati come *Romance e sogno nella "Storia"*, in S. Sgavicchia (a cura di), *La Storia di Elsa Morante*, ETS, Pisa, 2012, pp. 215-226, e *La città e il caso nella Storia di Elsa Morante*, in M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, Atti del XII Convegno MOD (Milano, 17-18/6/2010), ETS, Pisa, 2012, tomo II, pp. 207-213.

<sup>1</sup> Grazie agli studi già ricordati di Cives (2006), Cazalé Bérard (2012), Zagra (2012b), Bardini (2014), Zanardo (2017).

sce quella discontinuità nella continuità che, a mio avviso, meglio descrive il lavoro della scrittrice rispetto a una prospettiva improntata su una mera frattura fra la produzione sino allo *Scialle andaluso* e quella successiva. Per meglio rendersene conto, appare opportuno ripercorrere la stretta connessione che Morante stabilisce lungo la sua parabola creativa fra romanzo e realismo, con ripensamenti e aggiustamenti che alimentano un'idea comunque coerente e riconoscibile del fare letterario.

Si può innanzitutto ricordare quanto ha scritto Alfonso Berardinelli commentando i ricorrenti sogni di cattedrali trascritti nelle *Lettere ad Antonio*,<sup>2</sup> e cioè che già negli anni Trenta si può «ipotizzare, in Elsa Morante, un sogno del romanzo in quanto forma a priori, forma simbolica, ordinatrice dell'esperienza nella sua globalità» (Berardinelli 1993, p. 15). Si è già evidenziata del resto, nei precedenti capitoli, l'impronta idealistica del romantico platonismo legato al fascino notturno dei sogni, così come non si può non riconoscerla nel rovello sul rapporto tra apparenze e verità nutrito dal giovanile entusiasmo per *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Si guardi, ad esempio, all'articolo *Mille città in una*, pubblicato nel medesimo 1938 su «Prospettive», la rivista di Curzio Malaparte, le cui prime righe echeggiano i paragrafi iniziali di Schopenhauer: «Esiste davvero *per sé* una realtà concreta del mondo, o di esso, non vi sono che infinite apparenze, una per ciascun soggetto che guarda?» (in Bardini 1999b, p. 465).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Il 22 aprile 1938 Morante annota: «Fatto strano e misterioso, sognare così spesso delle cattedrali» (*LA*, p. 55); poi sembra trovare una spiegazione: «Ora ho la radio, ogni sera sento delle musiche, forse per questo sogno cattedrali» (ivi, p. 56), riferendosi evidentemente a composizioni sacre. Già il 25 gennaio, comunque (cfr. §. 2.1), la scrittrice aveva riflettuto sulla capacità dei sogni di ergersi a «creazioni artistiche» (ivi, p. 21) a partire dai personaggi onirici, come «quella suora della cattedrale» (*ibidem*) che abbiamo già menzionato a proposito di *Via dell'Angelo* (cfr. §. 1.1).

<sup>3</sup> Per rispondere Morante immagina le diverse percezioni che i visitatori possono avere di una città, ad esempio Venezia, senza intendere, però, contrapporre apparenza e verità. Piuttosto, pirandellianamente, l'autrice distribuisce le apparenze nelle varie individualità – «Anche qui, come per gli uomini, si potrebbe dire "uno, nessuno e centomila"» (*ibidem*) – e nota come queste diano vita in ognuno a quell'insieme di ricordi personali su cui si fonda l'identità, cosicché «il [viaggiare] non serve tanto a conoscere il mondo, quanto a conoscere noi stessi» (in Bardini 1999b, p. 466; nell'articolo si legge «viaggiatore» anziché 'viaggiare', congettura di

Non è da escludere poi, all'interno di quello che già a cavallo fra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta si configura come l'eclettismo di Morante, una fascinazione esistenzialista che precede i documentati rapporti degli anni Cinquanta, sul versante francese, con Sartre e De Beauvoir.<sup>4</sup> In particolare, nel 1942, Nicola Abbagnano, autore in quell'anno di una *Introduzione all'esistenzialismo* per Bompiani, pubblicò, proprio su «Prospettive», *L'arte come problema esistenziale*, che teorizza un ruolo concreto e costruttivo dell'arte nel mondo come forma di realizzazione dell'uomo e che si può ritenere fosse presente a Morante durante la redazione di *Menzogna e sortilegio*.<sup>5</sup> Lo suggerisce, tra l'altro, un appunto del dodicesimo quaderno di *Menzogna e sortilegio*, conservato presso l'Archivio Morante (Vitt. Em. 1619/12):

È compito dei poeti di rinnovare continuamente il mondo agli occhi degli uomini: di impedire che l'abitudine li renda distratti e ciechi davanti alle cose; di rispiegare loro le cose con sempre nuove immagini, questo il compito dato da Dio ai poeti quel Sabato in cui Egli finì la creazione, si riposò: "Io ho creato il mondo" disse, "Voi dovete far sì ch'esso sia giovane e nuovo per gli uomini in eterno".

I. J. C. 22 maggio 1945

(Di qui l'immortale e fatale necessità della Poesia. L'uomo senza poesia muore d'inedia). (in Bardini 1999a, p. 281)

Colpisce l'accento sulla missione da Dio stesso assegnata ai poeti di mantenere eternamente «giovane e nuov[a]» l'esperienza umana del mondo. Da una parte, agisce il mito della giovinezza, una delle più durature costanti dell'immaginario morantiano; dall'altra, si possono riconoscere le più remote origini di quella comunanza di intenti

Bardini, che giustamente ritiene la lezione del testo morantiano un refuso). Cfr. al riguardo Bardini 2002, pp. 333-336 e Porciani 2006, pp. 101-105. Sulla passione della giovane Morante per Schopenhauer, oltre che per Nietzsche, si veda anche Serpa 1993, p. 259.

<sup>4</sup> Cfr. Bardini 1999a, p. 222. Non si dimentichi che nel già citato racconto *La nonna*, apparso sul «Meridiano di Roma» il 1° e l'8 agosto 1937, si trova l'espressione «smarrimento angoscioso» (SA, p. 34) che può fare pensare a un precoce interessamento di Morante alle tematiche esistenzialiste e, in special modo, a quello che al tempo era definito l'esistenzialismo di Heidegger, su cui già alla fine degli anni Venti si era aperto in Italia un vivace dibattito. Cfr. Porciani 2006, pp. 18-19.

<sup>5</sup> Su questo cfr. Bardini 1999a, pp. 335-338.

di poeti e futuri ragazzini nel conferire umanità al mondo che si è intravista nel precedente capitolo e che, nell'opera morantiana, è sancita dalla contiguità del *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (1968) rispetto alla conferenza-manifesto *Pro o contro la bomba atomica* (1965). Torneremo su questo aspetto più avanti; adesso si tratta di rilevare come non meno fondativo sia in questo appunto l'abbinamento della missione dei poeti con la centralità riconosciuta alla categoria estetica della poesia.

Nella sua stratificata commistione di fede e umanesimo, nella quale si possono intravedere residui dell'educazione religiosa dell'autrice,<sup>6</sup> oltre alle sempre possibili reminiscenze crociate e simboliste legate alla categoria estetica e artistica della poesia, il passo costituisce una sorta di matrice dell'autorialità morantiana, destinata a riaffiorare anche in fasi molto più avanzate, ad esempio nella *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, che la scrittrice pubblica su «Paese sera» il 17 luglio 1968 e in cui così si presenta: «mi chiamo Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta» (*B*, p. 728). Nella primavera del 1945, tuttavia, il compito dei poeti ha una dimensione più di carattere estetico e, in ciò, anche morale: produrre opere la cui poesia impedisca agli esseri umani di morire «d'inedia», ossia di languire in un annullamento della loro umanità.

La scrittrice formula, quindi, una risposta pienamente – e tradizionalmente – umanistica alla «tragica avventura dell'ultima guerra» (*B*, p. 677), come la chiamerà nel retro di sovraccoperta dell'edizione del 1961 di *Menzogna e sortilegio*; ed è in sostanziale coerenza con questa impostazione che tra la primavera del 1950 e il novembre del 1951 redige le già citate recensioni radiofoniche della rubrica *Cinema. Cronache di Elsa Morante*. Se si scorrono i quarantasette testi che ci sono rimasti, notiamo che il concetto di poesia è in continuazione menzionato, ad esempio a proposito di *Duello a Berlino* di Michael Powell e Emeric Pressburger (1943), in cui «il colore è espressione non soltanto di un sapiente gusto pittorico, ma anche di poesia» (*VSM*, p. 94), o, più in generale, dei capolavori rivisti alla Seconda Mostra Retrospettiva del Cinema tenutasi a Roma nel giugno del 1950:

<sup>6</sup> «[...] il Dio della scrittrice è anzitutto quello biblico: la Bibbia è per lei la scrittura di una vita, praticata su una sua copia personale posseduta dal 1936 alla morte» (Gentili 2016, p. 128). Si vedano anche i documenti epistolari, distribuiti tra il 1936 e il 1941, del sacerdote gesuita Pietro Tacchi Venturi, su cui tornerò nell'*Appendice*.

Come si sa, i poeti non devono dire tutto, ma lasciare un margine all'immaginazione. L'arte del cinema, la cui poesia ci giunge soprattutto attraverso il senso della vista, ci guadagna certamente a non essere parlata. (ivi, p. 20)

Il passo evoca i richiami sparsi nei quaderni di *Menzogna e sortilegio* a non essere troppo esplicita (cfr. §. 4.2, nota 6), suggerendo quanto le recensioni siano spesso più una verifica del proprio approccio alla letteratura che non una distaccata valutazione dei film visti al cinema. Queste posizioni non rappresentano, però, il punto di arrivo della riflessione degli anni Cinquanta, che registrano una nuova attenzione verso le questioni realistiche, probabilmente mediata dalla lettura dei *Saggi sul realismo* di György Lukács, usciti in Italia presso Einaudi nel 1950.<sup>7</sup> Evidente in tal senso la presentazione *Renato Guttuso*, redatta a metà decennio per la VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma:

Si avrebbe voglia di rispondere che l'arte è sempre realista, o sempre astratta, a scelta: giacché non è mai stato ancora smentito un principio elementare [...]. Che l'arte, cioè, si nutre della realtà (e questo sarebbe il suo necessario *realismo*), per esprimere attraverso il multiforme, il cangiante, e il corruttibile, una verità poetica incorruttibile (e questa sarebbe la sua naturale e legittima *astrazione*). (B, p. 704)

Il passo lascia trapelare il pieno sviluppo di un personale sincretismo teorico in cui la sensibilità realistica entra in dialogo con l'originaria impalcatura idealistica della propria visione della letteratura e dell'arte, come indica, a ben vedere, una ricorrenza lessicale ereditata dall'appunto del 1945: pur senza scomparire dall'orizzonte concettuale di Morante, la «necessaria poesia» del dopoguerra lascia qui il posto a un «necessario *realismo*» che indica come la scrittrice abbia innestato sulle articolazioni materialistiche di Lukács una più ampia definizione di realismo come rappresentazione della realtà volta ad astrarre da essa il suo nucleo più autentico e, in ciò, poetico.

---

<sup>7</sup> Sul rapporto bilaterale fra Lukács e Morante cfr. Bardini 1999, pp. 145-149, che considera un effetto sulla scrittrice del concetto lukácsiano di tipo la classificazione dei *Personaggi*, l'articolo apparso sul «Mondo» il 2 dicembre 1950 (cfr. §. 3.10).

Di qui la speciale consonanza che la scrittrice avverte con Guttuso, il cui «necessario *realismo*», appunto, si rivela nella capacità di «*vedere, nella realtà, il vero*» (*ibidem*), cosicché «il passaggio dal tumulto della realtà alla limpidezza della verità» (ivi, p. 705) avviene in presenza di un perfetto «accordo fra la coscienza e il temperamento» (*ibidem*).

Si saranno riconosciute nel passo citato parole e immagini che quattro anni dopo trasmigrano nel contributo per l'inchiesta di «Nuovi Argomenti», a ribadire il funzionamento modulare della scrittura morantiana anche nel filone saggistico, ma soprattutto a indicare il lungo percorso che si colloca dietro alla circostanziata definizione del romanzo nel contributo del 1959:

*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). (PCAS, p. 44)

Si percepisce una più consistente presenza sullo sfondo delle nozioni di tipicità e di interesse legate alla concezione (realistica) del romanzo di Lukács,<sup>8</sup> tuttavia, come abbiamo già visto nell'introduzione, trattando del romanzo Morante non punta sulla «misura di un *genere letterario*» (ivi, p. 45), bensì considera romanzi anche opere in versi o premoderne; il criterio definitorio, infatti, è ancora legato al concetto di poesia:

Non occorre far notare, evidentemente, che *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. (ivi, pp. 44-45)

In ciò il romanziere è simile a «un filosofo-psicologo» (ivi, p. 46) che, anziché esporre «il proprio sistema in termini di ragionamento» (*ibidem*), lo configura «in una finzione poetica, per mezzo di simboli

---

<sup>8</sup> La metabolizzazione della lettura di Lukács si avverte anche quando, con una fugace concessione a distinzioni, se non di genere, di forma narrativa, Morante afferma che «il racconto [...] rappresenta un “momento” di realtà, mentre il romanzo rappresenta *una* realtà» (ivi, p. 45), sebbene poi una raccolta di racconti possa aspirare all'interesse del romanzo.

narrativi» (ivi, p. 47)<sup>9</sup> in grado «di ordinare felicemente, nelle sue parti, quel piccolo modello di architettura del mondo» (ivi, p. 48) che è un romanzo o, si potrebbe dire, con un'immagine ereditata dalle *Lettere ad Antonio*, una cattedrale romanzesca. Si può qui forse riconoscere, nella corrispondenza di microcosmo testuale e macrocosmo reale, persino una reminiscenza neoplatonica, ma soprattutto una simile geometria narrativa costituisce il presupposto perché poco dopo Morante possa affermare, a completamento del discorso, che «un romanzo bello (e dunque, vero) è sempre il risultato di un supremo impegno morale» (ivi, p. 49), ossia che «verità poetica e bellezza sono la stessa cosa» (ivi, p. 64). Al riguardo, la scrittrice aggiunge che «l'arte è una manifestazione necessaria degli uomini» (ivi, p. 63) – e non stupirà la nuova ricorrenza dell'aggettivo: il suo «primo segreto [...] sta proprio nella sua simpatia coi molteplici oggetti del mondo reale, che [...] deve saper tradurre in simboli di verità sempre nuove» (ivi, p. 65), tali da «rinnovare perennemente il mondo e la vita» (ivi, pp. 65-66), secondo una movenza estetica e morale che ripropone, in termini più laici, quel compito di mantenere l'eterna giovinezza del mondo a cui, nell'appunto del 1945, i poeti erano stati espressamente preposti da Dio.

Queste idee circolano anche in altri testi degli anni Cinquanta e primi Sessanta, *in primis* in quelli riportati alla luce dall'edizione degli scritti sul cinema curata da Goffredo Fofi nel 2017, che consentono di ricostruire *l'humus* su cui si innesta il più strutturato contributo per «Nuovi Argomenti», ma anche di intravedere le prime avvisaglie di un mutamento di prospettiva. Innanzitutto, si deve registrare la distanza che, dopo le varie prese di posizioni nelle recensioni per la RAI, di nuovo, in uno scritto non datato, Morante prende dalla «scuola

---

<sup>9</sup> I «simboli narrativi» (PCAS, p. 47) possono evocare anche la riflessione sull'immagine-racconto e sul realismo simbolico di Cesare Pavese, di cui nel 1951 e nel 1952 erano usciti, postumi, *La letteratura americana e altri saggi* e *Il mestiere di vivere*, tanto più che nell'articolo già citato di Giorgio Saviane sull'«Espresso» del 2 ottobre 1955 leggiamo: «Negli ultimi tempi, Elsa Morante ha letto con molta cura tutto Pavese» (Saviane 1955, p. 11). Della dialettica simpatia fra i due ci testimonia Natalia Ginzburg ricordando il periodo trascorso da Morante a Torino nella primavera del 1948 per la correzione delle bozze di *Menzogna e sortilegio*: «Discutevano, lei e Pavese, su ogni cosa, ma senza gran rabbia; non andavano d'accordo su nulla; però non c'era, in quelle discussioni, nessuna specie di animosità» (N. Ginzburg 2011, pp. 27-28).

neorealista italiana» (VSM, p. 128), nella quale, a suo avviso, «il raggiungimento della piena espressione poetica (e anche umana), è ostacolato da due impedimenti principali: il materialismo e il sentimentalismo» (ivi, p. 129), ossia da una rappresentazione della realtà rispettivamente superficiale e convenzionale.<sup>10</sup> Dopodiché, quasi a sintesi di quanto in più occasioni affermato, Morante mostra di considerare «il *realismo* [...] un modo di espressione» (ivi, p. 128), forse «il *solo* modo di espressione legittimo per l'arte narrativa» (*ibidem*), praticato da «tutti i grandi narratori, da Omero fino a Cervantes, a Tolstoj, ed anche a Hoffmann e a Poe, [che] usavano, ciascuno secondo il proprio genio, uno stile realistico» (*ibidem*).

È senza dubbio degno di nota che l'autrice utilizzi il termine 'modo', anche se, a prima vista, il concetto sembrerebbe equiparato a quello di stile. Tuttavia, nel richiamo al carattere esclusivo della «leggittimità» del modo realistico nell'arte del narrare, il passo rammenta a tal punto il discorso sul romanzo del contributo per «Nuovi Argomenti» che, pur essendo improbabile che la scrittrice conoscesse le contemporanee classificazioni di Northrop Frye che stanno alla base della proposta teorica di Remo Ceserani,<sup>11</sup> si percepisce una commistione delle questioni espressive con un più complesso approccio alla rappresentazione. Non siamo troppo distanti da quanto accade al barocco in *Navona mia*, il gustoso articolo pubblicato sull'«Illustrazione Italiana» nel febbraio 1962:

Alcune persone sembrano ignorare che certi attributi (quali *barocco*, per esempio, o *romantico*, o altri) non si concludono nel significato ristretto che hanno assunto, per uso pratico, nei manuali didattici o professionali. Nel suo significato pieno, il Barocco, al pari del Romantico, non si esaurisce dentro un periodo storico, ma è un elemento reale della natura e della fantasia, necessario alla pienezza della vita. (PCAS, p. 81)

<sup>10</sup> Prendendo in esame i due principali protagonisti della stagione cinematografica neorealista, Morante afferma che «quel che più guasta, in Rossellini, è il sentimentalismo, e quel che più guasta, in De Sica, è il materialismo» (VSM, p. 129). Dei difetti imputati a *Ladri di biciclette* si è visto nel precedente capitolo; riguardo a *Roma città aperta*, le perplessità sono più indirizzate alla «convenzionalità che non risponde ai veri sentimenti del popolo, ma piuttosto a un sentimentalismo di maniera» (*ibidem*).

<sup>11</sup> Anche se non è del tutto impossibile che Morante avesse letto la recensione di Ceserani ad *Anatomia della critica* di Frye apparsa sul «Mondo» il 1° settembre 1959.



Comune è la riconduzione dello stile a una più articolata costante della rappresentazione: la congiunzione del barocco, su cui proprio in quegli anni si stava riaprendo un vivace dibattito,<sup>12</sup> con il romanzo «ancora più bello e importante, che s'intitola *Menzogna e sortilegio*» (ivi, p. 82) suggerisce come per Morante questo «elemento reale della natura e della fantasia» sia equiparabile al sistema modale che nel libro del 1948 si dipana nelle sue variegate declinazioni romanze-sche e melodrammatiche.

In corrispondenza della crisi che prende avvio all'inizio degli anni Sessanta, il discorso si radicalizza: la ricerca della verità poetica assume una valenza più militante, che fa sì che alla ricerca della verità succeda quella della realtà. Lo si nota già in un testo senza titolo, probabilmente databile al 1962-1963, visto che la scrittrice parla della collaborazione con la RAI come di un'esperienza risalente a «poco più di dieci anni fa» (*VSM*, p. 116). In quella che il curatore presenta come la prima stesura del testo si legge:

Gli ignoranti e i filistei (fra cui si contano la maggioranza dei critici comunisti) confondono il reale col suo opposto; e un simile equivoco, spesso intenzionale, nutre la degradazione angosciosa dei nostri contemporanei. Persuasi d'essere molto *realisti*, si alienano dal *reale*, e cioè dal motivo segreto e inesauribile della vita, per tenersi alla falsificazione delle apparenze come dire all'irrealtà. La realtà è sempre viva, vera e pura, l'irrealtà è mortuaria, assurda e ripugnante. Irrealtà è sinonimo di volgarità, e realtà è sinonimo di poesia. (ivi, p. 118)

Ancora sta a cuore a Morante prendere le distanze da quello che sostanzialmente le appare un equivoco di realismo: la letteratura impegnata che piace ai «critici comunisti», ma che lei trova, come già il neorealismo, impelagata in una visione superficiale della realtà, ossia a quanto ha altrove negativamente descritto come materialismo. Fan-

---

<sup>12</sup> Basti ricordare che già nel 1950 Giuliano Briganti aveva pubblicato su «Paragone» l'articolo *Barocco strana parola* e proprio nel 1962 licenzia *Pietro da Cortona o la pittura barocca*, che segna un momento di svolta nello studio dell'arte seicentesca. Si può ritenere, cioè, che l'articolo su Piazza Navona non costituisca un mero *divertissement*, ma nasca nell'alveo di una sensibilità per l'arte consapevole e informata, non di meno legata alle frequentazioni intellettuali di Morante e alla sua amicizia, al tempo, con Pier Paolo Pasolini.

no però la loro più precipua comparsa in questo frammento nuovi temi quali l'alienazione e l'irrealtà, esplicitamente associata alla «falsificazione delle apparenze» – ed è notevole, qui, la ricorrenza lessicale che 'aggancia' questo scritto all'articolo di «Prospettive» di quasi venticinque anni prima. Vengono inoltre alla mente gli accenni ai nuovi *status symbol* del boom economico presenti in *Navona mia* come le «sciocche automobili borghesi» (PCAS, p. 80),<sup>13</sup> ma, a ben vedere, lo schema idealistico della prospettiva morantiana non è mutato: di nuovo si tratta di astrarre – ed estrarre – dalle caotiche apparenze del mondo la sua essenza più profonda e autentica. Emblematici al riguardo gli opposti nessi sinonimici dell'ultima frase che, stabilendo un filo rosso con il valore assoluto della poesia dichiarato nel 1945, costituiscono una vera e propria soglia di passaggio fra il realismo degli anni Cinquanta e quello di nuovo tipo del decennio successivo: perché nel suo più intimo nocciolo concettuale, conferire realtà all'irrealtà è ancora una questione di poesia vivificatrice di contro all'«inedia» (in Bardini 1999a, p. 281) della volgarità.

Una simile commistione di continuità e discontinuità nelle posizioni di Morante è ribadita nella seconda versione del testo, che smorza i toni polemici per concentrarsi sull'urgente compito dell'arte e della letteratura:

Di fatti, *l'evasione* non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la *realtà*, intendendo con questa parola nel suo significato dovuto, e cioè: sostanza profonda e viva delle cose, di là della superficie labile e volgare delle apparenze. Volgare, già, mi piace insistere su questo aggettivo; poiché, per me, *irrealtà* è sinonimo di volgarità, e dunque di cosa insana e ripugnante. Ai films, come ai libri, come alla pittura, come a ogni altra espressione umana, io chiedo la realtà, e cioè un impegno assoluto e disinteressato verso la vita. (*ibidem*)

Lo spostamento concettuale dalla ricerca della verità alla ricerca della realtà mostra il superamento del 'necessario realismo' di una rappresentazione incentrata sulle relazioni intersoggettive in direzione di una letteratura più apertamente militante, per la quale la mis-

---

<sup>13</sup> Il sommo elogio della piazza termina con una nota sconsolata riguardo alla sensibilità estetica dei propri concittadini: «Un milione almeno di romani sarebbero pronti a darti via in cambio di una Seicento o di un juke-box» (PCAS, p. 86).

sione (realistica) degli scrittori divenga restituire realtà a un mondo circostante in cui «il multiforme, il cangiante, e il corruttibile» del 1955 si sono trasformati nella «superficie labile e volgare delle apparenze», ossia nell'irrealtà. La continuità riconoscibile nello schema del ragionamento, non troppo diverso dal passato, si lega alla discontinuità che trasforma la 'rappresentazione' realistica del passato in una 'funzione' realistica, che mira a ritrovare realtà in un mondo involgarito e alienato, descritto con un lessico che evidentemente richiama *Senza i conforti della religione*, a cui in questo periodo Morante sta ancora più o meno lavorando.

Si intuisce come lo scritto preannunci la più compiuta trattazione di *Pro o contro la bomba atomica*, la conferenza che Morante lesse tre volte in pubblico nel febbraio 1965<sup>14</sup> per poi pubblicarla sull'«Europa Letteraria» nel numero del marzo-aprile dello stesso anno. In un mondo che la follia atomica e la cultura di massa hanno trasformato nel regno dell'irrealtà, il compito dello scrittore – che sempre, per Morante, si distingue dal letterato, nonché dello scrivente – è programmaticamente descritto come quello di restituire realtà a un'epoca volta verso «l'occulta tentazione di disintegrarsi [...] per mezzo dell'ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradanti, della noia convulsa e feroce, e così via» (*PCAS*, p. 99). Il compito dello scrittore è diventato più drammatico e urgente, in quanto deve essere svolto in un mondo in cui il «tumulto della realtà», come l'autrice scriveva dieci anni prima nella presentazione di Guttuso, è diventato ormai il caos informe dell'irrealtà:

[...] *l'arte è il contrario della disintegrazione*. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il suo solo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso del reale; di restituirle di continuo, nella confusione irreali, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà* [...]. La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è altro che un movimento della vita. Integra, la realtà è l'integrità stessa: nel suo

<sup>14</sup> Per la precisione, «al Teatro Carignano di Torino il 19 febbraio 1965 (e poi a Milano, al Teatro Manzoni, e a Roma, al Teatro Eliseo il 23 febbraio)» (Bardini 2012b, pp. 8-9).

movimento multiforme e cangiante, inesauribile – che non si potrà mai finire di esplorarla – la realtà è una, sempre una. (ivi, p. 102)

Morante ingloba nel precedente modo realistico quella che più specificamente ha le sembianze di una funzione realistica che consiste nel restituire integrità al reale: mantenere «viva, accesa, attuale» la realtà che si cela dietro le apparenze dell'irrealtà, secondo un *tricolon* aggettivale che a ben vedere, di nuovo, parafrasa l'eterna giovinezza e novità del mondo posta come obiettivo dei poeti nel 1945. Non è casuale, al riguardo, un'equivalenza stabilita qualche pagina dopo, quando Morante individua nell'«arte, che viene a rendere la realtà, [...] la sola speranza del mondo» (ivi, p. 105), specie se chi si oppone alla disintegrazione dell'irrealtà è «uno scrittore (s'intende un poeta)» (*ibidem*), perché

Anche senza accorgersene, per suo istinto, il poeta è destinato a smascherare gli imbrogli. E una poesia, una volta partita, non si ferma più; ma corre e si moltiplica, arrivando da tutte le parti, fin dove il poeta stesso non se lo sarebbe aspettato. (*ibidem*)

Qui la poesia è declinata in una manifestazione testuale della più generale categoria estetica, ma è indicativa della continuità della maniera di ragionare di Morante nelle varie fasi della sua parabola autoriale la riconduzione dello «scrittore» al «poeta», che resta, al fondo, l'autentico protagonista della sua visione del fare letterario.<sup>15</sup> Morante stessa, del resto, riconosce la continuità della conferenza del 1965 con l'intervento del 1959 per «Nuovi Argomenti», in cui, «sebbene da allora non sia passato poi tanto tempo, [si] rived[e] molto giovane e molto ottimista» (ivi, p. 106), se non altro nel paragonare «la funzione del romanziere-poeta a quella del protagonista solare, che nei miti

---

<sup>15</sup> In un appunto per la presentazione della *Storia* (A.R.C. 52 I 7/6 c. 2r) i due termini sono scissi, sebbene l'affermazione li riguardi entrambi: «Lo scrittore e il poeta non sono giudici ma testimoni» (in Gentili 2016, p. 133). Che Morante nutrisse una speciale predilezione per i poeti è testimoniato da Lalla Romano, che ricorda che «lei usava il termine 'poeta' per definire persone che ammirava. [...] Era un giudizio globale: era la sua maniera di assumere a un suo credo privato quello che erano poi i famosi 'felici pochi'» (Romano 1993, p. 29). Antonio Debenedetti cita invece il passo di una lettera che Morante gli scrisse nel 1959, all'indomani della pubblicazione della sua prima raccolta poetica *Rifiuto di obbedienza*: «Lei è un poeta, questo è il massimo complimento che le possa fare» (A. Debenedetti 1993, p. 60).

affronta il drago notturno, per liberare la città atterrita» (ivi, p. 107). Nonostante il maggiore pessimismo, dovuto all'innesto del «sistema della disintegrazione» (ivi, p. 106) sulla tragicità della condizione umana, di per sé «segnat[a] dagli incontri e dalle opposizioni, dagli accoppiamenti e dalle stragi» (*ibidem*), l'immagine continua a essere valida:

Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come a ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo. (ivi, p. 108)

Possiamo capire meglio, adesso, in questo passo che abbiamo già incontrato al termine dell'introduzione, in che senso la nuova accalorata urgenza che si avverte nel 1965 non si risolva in una deposizione delle armi, ma rivitalizzi l'ispirazione di Morante. Così come acquista senso, nella pratica della sua scrittura, il riferimento, nella conferenza, alla figura esemplare di Miklós Radnóti, il giovane poeta ebreo ungherese ucciso «con un colpo alla nuca» (ivi, p. 109) in un lager nazista, ma che fino all'ultimo con mezzi di fortuna, con «la sua coscienza reale rima[sta] integra» (*ibidem*), ha continuato a comporre liriche:

Nell'ultima [...] dice: *Ora la morte è un fiore di pazienza.* [...]

È morto nel 1944. Ma io, solo da poco tempo ho saputo che era esistito. E la scoperta che questo ragazzo ha potuto esistere sulla Terra, per me è stata una notizia piena di allegria. L'avventura di questo ragazzo assassinato è uno scandalo inaudito per la burocrazia organizzata dei lager, e delle bombe atomiche. Scandalo non per l'assassinio, che è nel loro sistema. Ma per la testimonianza postuma di realtà (l'allegria della notizia) che è contro il loro sistema. (ivi, pp. 109-110)

Si recupera qui una parola chiave della conclusione di *Menzogna e sortilegio*: l'allegria dell'amicizia del gatto Alvaro, la cui vicinanza, come sappiamo, «basta al cuore» (MS, p. 706) e di cui, grazie all'autotranstestualità di Morante, meglio si può apprezzare adesso, a

distanza di diciassette anni dalla pubblicazione del romanzo, il valore di allegoria della scrittura letteraria ossia – ‘si intende’, citando Morante –, della poesia intrinseca al romanzo. Con questa allegria contro l’irrealtà il romanziere-poeta esercita la sua funzione di realtà che, nelle pagine di *Pro o contro la bomba atomica*, si configura come scandalosa, rivoluzionaria, religiosa: secondo un repertorio lessicale che richiama un senso umanistico del sacro contiguo a quello mostrato, nello stesso giro d’anni, dall’amico e sodale Pier Paolo Pasolini,<sup>16</sup> ma non di meno legato al modello dell’amatissimo Umberto Saba, nel cui nome si chiude la conferenza:

Ma infine, che razza di romanzo o di poesia dovrà scrivere il Nostro per fare, come dicono i giornali, la sua lotta? La risposta è semplice: scriverà, onestamente, quello che gli pare. «Ai poeti» ancora, disse, Umberto Saba «resta da fare la poesia onesta». Però, basterebbe dire la poesia perché, se è poesia, non può essere che onesta. Un poeta, in quanto tale, non può non essere onesto. (ivi, p. 116)

Con l’allegria della poesia onesta giunge a compimento il realismo morale di Morante, che assomma modo della rappresentazione e funzione militante in tre fattori: «l’attenzione, l’onestà e il disinteresse. E tutto il resto è letteratura» (*ibidem*). Riguardo poi a «che sorta di linguaggio [il romanziere-poeta] dovrà adoperare [...] lasciatelo scrivere come gli pare, che tanto il primo inventore dei linguaggi è stato sempre lui!» (*ibidem*), ma, nel suo più specifico caso, la prima risposta

---

<sup>16</sup> L’«amicizia fraterna» (*VSM*, p. 117) con Pasolini è esplicitamente evocata nel già citato scritto sul cinema del 1962-1963, quando Morante parla dei film dell’amico come i preferiti tra i pochi che ormai va a vedere, prodotto di una delle «pochissime persone viventi nel nostro tempo dotate di sentimento religioso» (*ibidem*). Se giustamente Franco Fortini affermava come «tutto l’ultimo Pasolini vada letto come una sorta di dialogo con la Morante» (F. Fortini 1993, p. 240), le radici della reciproca influenza sono anteriori, legate a una comune sensibilità verso la capacità, metastorica, della poesia «di intercettare ed esprimere [la] valenza sacrale dell’esistenza» (Verbaro 2017, p. 19). Si pensi, ad esempio, a *La Guinea* (1962), nella sezione iniziale *La realtà di Poesia in forma di rosa* (1964), in cui si legge: «irreale è ogni idea, irreale ogni passione | di questo popolo ormai dissociato | da secoli, la cui soave saggezza | gli serve a vivere, non l’ha mai liberato» (Pasolini 2003, p. 1089). La relazione umana e intellettuale tra i due, pertanto, necessita di un’indagine più sistematica di quanto sinora, pur egregiamente, si sia fatto – cfr., tra gli altri, Fusillo 1994, Siti 1994, Calitti 2013, Sgavichchia 2013, Bazzocchi 2014.

è fornita nel 1968 dalla pubblicazione del *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, che, a sua volta, come si legge nelle note di copertina della *Storia* citate in apertura di capitolo, direttamente prelude al terzo romanzo einaudiano e alla sua messa a punto di una lingua «*por el anal-fabeto*» (S, p. 3).<sup>17</sup>

Si capisce, quindi, perché la stessa Morante, affermando che *La Storia* si pone «quasi a spiegamento totale di tutte le sue precedenti esperienze narrative» (B, p. 693), guardi alla differenza fra questo e i precedenti romanzi in termini, per così dire, più quantitativi che qualitativi: perché esso intensifica al massimo grado quegli ingredienti al contempo realistici e poetici della scrittura romanzesca sui quali l'autrice ha ragionato per almeno trenta anni. I mutamenti avvenuti nel laboratorio della finzione morantiano dovranno essere interpretati, quindi, non tanto nell'ottica di una successione di *grâce* e *pesanteur*, che di fatto come temi convivono in tutta l'opera della scrittrice, quanto alla luce dell'indignazione che trapela dalle parole della conferenza del 1965. Al contempo, le costanti tematiche e strutturali emerse nella prima fase giovanile e nella seconda fase dei primi due romanzi einaudiani non scompaiono, ma si modificano a contatto con le nuove istanze espressive e militanti affermate in *Pro o contro la bomba atomica*, dando vita, come stiamo per vedere, a un nuovo rapporto di forze all'interno dell'ipergenere romanzo morantiano.

## 5.2. Sognare la Storia

Che nella *Storia* sia presente un'indagine esistenziale delle relazioni umane dei personaggi, che riguarda il loro essere nel mondo e il loro

---

<sup>17</sup> A questa ricerca di un nuovo lessico, comprensibile ai semplici, fa riferimento anche un accorato passo del *Beato propagandista del Paradiso* (1970): «La povera mia (nostra) lingua materna e cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni della bruttezza. [...] E forzata, fino dall'infanzia, a frequentare i gerghi obbligatori [sic] dell'irrealtà collettiva, s'è ridotta a riinventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei: e rifornendo il proprio tesoro magari dai loro rifiuti, piuttosto che dalle loro botteghe» (PCAS, pp. 122-123). In questo scritto, con il quale Morante si affaccia sul nuovo decennio, persino più a chiare lettere leggiamo che «la manifestazione dell'irrealtà, cioè la bruttezza, è un mostro recente» (ivi, p. 124).

rapporto con la morte, è un aspetto che sottolinea anche Pasolini parlando, nella sua recensione al romanzo pubblicata sul «Tempo» il 26 luglio e il 2 agosto 1974, di una 'ideologia reale' e una 'ideologia decisa' nel romanzo: la prima «consiste nella morte vista come fenomeno che riduce a scherzo la vita: ma a uno scherzo bellissimo, struggente, degno di essere vissuto, anche nelle sue inevitabili brutture» (Pasolini 1999, p. 2105); la seconda è quella che contrappone il Bene della vita al Male della Storia, rivelando «però un'estrema debolezza e fragilità nel momento in cui viene tradotta in termini di romanzo popolare, applicata, volgarizzata» (ivi, p. 2106). La sua approvazione critica va infatti alla prima, che trova concentrata nella parte finale del romanzo, quella delle morti, mentre la seconda gli pare il frutto di un gesto di volontà narrativa insoddisfacente, che «stride puerilmente nel testo narrativo» (*ibidem*), rappresentata com'è del vitalismo a oltranza di Nino e dalla leziosità manieristica di Usepepe.

Si può essere d'accordo o meno con il giudizio comunque acutissimo di Pasolini, ma certo coglie nel segno la sua idea che *La Storia* contenga perlomeno due ideologie e tre romanzi – l'inizio focalizzato su Gunther e soprattutto la famiglia di Ida, la parte che si distende dalla nascita di Usepepe sino alla fine della guerra, il «*Libro delle morti*» (ivi, p. 2097) sul dopoguerra –, in quanto a suo modo riconosce quella molteplicità che abbiamo imparato essere tipica di Morante.<sup>18</sup> In particolare, conformemente agli obiettivi di questo volume, vorrei mette-

---

<sup>18</sup> Secondo Walter Siti, «l'aggressività [del tono] è in parte autopunitiva: Pasolini indica in lei il 'manierismo' che i critici avevano costantemente rinfacciato a lui» (Siti 1994, p. 145), cosicché la recensione assume le sembianze di «una specie di abiura» (*ibidem*), poco meno di un anno prima della *Abiura della trilogia della vita*. La critica all'«ideologia decisa» della recensione può essere inoltre letta in parallelo con le pagine di *Petrolio* che tratteggiano le sembianze della scrittrice «dolce, umana, padrona del proprio pensare, per quanto il suo fondo potesse essere passionale, viscerale e tempestoso» (Pasolini 1998, p. 1186), e dal «viso di una giovane gatta» (ivi, p. 1187), eletta da Carlo di Tetis a depositaria di un segreto che però essa non vuole ascoltare, cosicché ai suoi libri, «per quanto pieni e completi in se stessi essi fossero, mancava in realtà 'qualcosa': e ciò li destinava, di conseguenza, a una fatale ambiguità» (ivi, p. 1189). Siriana Sgavicchia mette in relazione *La Storia* con *Petrolio*, ma anche con altre «eccentriche opere-mondo» (Sgavicchia 2012, p. 105) di quegli anni come *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, *Corporale* di Paolo Volponi, *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese, «accomunate dal progetto di rappresentare, in forme diverse, la problematicità dell'"utopia" del realismo nel romanzo» (*ibidem*) attraverso una «scommessa di "realtà" sulla soglia tra la vita e la morte del genere» (*ibidem*).



re in luce, all'interno di una simile stratificazione di istanze narrative, alcuni percorsi di compromesso fra l'area del *novel* e l'area del *romance*, mostrando come anche nel romanzo che più spinge verso il realismo – nell'accezione sopra ricostruita – sono presenti non pochi elementi che possono essere ancora ascritti al romanzesco. Esempio, al riguardo, un pregnante passo in cui, nella seconda parte del capitolo ....1945, la narratrice menziona i quindici sopravvissuti della deportazione del ghetto, i quali, allucinati, camminando a scatti «come fantocci» (S, p. 376) – e sappiamo quanto il termine sia pregnante nel lessico morantiano (cfr. §. 3.8) –, si aggirano per le vie di Roma cercando di raccontare la loro esperienza nel lager. Ben presto scoprono che nessuno vuole ascoltarli:

Difatti i racconti dei giudii non somigliavano a quelli dei capitani di nave, o di Ulisse, l'eroe di ritorno alla sua reggia. Erano figure spettrali come i numeri negativi, al di sotto di ogni veduta naturale, e impossibili alla comune simpatia. (ivi, p. 377)

Tutt'altro che marginale è il dettaglio che, per spiegare la repulsione degli ascoltatori, la narratrice affermi che quelle dei sopravvissuti non erano certo le storie piene di peripezie ed esotismo vissute dai guerrieri mitologici o dai capitani coraggiosi, come a suggerire che dopo Auschwitz non è più ammesso scorrazzare liberamente nei territori dell'immaginazione romanzesca. Sennonché, a fronte di quello che potrebbe sembrare un ripudio del *romance*, nella medesima sequenza leggiamo:

Gli orecchi sporgevano dalle loro teste macilente, e nei loro occhi infossati, neri o marrone, non parevano rispecchiarsi le immagini presenti d'intorno, ma una qualche ridda di figure allucinatorie, come una lanterna magica di forme assurde girante in perpetuo. (ivi, p. 376)

Colpisce il paragone con la lanterna magica, tanto più che l'abbiamo già incontrato nella descrizione della psicologia creaturale di Carulina, la madre adolescente della truppa dei Mille, che non a caso, come si è già rilevato nel secondo capitolo, instaurerà uno speciale rapporto con Usepe:

[Carulina] sapeva magnificamente a memoria i nomi delle attrici del cinema e i titoli dei film. Difatti, il cinema le piaceva assai; però, a chiederle la trama dei film tanto goduti, si scopriva che non aveva capito niente. In luogo delle storie d'amore, rivalità, adulterio e simili, essa vedeva solo dei movimenti fantastici, come di lanterna magica. (ivi, p. 185)

La lanterna magica è qui specificatamente associata ai «movimenti fantastici» con cui Carulina filtra le «storie d'amore, rivalità, adulterio» viste al cinema, le storie, cioè, da basso romanzesco non dissimili da quelle redatte dalla giovane Elsa negli anni del suo apprendistato narrativo e poi ripresi, con ben altra intelligenza metaletteraria, in *Menzogna e sortilegio*. Tornando quindi alla sequenza dei «giudii» (ivi, p. 377), possiamo notare come la narratrice, che possiamo chiamare Elsa-nel-testo (cfr. nota 47 dell'introduzione), descriva la devastazione psicofisica dei sopravvissuti, narratori di storie tutt'altro che romanzesche, con un paragone che attinge dal repertorio *romance*. Si tratta, però, di un paradosso solo apparente, se si pensa che nella conferenza del 1965 la polemica contro l'irrealtà reca con sé sì l'auspicio di un'arte e di una letteratura che siano realiste in quanto aspiranti a restituire integrità e pienezza all'esperienza umana, ma non per questo Morante disdegna di nutrirsi di un lessico romanzesco, dalla «grande avventura della mente» (PCAS, p. 98) in cui «la seduzione scientifica ha sostituito quella immaginativa» alla già citata immagine del poeta che sconfigge il «drago notturno» (ivi, p. 107) dopo aver fissato «in faccia i mostri aberranti» dell'irrealtà (ivi, p. 106).<sup>19</sup>

Ciò non denota scarsa lucidità nella dichiarazione d'intenti di *Pro o contro la bomba atomica*; si tratta, anzi, di un dato che conferisce ulteriore coerenza al mondo creativo dell'autrice. Se, come si è visto, il ruolo dello scrittore è «di impedire la disintegrazione della coscienza umana [...]; di restituirle di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, la realtà» (ivi, p. 102), si capisce che questo può a buon di-

---

<sup>19</sup> In particolare, 'avventura' si conferma parola chiave dell'immaginario morantiano: oltre alle numerose occorrenze nei primi due romanzi einaudiani e al titolo della poesia contenuta in *Alibi, l'avventura della mente* (PCAS, p. 98) richiama soprattutto la «tragica avventura dell'ultima guerra» (B, p. 677) delle note dell'edizione 1961 di *Menzogna e sortilegio*.

ritto avvenire nei termini di un innesto di immaginazione che si nutra del repertorio di motivi e personaggi offerto dalla tradizione del *romance*. Soprattutto, però, non si deve dimenticare che il romanzesco non è perseguito da Elsa Morante in una sua qualche incontaminata purezza, ma è da lei transmodalizzato, ovvero rifunzionalizzato in un contesto che, di per sé, presenta caratteristiche e finalità non riconducibili al *romance*. La stessa descrizione dei sopravvissuti del ghetto lo dimostra: l'immagine della lanterna magica è tratta dal repertorio romanzesco, ma è poi volta a rappresentare, con vivacità espressionistica, l'aspetto fisico delle persone che hanno subito lo shock dell'orrore nazista.

Nella *Storia* la transmodalizzazione di elementi del *romance* si svolge a vari livelli: non solo, come nel caso della lanterna magica, l'utilizzo di immagini romanzesche in chiave di paragone e similitudine, ma anche l'alta frequenza di termini come 'impresa', 'eroe', 'favola', 'fantastico', oltre ad 'avventura'. Non meno rilevante in questa direzione la presenza di personaggi ascrivibili all'area del *romance*, come Nino e Ueseppe, nonché, in parte, Davide Segre: se si possono leggere Ueseppe e Nino come due varianti, l'una creaturale, l'altra avventurosa, del rapporto naturale di Achille col mondo, riconducibile, nelle coordinate tipologiche della scrittrice, all'epico favoloso, tanto più che entrambi i fratelli sono destinati alla morte precoce,<sup>20</sup> nella tragica parabola esistenziale di Davide Segre si può assistere al rapido evolversi di Achille in Amleto. Se alcune situazioni, poi, appaiono esplicitamente avventurose, come l'adesione alla lotta partigiana di Nino o l'ingenuo entusiasmo del soldato Gunther alla partenza per la campagna d'Africa<sup>21</sup>, specialmente rilevante è la variegata ricorrenza

<sup>20</sup> Non casualmente Ida pensa di Nino – ma a torto – che sia invulnerabile, mentre di entrambi Davide Segre dice che sono 'felici': «la sua [di Nino], è la felicità di esistere. E la tua [di Ueseppe] è la felicità... di... di tutto. Tu sei la creatura più felice del mondo» (*S*, p. 520).

<sup>21</sup> La poesia con cui la narratrice descrive l'entusiasmo di Gunther sembra costituire un'agrodolce, anche se un po' leziosa, ripresa di alcuni momenti del *Mondo salvato dai ragazzini*, come si evince dai versi incipitari: «AFRICA! AFRICA!! / ... Più di mille soli e diecimila tamburi / zanz tamtam baobab ibar! / Mille tamburi e diecimila soli / sugli alberi del pane e del cacao!» (ivi, p. 17). L'Africa richiama anche la tormentata redazione del primo capitolo *Re e stella del cielo dell'Isola di Arturo*, che doveva aprirsi con l'esplicita immagine di Arturo ferito e prigioniero sul fronte africano (cfr. al riguardo Bardini 1999a, pp. 87-97).

di sogni e visioni che attutiscono il senso di realtà dei personaggi, a partire da Ida.

Se circa quaranta sono le sequenze oniriche vere e proprie, dettagliate o solo menzionate come i «*tòppi sogni*» di Useppe (S, p. 396), alcune costituite da gruppi di sogni consecutivi, alcune relative persino ad animali, come nel caso del «sogno d'amore» di Blitz (ivi, p. 110), consistente e multiforme è il gruppo dei sogni a occhi aperti. Anzitutto, si hanno sogni nel senso di ideali, come la rivoluzione «sognata» (ivi, p. 39) da Giuseppe Ramundo, per quanto gli ideali possano facilmente trasformarsi nei sogni distorti dei potenti, visto che anche «Mussolini e Hitler, a loro modo, erano dei sognatori» (ivi, p. 45). Altre esperienze pseudoniriche sono poi deliqui, visioni, fantasticherie, come l'errare di Ida nel ghetto deserto alla vigilia della liberazione di Roma, le fiabesche avventure di Useppe e Bella nella primavera del 1947, le allucinazioni di Davide sotto gli effetti della droga. Non mancano i «sogni bovaristici» (ivi, p. 49) di Nora, così come degna di nota è la ricorrenza dell'aggettivo "trasognato", che descrive una sospensione tra veglia e perdita di sé comune all'attacco epilettico e ad altre esperienze in cui il distacco dalla realtà è anche una forma di difesa dalla violenza circostante. Così, se si incontra il termine già a proposito delle crisi di Ida bambina e poi più volte riguardo a Useppe – ad esempio, alla madre che, guidata da Bella, è venuta a recuperarlo in riva al Tevere dopo l'ennesimo devastante attacco, «appariva ancora piuttosto trasognato e immemore» (ivi, p. 640) –, esso compare anche nella scena dello stupro di Ida – «E insieme [Gunther] cominciò a baciarla, con piccoli baci pieni di dolcezza, sulla faccia trasognata che pareva guardarlo e seguiva a sorridergli con una specie di gratitudine» (ivi, p. 69) – e nell'incontro di Nino e Davide nello stanzone di Pietralata, il quale «quasi assurdamente confuso per aver disturbato la gatta, si ricompose, girando all'intorno lo sguardo trasognato di un orfano» (ivi, p. 221).

Pochi sono i sogni lieti, concentrati perlopiù nel caserme di Pietralata e associati a Ida, alla quale poi «tornava più amaro ritrovarsi, destandosi, nel suo presente stato di miseria» (ivi, p. 191), ma anche a Nino, che sogna di cavalcare selvaggiamente «su una prateria del West» (ivi, p. 228), e persino a Useppe che, a contatto col movimento di due dei Mille accoppiatisi nella notte, «sognò che sul prato c'era una *navi* (una barchetta) legata a un albero» sulla quale saltava pren-

dendo il largo, «mentre il prato era diventato un'acqua assai lucente» e «la barchetta, con lui dentro, dondolava come se ballasse» (ivi, p. 194). Costante però, anche nei preminenti sogni angosciosi di cui si dà più dettagliato resoconto, è il gradiente romanzesco, specie nella continua attività onirica di Ida:

Da parte sua, per contro, essa temeva i sogni, i quali avevano preso a frequentarla con una profusione inusitata, sballottolandola fra vicende assurde, come Alice nel Paese delle Meraviglie. (ivi, pp. 128-129)

Sul versante autotranstestuale, l'annotazione richiama, a più di trentacinque anni di distanza, l'ammirazione per la diegesi onirica che già trapelava nelle *Lettere ad Antonio*, quando, anche di fronte ai propri sogni più pesanti e angosciosi, i 'sogni processi', la giovane Elsa non poteva fare a meno di provare ammirato stupore per 'l'artista del sogno' (cfr. §. 2.1). Tuttavia, se in questa connessione di lunghissima durata, che di nuovo rivela la memoria poietica di Morante, si intravedono le più remote radici della cospicua presenza di sogni nel romanzo del 1974, resta da chiedersi quale sia l'obiettivo realistico a cui la fantasia – transmodalizzata – del lavoro onirico è piegata. Per rispondere, si devono meglio mettere a fuoco le conseguenze del fatto che sia Ida il personaggio a sognare maggiormente, tanto più che sembrerebbe procedere nella direzione opposta lo status psicologico e sociale del personaggio, che ne fa una creatura derelitta e forastica, esclusa dall'umano consorzio e appartenente, come si legge nella parte finale del capitolo ....1946, «a una terza specie» (ivi, p. 481), fuori dalla ripartizione tra ricchi e poveri, «che esiste (forse, in via di estinzione?) e passa, né se ne dà notizia, se non a volte, eventualmente, nella cronaca nera» (*ibidem*).

Non solo dietro l'umiltà pietosa e misera di Ida si cela la grandezza diegetica del personaggio, vero tessuto connettivo del romanzo, ma – rimanendo su un piano strettamente tematico – i suoi sono sogni regali, avviati in una «crescita rigogliosa» (ivi, p. 32) sin dall'infanzia, secondo una profusione onirica che «doveva accoppiarsi alla sua vita diurna, fra interruzioni e riprese, fino alla fine, attorcigliandosi alle sue giornate più da parassita o da sbirra che da compagna» (*ibidem*). Così, le straordinarie avventure notturne di Ida sembrano innanzitutto legarsi, con terminologia mutuata da Eric Auer-

bach, a quel realismo creaturale che *La Storia* mette in scena sin dalla dedica «*Por el analfabeto a quien escribo*» (ivi, p. 3) e che rende degni i personaggi più umili del contatto con il 'divino artefice onirico' – e anche questa è, invero, costante di lungo corso nell'immaginario morantiano, le cui radici risalgono sino alle fiabe pubblicate nella prima metà degli anni trenta,<sup>22</sup> ma che ora risulta rimotivata da suggestioni etnografiche, esplicitate nella poesia di Davide *Ombre luminose*: «nel favore tribale, che consacra / i nati diversi dagli altri, visitati dai sogni» (ivi, p. 526).

La posizione esemplare del personaggio non si esaurisce in ciò, in quanto all'interno della composita onirologia morantiana il privilegio del sogno si pone in continuità con la variante del sogno profetico, anch'essa eredità degli esordi fiabeschi. Proprio il fatto che le difese della coscienza di Ida siano labili rende il suo inconscio più esposto alla colonizzazione della Storia, cosicché il teatro onirico si fa rappresentativo di un'intera collettività:

Una notte, poco prima di un allarme, sognò che cercava un ospedale per partorire. Ma tutti la respingevano, come ebrea, dicendole che doveva andare all'ospedale ebraico, e indicandole un edificio bianchissimo di cemento, tutto murato, senza finestre né porte. Di lì a poco, lei si ritrovava nell'interno dell'edificio. Era una fabbrica immensa, illuminata da fasci di proiettori accecanti; e intorno a lei non c'era nessuno, solo delle macchine gigantesche, complicate e dentate, che ruotavano con terribile fragore. Quand'ecco, si viene a scoprire che questo fragore sono le girandole di Capodanno. Ci troviamo su una spiaggia di mare, assieme a lei ci sono tanti ragazzetti, e fra costoro c'è persino Alfio, lui pure piccolo. Tutti, con le loro vocine, protestano perché di qua, dal basso, non si possono vedere le luminarie: bisognerebbe disporre di un'altura, di un balcone! È già mezzanotte, e siamo delusi... Ma d'un tratto la marina davanti a noi s'illumina meravigliosamente di grandi, innumerevoli grappoli di luce, verdi e arancione e rosso granato nel turchino dell'acqua di notte. E i ragazzini contenti dicono: «Qua noi vediamo meglio che da sopra, perché nel mare ci si specchia tutta la città intera, fino ai grattacieli e alle punte delle montagne» (ivi, pp. 92-93)

<sup>22</sup> Sull'intimo rapporto fra fiabesco e sogno cfr. Porciani 2006, pp. 27-38.

Come la presenza dei «ragazzetti» già può suggerire, il passo richiama alcuni versi di *Addio* dedicati a un'esplosione cromatica con cui il ragazzo pittore trasfigura, anche lui «d'un tratto» (*MSDR*, p. 8), l'orrore adulto.<sup>23</sup> Nel contesto della *Storia* i personaggi fanciulleschi sembrano avere la meglio sul disorientamento di Ida respinta dal consorzio umano che la rifiuta in quanto ebrea indegna di partorire, rovesciando l'immagine alienata e disumana dell'ospedale-fabbrica in una festa piena di luci e colori; sennonché, si tratta di un sogno che isola momentaneamente l'elemento favoloso rispetto al grigio dolore della vita reale, così come in *Addio* il ragazzo pittore è destinato a essere sopraffatto dalla morte. Sulla stessa linea si colloca un'altra significativa sequenza onirica, che evoca la scena di un cumulo di oggetti abbandonati in un lager:

Quella notte, dopo tanto che non sognava, ebbe un sogno. I suoi sogni, per solito, erano colorati e vividi, ma questo invece era in bianco e nero, e sfocato come una vecchia foto. Le pareva di trovarsi all'esterno di un recinto, qualcosa come un terreno di rifiuti in abbandono. Altro non c'era che delle scarpe ammucciate, malridotte e polverose, che parevano smesse da anni. E lei, là sola, andava cercando affannosamente nel mucchio una certa scarpina di misura piccolissima, quasi di bambola, col sentimento, che, per lei, tale ricerca avesse il valore di un verdetto definitivo. Il sogno non aveva intreccio, nient'altro che quest'unica scena; ma per quanto lasciato senza séguito, né spiegazione, sembrava raccontare una lunga vicenda irrimediabile. (ivi, pp. 342-343)

Al contempo, si registra un movimento di senso opposto. Nel capitolo .....1942 si legge riguardo a Ida che, sia per i suoi sogni sia per i sonniferi che è costretta a prendere per dormire, «pareva che la sua

---

<sup>23</sup> «Quaggiù i difficili ragazzetti, dopo un pomeriggio d'angosce strazianti, l possono ancora ridere a una barzelletta. l O nel noioso quartiere, una domenica di noia, l d'un tratto trasfigurarsi alla vista d'una piuma l e correre a ritrarla in un dipinto, ingigantita tragedia di colori l che fa straripare il sangue del dolore adulto l fino ai firmamenti fanciulleschi» (*MSDR*, p. 8). Cfr. al riguardo Porciani 2018a, pp. 192-193. Nella sequenza della *Storia* l'intrusione d'autore è tale da rischiare, col riferimento ai «grattacieli» (*S*, p. 93), un anacronismo, visto che a Roma, l'unica città conosciuta da Ida, le costruzioni in verticale sono quasi tutte del dopoguerra.

veglia vera fosse diventata il sonno» (ivi, p. 128), dando vita a uno sdoppiamento che poche pagine più avanti viene del tutto esplicitato:

In realtà, io credo, essa sognava; ma le vicende sognate trascorrevano in un doppio fondo cieco della sua immaginazione, inaccessibile alla conoscenza. E questa sorta di sdoppiamento le durava poi nella veglia, per tutto il giorno dopo, in quel suo stato di torpore trascinato oltre la notte. [...] questa seconda Iduzza, benché fosse colei che agiva, era, stranamente, fra le due, la più fantomatica: come se lei, piuttosto che l'altra, appartenesse alla natura subdola di quei sogni notturni che le sfuggivano, ma forse non cessavano di vulnerarla. (ivi, p. 136)

Pur particolarmente acuta nel caso di Ida, questa condizione scissa non appartiene solo a lei, ma anche agli altri personaggi, sin da quando, nel capitolo iniziale, leggiamo delle fantasie infantili di Gunther riguardo alla spedizione del suo battaglione in Africa o della «commedia in sogno» (ivi, p. 39) che a suo padre Giuseppe, allo scoppio dei moti fascisti, sembrava di recitare – e di nuovo ci imbattiamo in un termine caro all'autrice (cfr. §. 3.5). Soprattutto, però, è indicativa la ricorrenza parossistica lungo il testo della locuzione avverbiale 'in realtà', variata da 'invero' o 'difatti', che, già presente in misura minore nei testi precedenti, nella *Storia* appare quasi cento volte: dalla presentazione di Ida nel primo capitolo – «I soli a non farle paura, in realtà, erano stati suo padre, suo marito, e più tardi, forse, i suoi scolaretti» (ivi, p. 21) – all'ultima pagina in cui, sempre a proposito di Ida, leggiamo che «essa, in realtà, era morta insieme al suo pischelletto Usepe (al pari dell'altra madre di costui, la pastorella maremmana)» (ivi, p. 649). Costantemente le cose sembrano diverse da come sono ed Elsa-nel-testo deve intervenire per ripristinare la verità a dispetto delle apparenze e delle percezioni distorte dei personaggi, al punto che la (con-)fusione tra veglia e sogno diventa grammatica.

I due movimenti contrari – la Storia che penetra dentro l'inconscio e il personaggio che inconsciamente si ritrae dalla realtà – suggeriscono che i personaggi percepiscono istintivamente la minaccia costante della Storia, ma a questa reagiscono come allentando la pressione del mondo esterno, secondo una tendenza alla perdita del senso di realtà che sembra rimotivare nel nuovo contesto di genere la



maggiore costante della narrativa morantiana o, detto altrimenti, quella che a proposito di *Menzogna e sortilegio* l'autrice aveva descritto nei termini della scelta di don Chisciotte.<sup>24</sup> Non a caso, non si è mancato di vedere nella *Storia* un romanzo più psicologico che politico, in cui i protagonisti non sembrano avere veri antagonisti se non nei meandri delle proprie nevrosi e malattie.<sup>25</sup> Tuttavia, proprio l'esemplarità dei sogni di Ida indica come tali nevrosi e malattie siano, a differenza di quanto accadeva nei precedenti romanzi, una conseguenza della violenza della *Storia* e questo è, nella sua voluta elementarità, il nucleo del messaggio del libro: l'irrealtà colonizza il nostro inconscio, ancora prima della nostra coscienza, e lentamente ci sottrarre, oltre che la vita, la nostra umanità.

### 5.3. Per le strade di Roma

L'alta presenza dei sogni non è l'unica via alla transmodalizzazione del *romance* nella *Storia*. Un'altra evidente strategia è costituita dal fare di Roma non solo lo scenario delle vicende raccontate, ma anche un cronotopo romanzesco, come mostra un passo dell'inizio del capitolo ...1944:

Il Testaccio non era un quartiere di periferia come San Lorenzo. Benché abitato anch'esso, in prevalenza, dal ceto operaio e popolare, solo poche strade lo separavano dai quartieri borghesi. E i Tedeschi, che di

---

<sup>24</sup> Giustamente Rosa rileva che «l'antica mescolanza di realismo minuzioso e visionarietà trasfigurante, che aveva sorretto la prosa di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola*, continua ad essere la cifra originale dello stile morantiano» (Rosa 2013, p. 114). Anche in questo, peraltro, consiste il contributo di Morante all'affermazione del romanzo neostorico nel secondo Novecento: «Quanto più il narratore accumula deitici temporali e indicatori spaziali tanto più la dialettica fra tempo della storia e tempo del discorso si frantuma e nelle pause descrittive i confini della scena si dissolvono sotto la spinta di un oggettivismo delirante che intreccia la calcinosità materica dei dati realistici alle rifrangenze epifaniche dell'allucinazione onirica» (Rosa 2010, p. 66).

<sup>25</sup> Cfr. ad esempio quanto afferma Mario Barenghi: «quello che si presentava come un romanzo politico, alla prova dei fatti, politico non è: anziché un'epica raffigurazione delle malefatte del potere, al lettore viene proposta una messa in scena di tormentose psicologie, di rovellati emotivi, di effimere letizie, di paure senza nome» (Barenghi 2001, p. 380).

rado frequentavano Pietralata e il Tiburtino, qua s'incontravano più numerosi. La loro presenza trasformava, per Ida, il percorso quotidiano in una pista rotante dove lei stessa, bersaglio irrisorio, era segnalata da fari, seguita da passi di ferro, accerchiata da segnali uncinati. (S, p. 310)

Il «percorso quotidiano» compiuto da Ida in cerca di cibo è descritto con immagini che sembrano desunte da un concitato racconto di azione e guerra, a suggerire quanto la trasfigurazione romanzesca si intrecci con la rappresentazione della città. Nel passo sono infatti nominati i luoghi che costituiscono il *setting* della *Storia*, in osservanza alla scelta di Morante di ambientare il romanzo nei quartieri più popolari della capitale, lasciando fuori i quartieri borghesi o la Roma trionfale della ristrutturazione fascista: San Lorenzo, con il cimitero del Verano e la stazione di Roma Tiburtina, dove Ida, con in braccio Usepe, vede i carri bestiame stipati degli ebrei rastrellati nel ghetto; la borgata Pietralata, uno dei poverissimi insediamenti creati da Mussolini per dare alloggio agli abitanti del centro 'deportati' in periferia durante i lavori di ammodernamento della città negli anni Trenta; Testaccio, rione rosso e popolare, nel quale Ida e Usepe cambiano due volte casa – in via Mastro Giorgio e via Bodoni. Ad essi si può aggiungere il ghetto ebraico, una città nella città, nel quale ci muoviamo seguendo passo passo gli spostamenti di Ida che, figlia di madre ebrea, sempre più angosciosamente vive il segreto della sua discendenza mano a mano che le leggi razziali si inaspriscono. È infatti attraverso la sua attrazione per la varia umanità dei miseri venditori ebrei, gli unici che sente di poter frequentare nel suo (inconsapevole) stato di forastica paria,<sup>26</sup> che il tema della Shoah fa la sua irruzione nell'opera, esplodendo poi in occasione del racconto della deportazione dell'ottobre del '43, di cui Ida è, insieme a Usepe, sgomenta testimone.

La scelta dei luoghi rimarca la netta cesura – sociale, politica, economica – tra la *Storia* con la S maiuscola e la minuzia delle vite, delle

---

<sup>26</sup> «Anche nel giro delle sue spese quotidiane, essa aveva il sentimento di andare mendicando, come un cucciolo orfano e randagio, nel territorio altrui. Finché da un giorno all'altro, lei che prima delle leggi razziali non aveva incontrato mai nessun ebreo fuori di Nora, seguendo una sua pista incongrua s'orientò a preferenza verso le bancarelle e le botteghe di certi ebreucci ai quale ancora a quel tempo era permesso di seguire nei loro poveri traffici di prima» (S, p. 58).

relazioni, dei traffici delle persone che vivono ai margini del grande corso degli eventi, pur essendo da esso travolte. Se infatti, come apprendiamo nelle pagine iniziali, la *Storia* è quella del «gran mondo» dei Poteri e delle Potenze, che si regge «sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù*» (ivi, p. 7), ad essa si contrappone il brulicante piccolo mondo del romanzo delle «periferie proletarie» (ivi, p. 15), in cui si muovono quei personaggi umili che da tali Poteri e Potenze sono travolti. E questo senso di microcosmo è rafforzato, al livello delle scelte diegetiche, dal fatto che non si danno pressoché descrizioni per campi lunghi o lunghissimi; la percezione degli ambienti tende a essere dal basso, mediata dal punto di vista dei personaggi, come nella sequenza del bombardamento di San Lorenzo del 19 luglio 1943:

Uscivano dal viale alberato non lontano dallo Scalo Merci, dirigendosi in via dei Volsci, quando, non preavvisato da nessun allarme, si udì avanzare nel cielo un clamore d'orchestra metallico e ronzante. Useppe levò gli occhi in alto, e disse: «Lioplani». E in quel momento l'aria fischiò, mentre già in un tuono enorme tutti i muri precipitavano alle loro spalle e il terreno saltava d'intorno a loro, sminuzzato in una miriade di frammenti.

«Useppe! Usepppee!» urlò Ida, sbattuta in un ciclone nero e polveroso che impediva la vista: «Mà, sto qui», le rispose, all'altezza del suo braccio, la vocina di lui, quasi rassicurante. (ivi, p. 168)

Rare sono le descrizioni introduttive da parte della voce narrante, come quella che nel capitolo *...1944* rende conto della tragica situazione di Roma sotto l'occupazione tedesca,<sup>27</sup> aprendo alla lunga sequenza del «corpo-a-corpo [di Ida] contro la fame» (p. 327). Le coordinate urbane di tale animalesca lotta per la sopravvivenza sono riassunte nel passo in cui Ida apprende, alla vigilia della liberazione di Roma, che era stata proibita la circolazione nei ponti sul Tevere:

---

<sup>27</sup> «Negli ultimi mesi dell'occupazione tedesca, Roma prese l'aspetto di certe metropoli indiane dove solo gli avvoltoi si nutrono a sazietà e non esiste nessun censimento dei vivi e dei morti. Una moltitudine di sbandati e di mendicanti, cacciati dai loro paesi distrutti, bivaccava sui gradini delle chiese e sotto i palazzi del papa; e nei grandi parchi pubblici pascolavano pecore e vacche denutrite, sfuggite alle bombe e alle razzie delle campagne» (ivi, p. 324).

Alla notizia, nella povera mente febbrile di Ida, la reale topografia di Roma si confuse e si capovolse. Tutti i suoi già corsi itinerari cittadini: non solo la scuola al Gianicolense e a Trastevere, ma anche Tordiroma e San Lorenzo e la Cassa Stipendi, le comparivano da oggi irraggiungibili, situati dall'altra parte del fiume. E il piccolo villaggio del Ghetto le si allontanava a una certa distanza nebulosa, al di là di un qualche ponte lungo miglia e miglia. (p. 344)

Anche in questo caso il lessico romanzesco è a portata di mano per rendere la trasfigurazione in atto in una mente che è tanto «povera» quanto «febbrile», secondo quella tendenza alla fantasticheria che è tipica di molti protagonisti morantiani. Tuttavia, il brano è rilevante anche perché lascia intuire in che senso sia la preminenza del punto di vista dal basso a consentire l'innesto di motivi del *romance* sulla dimensione realistica della città in tempo di guerra. I personaggi, impossibilitati a travalicare l'esperienza dei loro quotidiani «itinerari», percorrono in lungo e largo le vie dei quartieri romani come fossero impegnati in continue esplorazioni di cui si conosce l'inizio, ma non l'esito. Infatti, senza quella mappatura topografica che sarebbe pertinenza della voce narrante disegnare, se non si limitasse ad accompagnare i personaggi centellinando la propria onniscienza,<sup>28</sup> seguiamo Ida – come Gunther, Davide, Useppe e Bella – spostarsi *ad ventura* per le vie di Roma, in preda a un moto coattivo che trasforma la città da scenario delle azioni in condizione spaziale *sine qua non* dello stesso svolgimento del romanzo.

In tal modo, Roma fuoriesce dall'ambito del descrittivo ed entra direttamente nell'ambito del narrativo, assumendo una funzione cronotopica fondata sui continui incontri che per le sue strade avvengo-

---

<sup>28</sup> Caratteristica di Elsa-nel-testo è quella che si potrebbe definire una gestione oscillante – quasi capricciosa – della sua superiorità prospettica, palpabile nel testo sin dalla prolessi presente nella sequenza iniziale, a proposito del soldato Gunther originario di «Dachau, che più tardi, alla consumazione della guerra, doveva rendersi famoso per il suo limitrofo campo di “lavoro e di esperienze biologiche”» (ivi, pp. 15-16). Tuttavia, anziché mantenersi costantemente in questa posizione di neutra superiorità, la narratrice a volte dichiara la propria ignoranza per mancanza di testimonianze, come davvero la sua fosse una cronaca popolare trasmessa oralmente; altre volte, invece, entra direttamente nella mente dei personaggi raccontando di episodi di cui non solo non è stata testimone, ma nemmeno può avere avuto conoscenza da un racconto diretto. Per una più dettagliata analisi della gestione del racconto cfr. Porciani 2012, pp. 77-93.

no. Questi, tanto fortuiti quanto decisivi, fanno sì che la concatenazione diegetica proceda, più che per relazioni di causa ed effetto, per accumulazioni di casualità, generando la struttura a episodi così caratteristica della *Storia*<sup>29</sup>. Ed è qui che si tocca il cuore della dimensione romanzesca della città<sup>30</sup>, come è evidente sin dall'*incipit*:

Un giorno di gennaio dell'anno 1941, un soldato tedesco di passaggio, godendo di un momento di libertà, si trovava, solo, a girovagare nel quartiere di San Lorenzo, a Roma. Erano circa le due del dopopranzo, e a quell'ora, come d'uso, poca gente circolava per le strade. (ivi, p. 15)

Saremo informati nelle pagine che seguono che il soldato si chiama Gunther, è una recluta bavarese, partita dalla Germania «con la prospettiva di un'autentica avventura esotica» (ivi, p. 16) che ben presto la miseria della guerra ha smascherato. Un giovane soldato solo, disorientato e triste a Roma, di cui dopo la presentazione ci viene detto che

In questo stato, giunto alla città di Roma, usò del suo permesso pomeridiano per buttarsi solo, a caso, nelle stradette prossime alla caserma dove avevano sistemato il suo convoglio per la sosta. E capitò nel quartiere di San Lorenzo, senza nessuna scelta [...]. (ivi, p. 18)

Dopodiché, «fece ancora qualche passo sui marciapiedi, poi svoltò a caso e al primo portone che trovò si fermò sulla soglia» (ivi, p. 20). Qui Gunther, ubriaco, si imbatte in una «donnetta d'apparenza dimessa ma civile, che in quel punto rincasava, carica di borse e di sporte» (*ibidem*) e che nel paragrafo successivo impariamo a conosce-

---

<sup>29</sup> Ad esempio, Rosa parla di «trama a maglie larghe» che spiega «l'orditura "epidica" della narrazione» e di un procedere dell'«intreccio della *Storia* [...] per giustapposizione di scene» che richiamano la «struttura dei generi popolari ottocenteschi» (Rosa 1995, p. 219).

<sup>30</sup> «Per sua stessa natura, infatti, l'incontro costituisce uno dei caratteri più importanti di quel "tempo dell'avventura" individuato da Bachtin come "momento costitutivo" di "una nuova specifica unità romanzesca"» (Innocenti 2004, p. 4). In particolare, «il motivo dell'incontro individua molto spesso la dimensione privilegiata del *romance*, perché, in quanto catalizzatore straordinario di amori, sorprese, avventure, apre uno spazio ideale appunto per gli ingredienti della narrazione più tipicamente romanzesca» (*ibidem*).

re come «Ida Ramundo vedova Mancuso» (*ibidem*), con quanto ne consegue: lo stupro, la gravidanza, la nascita di Useppe... La sequenza iniziale rivela subito, cioè, come l'incontro casuale costituisca il motore diegetico del libro, oltre a concorrere a rappresentare gli effetti negativi delle Potenze e Poteri del «gran mondo» sulle piccole storie periferiche della quotidianità: in questo caso, i due personaggi che si incontrano, anziché solidarizzare in nome della comune inermità rispetto a eventi tanto più grandi di loro, interagiscono attraverso i ruoli di carnefice e vittima assegnati dall'indifferenza irriguardosa della Storia, che non esita, nella circostanza, a metterli l'uno contro l'altra.

Gunther scompare ben presto dalla scena e la narratrice, nel pieno esercizio della sua onniscienza, non tralascia di informarci che dopo pochi giorni sarebbe morto in uno scontro aereo sul Mediterraneo. La vicenda si sposta sul nucleo familiare dei Ramundo-Mancuso, che seguiamo nei vari alloggi di Ida e Useppe, all'interno dei quali l'avventuroso Nino, prima fascista, poi partigiano, poi contrabbandiere, fa sporadicamente le sue incursioni. Anche i traslochi, come quello in via Mastro Giorgio al Testaccio, derivano da una successione casuale di eventi:

Erano giorni, evidentemente, che una fortuna la assisteva. Alla Cassa Stipendi, dove si recò, secondo il solito, a ritirare il mensile, s'incontrò stavolta con una sua collega anziana. La quale, al vederla così spersa, le propose un trasloco pronto e conveniente. Essa sapeva che la famiglia di un suo alunno della scuola serale, si disponeva, per bisogno, a subaffittare la cameretta di lui, partito nel '42 per il fronte russo. (ivi, p. 309)

Si tratta di un incontro dichiaratamente fortunato: le circostanze casuali si ricompongono in una trama in nome della solidarietà. Lo stesso accade in occasione dei furti che permettono a Ida di sopravvivere nel momento più duro dell'occupazione tedesca:

Fu intorno al venti maggio, di mattina presto. Era appena uscita di casa [...]. A quell'ora, in istrada passava solo qualche operaio. Sbucando da una via trasversale sul lungotevere, essa scorse un camioncino fermo, davanti a un deposito di alimentari. (ivi, p. 332)

Approfittando della distrazione dei guardiani, Ida riesce a rubare una lattina di carne in conserva, vista – ma non denunciata – dallo scaricatore e da «due tipi di pezzenti allupati, sbucati sul lungotevere in quell'istante medesimo» (*ibidem*). Simile la dinamica del successivo furto della farina, che può ricordare l'assalto al Forno delle grucce dei *Promessi Sposi*, in cui il moto di solidarietà ricevuto da Ida è persino più esplicito:

«Weg! Weg da! Weg! Weg!»

Delle esclamazioni tedesche, interrotte e travolte da un vocio di donne, la raggiunsero una di quelle mattine, mentre, dopo un inutile viaggio alla Cassa Stipendi chiusa, s'avviava all'osteria di Remo. S'era appena inoltrata su una traversa della Tiburtina, e le voci provenivano dalla parte di Via Porta Labicana, a poca distanza di là. Nell'arrestarsi incerta, quasi si scontrò con due donne, che arrivavano di corsa da un'altra laterale alla sua destra. [...] All'incrociarsi con Ida, le gridarono: «Corra, signò, faccia presto. Stasera se magna!» (ivi, p. 334)

La funzione cronotopica della città continua anche nei capitoli che seguono la liberazione di Roma, solo che il movimento nello spazio urbano è adesso affidato a Useppe e alla cagna Bella, ai quali, si legge, nella «primavera-estate del '47», l'ultima del bambino, «non mancarono incontri e avventure» (ivi, p. 507). Innanzitutto, nei loro «vagabondaggi» scoprono un luogo meraviglioso sulle rive del Tevere – che pare, nella memoria poetica di Morante, una tarda riproposizione dei giardini favolosi della giovinezza (cfr. §. 1.4, nota 16):

La tramontana, nel suo passaggio veloce dopo le piogge, aveva lasciato l'infinito così limpido che perfino i muri vecchi ringiovanivano a respirarlo. Il sole era asciutto e ardente, e l'ombra era fresca. Nel piccolo soffio dell'aria, si camminava senza peso, come portati da una barca a vela. E oggi, per la prima volta, Useppe e Bella valicarono i loro confini soliti. Senza nemmeno accorgersene, cammina e cammina, superarono via Marmorata, seguendo tutta la via del Viale Ostiense; e raggiunta la Basilica di San Paolo, presero a destra, dove Bella, chiamata da un odore inebriante, incominciò a correre, seguita da Useppe. (*ibidem*)

Ci viene spiegato, poco oltre, che «Bella possedeva una specie di memoria matta, errante e millenaria» che le fa «fiutare in un fiume l'Oceano Indiano» o «un carro tartaro in una bicicletta e una nave fenicia in un tranvai» (ivi, p. 508). Per questo, nella campagna che confina con il bordo estremo della città, «pareva proprio di trovarsi in una tenda esotica, lontanissima da Roma e da ogni altra città: chi sa dove, arrivati dopo un grande viaggio» (ivi, p. 509). Qui, con uno sconfinamento nel fiabesco poi ricondotto ai sintomi alle allucinazioni dell'epilessia – a nuova conferma del doppio registro *novel / roman-ce* –, Ueseppe, con *naïveté* francescana, riconosce «la canzonetta» degli uccelli che cinguettano «“È uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo!”» (*ibidem*),<sup>31</sup> e qui, poi, farà la conoscenza dell'evaso Scimò. Nelle loro varie peregrinazioni, i due si imbattono anche in personaggi che sembrano tornare fuori dal nulla, come Davide Segre o Patrizia, una delle amanti di Nino, che presenta a Ueseppe la sua nipotina: «un altro incontro inaspettato. Evidentemente, questa era l'epoca degli incontri per loro» (p. 544).

La figura di Davide, coscienza intellettuale del romanzo, diviene particolarmente rilevante quando ci si chiede se la dimensione romanzesca di Roma possa essere in qualche modo collegata alla visione della Storia che regge l'opera. Al riguardo, appare significativa una ricorrenza lessicale, legata ancora al rapporto tra causa e caso, nel discorso che Davide pronuncia nell'ultimo capitolo del libro. Un giorno, nel corso delle loro peregrinazioni, Ueseppe e Bella si recano a far visita a 'Vvavide', ma, anziché trovarlo nel suo terraneo presso Ponte Sublicio, lo scovano in una vicina taverna, intento a tenere un discorso al quale gli avventori, impegnati ad ascoltare i risultati di calcio alla radio o a giocare a carte, prestano ben poca attenzione. Per quanto reso loquace dalla droga, Davide riesce comunque a svolgere un'argomentazione coerente, che riprende la 'filosofia della Storia' enunciata nella prima delle parti del romanzo che riassumono la Storia novecentesca<sup>32</sup>:

---

<sup>31</sup> Come nota Concetta D'Angeli, si tratta di «una *petite phrase* che ricorre, sia pure con delle varianti, in tutta la seconda parte dell'opera morantiana» (D'Angeli 2003c, p. 109), per quanto anticipata, come si è visto, nel racconto del 1937 *Il guardiano della grotta* (cfr. §. 2.2, nota 9).

<sup>32</sup> Davide è sicuramente il personaggio più sofferto del romanzo, nella sua ambigua posizione di «centro propulsore di un ripensamento nell'architettura del romanzo



1) La parola fascismo è di conio recente, ma corrisponde a un sistema sociale di decrepitudine preistorica, assolutamente rudimentale [...].  
 2) simile sistema si fonda infatti sulla sopraffazione degli indifesi (popoli o classi o individui) da parte di chi tiene i mezzi per esercitare la violenza. – 3) In realtà, fino dalle origini primitive, universalmente, e lungo tutto il corso della Storia umana, non sussiste altro sistema fuori di questo. (ivi, pp. 565-566)

Storia, Potere e fascismo formano una catena destinata per sua natura a schiacciare i deboli e verso la quale l'unica rivoluzione possibile sarebbe, letteralmente, quella anarchica, che conduce al non-potere e al rispetto di tutte le creature, senza distinzione di «popolo o classi o individui» o razze. In quest'ottica la Shoah appare quale uno degli ultimi e più orribili esempi di sopraffazione umana, come Davide ben sa: «si aggrottò, stringendo le mascelle; e all'improvviso, levandosi in piedi, gridò in aria di sfida: "Io sono ebreo!" (ivi, p. 568). Dopodiché, si sente in colpa per aver rivelato un fatto così personale, ma ecco che poco dopo trova il modo per legare la sua vicenda a una più ampia interpretazione della Storia:

[...] razze, classi, cittadinanze, sono balle: spettacoli d'illusionismo montati dal Potere. È il Potere che ha bisogno della Colonna Infame: "quello è ebreo, è negro, è operaio, è schiavo... è diverso... quello è il Nemico!" tuti trucchi, per coprire il vero nemico, che è lui, il Potere! È lui, la pestilensia che stravolge il mondo nel delirio... Si nasce ebrei *per caso*, e negri e bianchi per caso...» [...] «ma non si nasce creature umane per caso!» annunciato, con un sorrisetto ispirato, quasi di gratitudine. (ivi, p. 569)

---

che avviene in fase di revisione dello stesso, quando le vicende di Ida e Ueseppe sono già state integralmente narrate» (Zanardo 2017, p. 113). I materiali redazionali infatti, minuziosamente esaminati dalla studiosa, «ci testimoniano che Davide Segre costituisce un elemento di non facile elaborazione per Elsa Morante: gli episodi del romanzo legati alla sua figura [...] si dimostrano molto travagliati anche a livello narrativo, e sono oggetto di numerosi rifacimenti anche dopo la trascrizione dattiloscritta» (ivi, p. 117). In particolare, Davide, al pari, per altri versi, di Ueseppe, «è una filiazione del Giuseppe di *Senza i conforti della religione* [che] sarebbe stato – come Davide – un intellettuale tormentato, introverso e infelice» (ivi, p. 118).

È questo, in realtà, «l'esordio di una poesia, composta da lui stesso parecchi anni prima, sotto il titolo *La coscienza totale*» (*ibidem*), la cui parola chiave è evidentemente "caso". Dei suoi versi Davide offre un'ispirata parafrasi,<sup>33</sup> in cui una terminologia di derivazione schopenhaueriana si contamina con accenti latamente religiosi:

Dall'alga all'ameba, attraverso tutte le forme successive della vita, lungo le epoche incalcolabili il movimento multiplo e continuo della natura si è teso a questa manifestazione dell'unica volontà universale: la creatura umana! La creatura umana significa: la coscienza. Questa è la Genesi. La coscienza è il miracolo di Dio. È Dio! Quel giorno Dio dice: *Ecco l'uomo!* E poi dice: *Io sono il figlio dell'uomo!* E così infine riposa, e fa festa... (*ibidem*)

Il «movimento multiplo e continuo della natura» si contrappone alla fissità del «sistema sociale di decrepitudine preistorica» della Storia, così come la Causalità aberrante di quest'ultima, dovuta alle trame delle Potenze e dei Poteri, si contrappone alla causalità festosa della «creatura umana». La dignità degli esseri umani, cioè, è di per sé così significativa e dotata di senso – «non si nasce creature umane per caso!» – che può ignorare quelle casualità esistenziali che la Storia invece considera demarcanti: l'essere nato, appunto, ebreo o nero, anzi 'negro', o bianco... Si può allora supporre che tra l'insistenza sul caso da parte di Davide – e, con lui, dell'autrice – e il motivo romanzesco dell'incontro casuale ci sia una qualche corrispondenza, non solo tematica, ma anche strutturale. L'opposizione tra la Storia, che trasforma il caso della nascita nella Causalità violenta del fascismo, e la «volontà universale» che weilianamente afferma, al di là delle contingenze della nascita, il valore della persona, sarebbe compresa anch'essa nella dicotomia del titolo *La Storia. Romanzo*: perché

---

<sup>33</sup> In una fase del progetto della *Storia* le poesie di Davide avrebbero dovuto possedere uno spazio maggiore: «Gli autografi morantiani ci segnalano che era prevista un'appendice che avrebbe dovuto riportare alcuni componimenti poetici attribuiti a Davide Segre adolescente. Nell'ultimo quaderno manoscritto abbiamo, infatti, una scaletta del seguito del romanzo che si conclude con l'indicazione: "Appendice I Dal quaderno di poesie di Davide Segre"» (ivi, p. 174). Zanardo ha pubblicato in appendice alla propria monografia due serie di componimenti poetici 'di' Davide: *Primavera e Dio* (cfr. ivi, pp. 259-265).

l'andamento diegetico del piccolo mondo del romanzo può narrativamente redimere le aberrazioni del «gran mondo» della Storia.

Gli incontri casuali che in continuazione avvengono nello spazio cittadino sono frutto indiretto della sofferenza determinata dalla Storia, che spinge i personaggi, se non vogliono soccombere, verso peripezie definibili come avventure della sopravvivenza. D'altra parte, però, tali incontri sono anche il modo in cui la dignità delle persone si ricompone a dispetto della Storia: i personaggi, con il loro semplice entrare in reciproco contatto, finiscono col costruire trame molteplici rispetto al *plot* univoco imposto dai Poteri e dalle Potenze superiori, dando vita a un movimento polifonico di storie personali e collettive che è, per usare le parole di Davide Segre, anch'esso «multiplo e continuo», alternativo e caotico, ma non per questo immotivato o senza senso, rispetto alla mostruosa linearità della Storia. Questo è tanto più evidente quando i personaggi simpatizzano tra di loro e si offrono solidarietà e aiuto, come si nota dalla stessa vicenda di Ida, che sopravvive nella Roma città aperta grazie agli episodi di generosità di conoscenti e sconosciuti; tuttavia, a ben vedere, anche gli incontri da cui scaturiscono episodi violenti e tragici possono contribuire a intessere una progressione narrativa centrifuga rispetto al corso della Storia, primo fra tutti lo stupro di Gunther, 'perdonato' dalla procreazione di Usepepe.

Ciò non significa che la plurivocità delle storie dei personaggi sia in grado di fermare la Storia, la cui violenza fascista, per usare gli elementari termini di Elsa Morante, vince sempre, inesorabilmente, come dimostra il fatto che i protagonisti, a uno a uno, muoiono tutti<sup>34</sup>: all'«infezione dell'irrealtà» (*B*, p. 689), come si legge nella *Nota introduttiva* all'edizione del 1971 del *Mondo*, il testo offre una redenzione della Storia non più che squisitamente narrativa, affidata alle risorse dell'affabulazione romanzesca, ma in questo consiste del resto «la funzione dei poeti, [...] oggi più che mai difficile (fino all'impossibile) eppure più che mai urgente e necessaria» (*B*, p. 689): nello scrivere per «aprire la propria e l'altrui coscienza alla realtà» rispondendo a

---

<sup>34</sup> Osserva Cesare Cases che «è lei [Morante], e non la Storia che li uccide» (Cases 1987, p. 121), dato che ha scelto i suoi personaggi «tra i più inetti, tra i più poveri e i bambini e i malati» (*ibidem*). Comunque, anche se non si tratta di 'omicidi' compiuti in prima persona dalla Storia, si può dire che essa è la 'mandante' di queste morti, le cui radici risiedono nel clima di violenza creato dai Poteri e dalle Potenze.

una «disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi» (*ibidem*).

# Appendice

Per lungo tempo chi si fosse interrogato sulla genesi del *Ladro dei lumi* e sulla sua posizione all'interno della narrativa giovanile di Elsa Morante avrebbe dovuto accontentarsi dei pochi cenni contenuti nella *Nota* che chiude *Lo scialle andaluso*:

*Il ladro dei lumi*, finora inedito, porta la data del 1935, e appartiene dunque ancora alla preistoria dell'autrice. Una preistoria, come si vede, non risparmiata dai terrori primordiali. (SA, p. 215)

Tali scarse notizie sono bastate a conferire al lavoro l'aura di un «palinsesto» (Siciliano 1966, p. 135) al contempo misterioso e autorevole dell'opera maggiore,<sup>1</sup> riemerso da un nebuloso tempo originario

---

Questa appendice ripropone, con variazioni e ampliamenti, *La preistoria del Ladro dei lumi*. *Varianti e archeologia d'autrice*, in G. Zagra (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante (Biblioteca Nazionale Centrale. Roma, 26 ottobre – 31 gennaio 2013)*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012, pp. 41-48.

<sup>1</sup> In particolare, Enzo Siciliano lo legge come un «racconto filosofico» (Siciliano 1966, p. 136), e «un progetto (anche inconsapevole) di poetica: è speculazione sul destino del poeta, in un tempo che ha superato il simbolismo in senso specifico» (ivi, p. 139). Oltre all'evidente influsso kafkiano, il critico riconosce una tematica prometeica di origine romantica, ricondotta però dalla giovane Morante – e non ce ne stupiamo – «dentro l'orizzonte mediocre [...] del ladrocinio quotidiano per sostenere la propria famigliola» (ivi, p. 138). Più recentemente, Laura Fortini ha letto nel racconto, con suggestiva tendenziosità, il preannuncio di una scrittura «luminosa» (L. Fortini 2015, p. 55), tesa a «tenere insieme la vita e la morte, la femminilità e la virilità, le varie stagioni del vivere di uomini e donne tutte, in un amore che antici-

molto conforme all'immagine di sé che Morante andava costruendo negli anni della pubblicazione dello *Scialle andaluso*: di un'autrice non solo orgogliosamente eccentrica rispetto al *mainstream* culturale del periodo, ma anche dotata di un talento naturalmente sbocciato in occasione di *Menzogna e sortilegio* senza troppe tortuosità e intrusioni di modelli. Solo dopo la pubblicazione nel secondo Meridiano, nel 1990, dell'elenco – poi rivelatosi parziale – dei numerosi lavori giovanili caduti nell'oblio si è realizzato che la prima attività dell'autrice era precedente al 1935 ed era stata più prolifica di quanto si pensasse, rendendo necessario confrontare la selezione dei racconti effettuata dall'autrice nello *Scialle andaluso* con un *corpus* testuale ben più vasto.

Riguardo poi alla collocazione cronologica del *Ladro dei lumi*, quando nell'*Alibi del sogno* mi sono applicata a ricostruire la storia del tirocinio giovanile di Morante, ho maturato tre ordini di ragioni per nutrire il timore che la datazione al 1935 fosse non del tutto attendibile tassello del progetto autobiografico della maturità: in primo luogo, ci troviamo di fronte a un racconto in prima persona mentre l'eterodiegesi continua a essere prevalente sino al 1939; lo stile, poi, mi sembrava più controllato e meditato rispetto alle pubblicazioni coeve, in *primis* *Qualcuno bussa alla porta*, così come mi apparivano sospette alcune scelte lessicali. Soprattutto, una frase come «era un male che la gente osava appena nominare con paura (io lo legavo, per il suo nome fantastico, alla feroce fauna marina e ai tropici africani)» (SA, p. 14) mi suonava pervasa da un esotismo romanzesco che stride con il tono cupo del racconto, apparendo più in linea con l'ariosità stilistica dell'*Isola di Arturo*.

Avevo avanzato l'ipotesi, pertanto, che *Il ladro dei lumi*, perlomeno nella forma in cui appare nello *Scialle andaluso*, fosse più tardo e che al 1935 dovesse casomai essere fatto risalire un primo abbozzo, dopodiché, non potendo con certezza dirimere i miei dubbi, avevo preferito trattarne nella prima appendice della monografia.<sup>2</sup> Auspico,

---

pa e prefigura l'ultima, bellissima rappresentazione dell'abbraccio immaginario ad El Almendral di Manuele alla madre Aracoeli nel romanzo omonimo» (*ibidem*).

<sup>2</sup> Bernabò conferisce alla mia ipotesi il valore di un'attribuzione cronologica più precisa: a suo avviso, avrei collocato il racconto in «un'epoca non anteriore al 1940» che lo avvicinerrebbe «all'inizio di *Menzogna e sortilegio*» (Bernabò 2012 p. 60), ma devo rilevare che ciò non è del tutto esatto in quanto, pur riflettendo sulla continuità tematica rilevata da Gianni Venturi con *Menzogna e sortilegio* (cfr. Venturi

però, che il ritrovamento di scartafacci e inediti potesse fornire dati più certi. I documenti conservati nel fascicolo A.R.C. 52 I 1/5-6 dell'Archivio adesso lo consentono; sono disponibili, infatti, due testimonianze di decisiva rilevanza in cui – ed è già questa una prima acquisizione critica –, il racconto non presenta varianti sostanziali rispetto alla versione dello *Scialle andaluso*: un dattiloscritto con correzioni autografe a penna datato maggio 1936 e una bozza di stampa con tutta probabilità risalente a non più tardi del 1938.

La data che segue il dattiloscritto (cc. 1r-9r del fascicolo), autografa, sembra confermare la precocità del racconto rispetto all'adozione continua della prima persona, sebbene, invece del 1935 dichiarato nella *Nota* dello *Scialle andaluso*, leggiamo 1936. La discrepanza difficilmente potrebbe essere ascritta a un errore della memoria, visto che sicuramente la Morante cinquantenne dovette consultare il dattiloscritto per ripristinare varianti sostituite nella più tarda bozza di stampa; più semplice pensare che se il dattiloscritto è effettivamente del 1936, l'ideazione della storia risalga all'anno precedente e che questo Morante abbia voluto segnalare nella *Nota*, a meno che nella cifra tonda del 1935 non si voglia riconoscere un modo per ripartire più geometricamente i lavori giovanili in una prima fase di scrittura per l'infanzia e in una successiva di narrativa per adulti. Quel che è certo è che la differenza di un anno non è marginale; soprattutto, la data del maggio 1936 rende *Il ladro dei lumi* nella sua forma compiuta più contiguo ai lavori apparsi in rivista nel cruciale biennio 1937-1938, segnato da un'evidente maturazione stilistica e tematica, che non alle fiabe, alle poesie e ai più sentimentali racconti familiari con cui Morante esordì nei primi anni Trenta.

L'altro documento è costituito dai cinque fogli (cc. 10r-14r del fascicolo) di una bozza di stampa, allestita in vista di una pubblicazione che non andò in porto. In essa sono incorporate le principali correzioni autografe del dattiloscritto, cui si sommano aggiustamenti di lessico e di punteggiatura, a conferma di come in sostanza il testo fosse già pronto nel maggio del 1936; si rilevano inoltre correzioni a penna di refusi e di ulteriori segni di interpunzione apposte a battitu-

---

1977, p. 7), nell'*Alibi del sogno* mi sono limitata ad affermare che gli elementi di vicinanza al romanzo impedivano di «credibilmente retrodatare [il racconto] nella sua veste definitiva alla metà degli anni Trenta» (Porciani 2006, p. 285).

ra ultimata, più tre interventi miranti a cassare alcune parole (vedi *infra*). Riguardo a una possibile datazione, l'unico elemento certo deriva dal fatto che il verso del quinto foglio reca l'indirizzo «Corso Umberto 300», residenza di Morante dal 1936 al 1938, per cui la bozza non dovrebbe risalire a più tardi di quest'ultimo anno, che segna peraltro il definitivo avvicinamento dell'Italia alla Germania nazista e la conseguente emanazione il 5 settembre, a compimento di una serie di iniziative e provvedimenti governativi, delle leggi razziali. Si tratta di una coincidenza forse decisiva, essendo possibile, come ha suggerito Marina Beer, che la mancata pubblicazione del racconto, che era già in corso di stampa, sia da imputarsi alla nuova aspra censura contro le opere di argomento ebraico<sup>3</sup>. In che sede, poi, il racconto dovesse apparire rimane per il momento questione insoluta;<sup>4</sup> senza dubbio, però, l'esistenza di una simile bozza dimostra come l'inclusione del testo nello *Scialle andaluso* non sia stata il frutto di una scelta *inter pares*: *Il ladro dei lumi* non è soltanto 'un' racconto inedito recuperato dalle carte giovanili, ma 'il' racconto su cui l'autrice poco più che venticinquenne aveva puntato per una pubblicazione di prestigio. La

<sup>3</sup> Cfr. Beer 2013, p. 192; alla censura fascista contro le opere di argomento ebraico potrebbe essere ricondotta anche l'assenza del racconto nel *Gioco segreto* del 1941.

<sup>4</sup> La circostanza che nell'ultima cartella del documento compaia il nome di Vittorini, scritto a lapis sotto i due numeri cancellati «92-113» e sostituiti con «101-122» (A.R.C. 52 I 1/5-6, c. 14r) – potrebbe far ritenere che *Il ladro dei lumi* dovesse uscire in una pubblicazione a più voci seguito da un contributo dello scrittore siciliano; tuttavia, questi tra il 1938 e il 1939, a parte alcune recensioni, sembra aver pubblicato solo *Conversazione in Sicilia* in puntate di massimo quindici pagine su «Letteratura» – alla cui impaginazione, peraltro, le bozze del *Ladro dei lumi* sembrano simili, senza che però niente di più ci si possa azzardare a ipotizzare. Si potrebbe aggiungere che Vittorini nel 1938 iniziò a collaborare con Bompiani e che per Bompiani Moravia pubblicava sin dai tempi degli *Indifferenti*; mancano, tuttavia, le dovute prove di archivio per affermare che, magari attraverso la mediazione del futuro marito, Morante dovesse partecipare a una qualche pubblicazione dell'editore milanese, per quanto in una lettera a Luisa Fantini del 4 settembre 1938, alla vigilia dell'emanazione delle leggi razziali, si legga: «Conosco anch'io, è vero, sebbene soltanto per lettera, gente di Bompiani» (AM, p. 62). D'altra parte, come si è visto nel primo capitolo, in varie lettere all'amica Elsa fa riferimento a un libro in preparazione, per cui questa corrispondenza potrebbe anche essersi solo limitata a sondaggi personali e preliminari in vista di un volume mai realizzato. In ogni caso, nella prima pubblicazione di questo studio, richiamata all'inizio, non ho esattamente «avanzato l'ipotesi di una sua possibile collocazione in una antologia a cura, forse, di Elio Vittorini» (L. Fortini 2015, p. 38), bensì mi sono limitata a porre una serie di interrogativi sulla destinazione delle bozze.



sua collocazione ad apertura della raccolta del 1963 appare così prima di tutto una sorta di atto dovuto per rimediare o per riscattarsi dell'occasione mancata più di due decenni prima; e, come stiamo per vedere, la riesumazione del racconto non costituisce solo un tributo archeologico, ma mette in scena anche una continuità di ispirazione con la maturità.

In ogni caso, il ritrovamento dei due documenti mostra che *Il ladro dei lumi* costituisce uno dei più precoci casi di racconto in prima persona di Morante, aprendo con più decisione a quel privilegiato rapporto di lungo corso con l'omodiegesi che sarà teorizzato nelle risposte all'inchiesta *Sul romanzo* di «Nuovi argomenti» nel 1959. È vero che in alcune fiabe pubblicate fra il 1933 e il 1934 l'io narrante si divertiva ad ammicciare al proprio coinvolgimento nelle vicende raccontate, ma qui siamo più compiutamente di fronte alla costruzione retrospettiva tipica della prima persona: la narratrice, ormai adulta, racconta un'inquietante vicenda accaduta quando era bambina e viveva in un imprecisato ghetto ebraico.

La materia ebraica, del resto, potrebbe aver non poco contribuito a motivare la scelta della tecnica diegetica, più consona a restituire sulla pagina la matrice autobiografica alla base della narrazione. Non solo, infatti, «come ha ricordato Maria Morante, alla base del racconto c'era un episodio reale raccontato dalla loro madre, la quale, a Modena, da un'altana coperta, vedeva le finestre del Tempio e il ladro dei lumi» (Bernabò 2012, p. 61), ma, parafrasando con Beer la *Nota* del 1963, si può più profondamente riconoscere nel tono misterioso e oscuro della narrazione un'allusione al «terrore primordiale delle persecuzioni antiebraiche che la madre [...] aveva trasmesso» (Beer 2013, p. 166) a Elsa. Né meno terribile e legata a questioni familiari appare la punizione riservata a chi rinnega la propria fede dall'implacabile Dio «senza-forma» (SA, p. 16), che «non ha né corpo né faccia; è come una nube di tempesta, come l'ombra di una montagna» (SA, pp. 15-16):<sup>5</sup> «Il dito del Signore l'aveva toccato sulla lingua,

---

<sup>5</sup> L'immagine del Dio senza forma simile a una tempesta tornerà nelle parole di Giuseppe in *Senza i conforti della religione*: «Questo mio famoso dio, al quale io non attribuivo altro nome, soprastava a tutte le cose, che in certo modo gli erano estranee [...] a lui, nella mia mente non davo nessuna forma o figura [...] in qualche mattina limpida mi pareva di sentirlo echeggiare, quasi una tempesta immensa di là dall'azzurro e dal muro del suono» (C, p. LXIX). Cfr. al riguardo Gentili 2016, pp.

ed ora quella lingua maledetta di Jusvin si disfaceva in una piaga» (SA, p. 14). Sebbene, in punto di morte, nel 1963, pare rifiutasse la croce mostrandosi, pur nel delirio della malattia, coerente con la propria religione<sup>6</sup>, Irma Poggibonzi aveva scelto già a partire dal primo dopoguerra di far battezzare i propri figli in modo da facilitarne, a suo parere, l'avvenire, mostrando di porsi nei confronti dell'ebraismo in una maniera conflittuale e tormentata, segnata da un costante senso di minaccia e di pericolo.<sup>7</sup>

Le radici autobiografiche del *Ladro dei lumi* risultano non di meno fortemente trasfigurate: più che la materia esclusiva dei 'terrori primordiali', l'ebraismo mi sembra costituire una sorta di catalizzatore narrativo. È indubbio che, a livello personale, esso fosse «un segreto familiare fra tanti» (Beer 2013, p. 166) e che dopo il 1938 Elsa avesse preso coscienza del disagio e dei rischi legati alla sua condizione di «meticcina» (AM, p. 83),<sup>8</sup> ma nella composizione del racconto, antecedente ai provvedimenti sulla razza dell'estate del 1938, prevale anco-

130-131, che interpreta il nesso autotranstestuale in termini più strettamente autobiografici.

- <sup>6</sup> L'episodio è trasfigurato poeticamente nella *Sera domenicale*: «La mozza litania cristiana nel deposito | dell'ospedale, intorno alla vecchia ebrea morta | che scostò la croce con le sue manie deliranti» (MSDR, p. 29), cui segue, in maiuscolo, l'asserzione «SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE» (*ibidem*).
- <sup>7</sup> Elsa fu battezzata dal gesuita Pietro Tacchi Venturi, che nel 1941 avrebbe celebrato anche il matrimonio con Moravia. Lo stesso gesuita lo ricorda in una lettera del 17 settembre 1936: «Che dirti della tua lettera così schietta e filiale! Leggendola tornai col pensiero a 17 o 16 anni addietro, quando bambina gustavi la dolcezza di essere rinata a Cristo per le mie mani» (AM, p. 17). A lui, peraltro, sembra ispirato *Il confessore*, apparso su «Prospettive» il 15 ottobre e il 15 dicembre 1939, il cui primo titolo era *Padre Pietro* (cfr. §. 1.1, nota 11). Per l'attribuzione di questa lettera e della successiva del 25 ottobre 1936 a Tacchi Venturi cfr. Beer 2013 p. 184.
- <sup>8</sup> Così la chiama il misterioso R. T. M. nella lettera del 6 giugno 1940 citata nel precedente capitolo. Si veda al riguardo quanto Elsa scrive a Luisa Fantini a proposito di Moravia il 25 agosto 1938, poco più di un mese dopo la pubblicazione del *Manifesto sulla purezza della razza*: «Purtroppo ho paura che, anche se vuole, non possa far nulla. Le cose sono molto cambiate (non leggi i giornali?) e una sua parola potrebbe fare l'effetto contrario» (AM, p. 61). Si veda anche quanto afferma Pasolini riguardo alla *Storia*: «Quale filologo che ha reperito documenti e ha raccolto testimonianze scritte o orali (non in quanto amico della Morante!) so per certo che tutta la prima parte del romanzo – al di fuori delle esperienze intellettuali che sono anch'esse infine autobiografiche – è dominata dall'elemento autobiografico del terrore della mezza ebrea all'inizio delle persecuzioni razziali» (Pasolini 1999, p. 2103). Nella direzione della fedeltà biografica si spiega forse la correzione a penna di «tre piani» con «cinque piani» (A.R.C. 52 I 1/5-6, c. 1r) nel dattiloscritto.

ra un carattere letterario e mitopoietico,<sup>9</sup> che consente alla giovane scrittrice di mettere a fuoco una nuova vena compositiva non poco influenzata, come è stato riconosciuto già dai più precoci interpreti, dall'ammirazione per Kafka. Se infatti si gratta sotto la superficie del racconto, si nota come la tematica ebraica veicola una soggiacente opposizione tra buio/ombra e luce (in assenza) che costituisce il nocciolo semantico del testo, spostandolo verso i territori di un perturbante non privo di un retrogusto gotico. Nello scenario prevalentemente notturno della vicenda i vicoli evocati nell'indeterminata descrizione del ghetto danno vita a un 'fuori' che non è meno claustrofobico del 'dentro', contrapponendosi in maniera febbrile e oppressiva alle finestre dietro le quali la bambina osserva stupita e sgomenta il mondo circostante dove al luogo di culto della sinagoga fa da *pendant*, con i suoi richiami malati e osceni, il luogo del peccato per eccellenza, il bordello.<sup>10</sup>

Tutto ciò ci spinge a riconoscere in questo racconto un cruciale momento di passaggio nella 'curiosa molteplicità' giovanile, in grado di volgere l'ispirazione degli esordi, fiabesca sul versante per l'infanzia e romanzesco-sentimentale su quello per il pubblico adulto, verso il filone fantastico che caratterizzerà non pochi dei lavori successivi, destinati nel 1941 a costituire il gruppo più corposo del *Gioco segreto*. Lo suggeriscono anche alcune rilevazioni intertestuali. Della figura della nonna si è già ampiamente parlato nel secondo capitolo, ma anche l'immagine della bambina «ferma, paralizzata nel vano della finestra» (SA, p. 14) a osservare i vicoli sottostanti è rilevante da

---

<sup>9</sup> Prima delle persecuzioni razziali autori e temi della cultura yiddish dell'Europa orientale andavano persino di moda, come mostrano l'opera teatrale *Il Dibbuk* di Sholem An-Ski (1915), messa in musica in Italia da Ludovico Rocca con libretto di Renato Simoni e andata in scena ben quattro volte fra il 1934 e il 1938, quando fu censurata, e il romanzo *Il Golem* di Gustav Meyrink (1915), ancora più famoso nelle versioni cinematografiche di Paul Wegener (1920) e di Julien Duvivier (1935). Nel primo caso, il *dibbuk*, ossia il non morto, potrebbe avere ispirato la sequenza del corteo di morti e il tema della trasmissione transgenerazionale della colpa nel racconto, mentre il secondo potrebbe avere trasmesso a Morante una modalità manierata di rappresentare il ghetto. Cfr. al riguardo Beer 2013, pp. 180-183.

<sup>10</sup> «Vedevo anche, di fronte, una casa giallastra, con stuoini alle finestre, e, sul lato, un ampio cortile senz'erba. Spesso una fila d'uomini, per lo più militari, aspettava in questo cortile. [...] Alle finestre del primo piano si affacciavano sempre donne misteriose, ridenti, con le facce paonazze, gli occhi bistrati, e la voce forte e decisa» (SA, p. 11).

questo punto di vista, in quanto rovescia la speranzosa postura della protagonista della filastrocca *Rosettina alla finestra* («Il cartoccino dei piccoli» il 25 marzo 1934);<sup>11</sup> non mancano poi le consonanze con i racconti del «Meridiano di Roma» del biennio 1937-1938: il corteo dei morti richiama la sfilata del «popolo oscuro» (*SA*, p. 26) nell'*Uomo dagli occhiali* mentre, più in generale, la costruzione delle sequenze è accostabile alla *dispositio* onirica di *Via dell'Angelo*.

L'altra questione su cui i documenti fanno luce riguarda le varianti tra le diverse redazioni, specie fra le due degli anni Trenta e quella dello *Scialle andaluso*. Nel dattiloscritto le correzioni a penna consistono perlopiù in emendamenti degli errori di battitura, anche se in un caso – la trasformazione dell'imperfetto che apre la frase «aveva appena girato la chiavetta della lampada» (A.R.C. 52 I 1/5-6, c. 3r) in 'avevo' – non è chiaro se si tratti di una correzione in tal senso oppure se Morante abbia voluto emendare la forma arcaizzante della prima persona in -a in quella più consueta in -o. Sono presenti poi alcuni aggiustamenti lessicali, tra i quali spicca quello relativo alla descrizione del corteo dei morti: alcuni di loro indossano «vesti bizzarre, fatte di stracci, e dai colori diversi e sbiaditi» (ivi, c. 8r), però poi, con un intervento a penna, si precisa che possono portare anche «fasce di cencio intorno al busto» (*ibidem*); ancora, gli uomini «hanno cappelli di tutte le fogge, come quelli che si vedono nei teatri, e molte donne portano vesti ampie che strisciano per terra senza rumore» (*ibidem*), cui l'autrice aggiunge a lapis che hanno anche «bistri e rossetti sulla pelle» (*ibidem*). Infine, aggiunto sempre a lapis, «altri sono seminudi e pallidi» (*ibidem*). Siamo di fronte a varianti tese ad accentuare la teatralità visionaria della scena che, a conferma dell'opposizione dentro/fuori attiva nel testo, reintroduce in un macabro trionfo grottesco i personaggi del ghetto osservati nella sequenza iniziale: «vedevo passare gli uomini pallidi, le donne brune dall'espressione volgare o

---

<sup>11</sup> «Conosci la mia finestra? | C'è un vaso col fiore rosso, | due calze appese, il sole, | un passero che non canta, | e io con le mie trecciole | che guardo. | Chi mi conosce? | Sto sempre affacciata alla finestra, perché | aspetto il figlio del re» (*BAAS*, p. 120). Tracce di questa immagine si ritrovano in una sconsolata lettera a Luisa Fantini del 18 aprile 1934 in cui, parlando del tormentato rapporto con Moravia, scrive Elsa: «Così, un giorno dopo l'altro sciupo la mia vita, i mesi ritornano, il fiume continua a correre e quella famosa visita del Re, che mi è stata promessa e sempre rimandata, forse non verrà più. Ma chi sa che domani?» (*AM*, p. 58).

torva, i ragazzi seminudi, grigi di polvere» (ivi, c. 1r). Si nota poi, verso la fine, l'espunzione del verbo essere nella frase «Tale è il mio Dio» (ivi, c. 9r), che più assertoriamente diviene «Tale il mio Dio». <sup>12</sup>

Non mancano nemmeno, al di là della correzione dei refusi, le varianti che distinguono la bozza a stampa dal dattiloscritto. Si riscontrano piccoli aggiustamenti di punteggiatura, con virgole ora cancellate ora introdotte, ma anche variazioni lessicali – ad esempio, «tendendo verso il Tempio quella faccia disfatta» che diventa «volgendo» – ed espunzioni di segmenti testuali: spariscono per sempre, in apertura, «le case sbilenche su cui le screpolature del vecchio intonaco disegnavano figure e macchie» (ivi, c. 10r), cosicché le screpolature, le figure e le macchie sono direttamente attribuite alla «via, angusta, sudicia» (*ibidem*) su cui si affaccia la casa, con un accrescimento di indeterminatezza che contribuisce all'atmosfera del racconto. Vale la pena di segnalare, poi, una più sottile variante rispetto alle altre: nella scena dello smarrimento della ricevuta del lotto, quando la protagonista teme la punizione del padre, nel dattiloscritto essa si chiedeva:

Ed ora nella mia mente, con paura, passavano idee nuove, lampi sacrileghi: – *Il gobbetto* mi picchierà. Perché potrà picchiarmi? Io sono piccola, ma bella, ho due trecce lunghe e so leggere. Egli è un gobbetto. Non voglio esser picchiata da lui. (ivi, cc. 7r-8r)

Nella bozza la domanda diventa «Perché deve picchiarmi?» (ivi, c. 13r). Con questo cambiamento del verbo servile forse Morante ha forse voluto segnalare che, se prima vi era la possibilità che il padre picchiasse la protagonista perché è una bambina, è bella, ha le trecce e sa leggere, invece adesso per le stesse ragioni non dovrebbe farlo. Si può

---

<sup>12</sup> La presenza del pronome 'tale' a inizio periodo non può non ricordarci il finale dell'*Introduzione* di *Menzogna e sortilegio* (cfr. §. 3.3, nota 21). In questa fede al contesto fervente e opprimente che la narratrice ha evidentemente ereditato da se stessa bambina si può forse riconoscere, al di là della distinzione tra cattolicesimo ed ebraismo, il tormentato riavvicinamento alla religione esperito in quel periodo dalla ventiquattrenne Elsa, come testimonia la lettera del 25 ottobre 1936 di Pietro Tacchi Venturi, già menzionata sopra alla nota 10. Qui il sacerdote gesuita risponde a una precedente comunicazione epistolare di Elsa della quale cita un significativo stralcio, relativa a una sua «lacuna» o «pena dello spirito» (*AM*, p. 18): «vorrei che Lui (cioè Iddio) si accorgesse di me e mi togliesse dalle cose che uccidono l'anima: anche fra i dolori ve ne sono alcuni che elevano, altri che soffocano» (*ibidem*).

avvertire, cioè, la quasi impercettibile normalizzazione di una materia che in origine poteva suonare persino più inquietante, legata a una legittimazione della violenza familiare.

Mentre queste varianti sono passate nello *Scialle andaluso*, così non è accaduto a tre espunzioni a penna effettuate direttamente sulla bozza. Nel primo caso, Morante corregge l'appellativo con cui le prostitute chiamano il padre: non più «bel moretto» (ivi, c. 1r), ma soltanto «bello» (ivi, c. 10r) mentre «ferro battuto» (ivi, c. 3r) diventa «ferro» (ivi, c. 11r), evidentemente per un senso di maggiore misura espressive; il più significativo, però, è il terzo caso, relativo al finale. Rileggendo «Tale il mio Dio; e quella fanciullina fui io, o forse mia madre, o forse la madre di mia madre; io sono morta e rinata, e ad ogni nascita si inizia un nuovo processo. E quella fanciullina è sempre là, che si aggira spaurita nel suo mondo incomprensibile, al cospetto del Giudice, fra i muti» (ivi, c. 14r), Morante deve avere nutrito qualche perplessità su questa sorta di metempsicosi al femminile e ha cancellato «e ad ogni nascita si inizia un nuovo processo», frase destinata, però, a essere ripristinata nel 1963, per quanto con una importante aggiunta.<sup>13</sup>

Nello *Scialle andaluso* si contano ancora vari aggiustamenti della punteggiatura, a dimostrazione della grande meticolosità della scrittrice,<sup>14</sup> ma ciò non toglie che alcuni interventi di natura lessicale siano di grandissimo interesse, a partire proprio dal passo riguardo al quale avevo sospettato – a ragione, quindi – che fosse un'invenzione più avanzata rispetto alla metà degli anni Trenta: «Era un male che la gente osava appena nominare con paura (io lo legavo, per il suo nome fantastico, alla feroce fauna marina e ai tropici africani)» (SA, p. 14). Nel dattiloscritto del 1936 si legge infatti: «Era un cancro, dicevano. Mi stupiva lo strano nome del male, che pareva di bestia» (ivi, c. 6r). È possibile, in primo luogo, che alla Morante del 1963 il termine

<sup>13</sup> Persino superfluo ricordare che il termine 'processo' è lo stesso che ricorre nelle *Lettere ad Antonio* a indicare i sogni nei quali l'inconscio sottopone a giudizio le azioni della vita diurna.

<sup>14</sup> Si noti anche come, a differenza dell'espunzione del dittongo nel termine 'giuoco' e derivati nella versione in volume del 1941 del *Gioco segreto*, eccetto che in un caso (riguardo al quale cfr. Porciani 2006, p. 274), nel *Ladro dei lumi* il dittongo sopravvive fino al 1963, forse perché la scrittrice sentì l'arcaismo come più consono all'atmosfera remota del racconto: «Mio padre mi aveva ordinato di uscire e mi aveva dato una moneta, incaricandomi di giuocare tre numeri al lotto» (SA, p. 15).

‘cancro’ suonasse troppo prosaico all’interno di un racconto così perturbante ed evocativo, tanto più che nello stridore della versione originale tra il termine realistico («cancro») e le parole successive («strano nome del male, che pareva di bestia») si assiste a una sin troppo evidente messa in scena del procedimento di fantasticazione in atto: è come se i due segmenti di testo, ravvicinati, troppo didascalicamente mostrassero lo sviluppo immaginativo della scrittura morantiana, che parte dal dato di realtà per trasfigurarlo. Alla matura scrittrice una simile giustapposizione lessicale doveva apparire pedante; di qui la rimozione del grado zero del termine comune e lo spostamento senza mediazioni lessicali nell’immaginario, che però è l’immaginario della Morante cinquantenne che ha già scritto *L’isola di Arturo*. Non a caso, la variante se ne porta dietro un’altra: più avanti «la strana bestia» (ivi, c. 6r) diventa «la strana bestia africana» (SA, p. 15), in una favolosa rimotivazione post-arturiana del passaggio.

Con la vicinanza alla sensibilità e le riflessioni degli anni Sessanta si può forse spiegare anche, nel passo in cui la narratrice immagina la continuazione infinita della punizione divina, la trasformazione nella versione dello *Scialle andaluso* dei suoni emessi dai discendenti di Jusvin colpiti dalla malattia da «orribili» in «tristi», aggettivo che prelude alla descrizione dell’atteggiamento esistenziale degli I.M. nel *Mondo salvato dai ragazzini*.<sup>15</sup> Soprattutto, però, appaiono rilevanti da questo punto di vista le definitive modifiche apportate al sentenzioso finale:

Tale era il mio Dio; e quella ragazzina fui io, o forse mia madre, o forse la madre di mia madre; io sono morta e rinata, e ad ogni nascita si inizia un nuovo processo incerto. E quella ragazzina è sempre là, che interroga spaurita nel suo mondo incomprensibile, sotto l’ombra del giudice, fra i muri. (SA, p. 16-17)

Colpisce in primo luogo che la frase del dattiloscritto «Tale il mio

---

<sup>15</sup> «Troppo uguali. Troppo uguali. Troppo tristi e troppo uguali | troppo uguali e troppo tristi. Troppo tristi troppo tristi | tristi TRISTI. Non vi viene mai lo sfizio d’essere meno tristi?» (MSDR, p. 135). In questo caso, la variante del 1963 procede in una direzione diversa rispetto a quella relativa a *Via dell’Angelo*, nella cui edizione dello *Scialle andaluso* (cfr. §. 1.1, nota 2) Morante corregge i «solchi e le tristi rughe» (GS, p. 17) del giovane sconosciuto in «solchi astrusi e tragici» (SA, p. 73).

Dio» (A.R.C. 52 I 1/5-6, c. 9r), deprivata con le correzioni autografe dell'originario 'è', abbia sì riacquisito il verbo, ma sia diventata «Tale era il mio Dio», a marcare una profonda differenza della Morante matura rispetto alla metà degli anni Trenta. Se nella versione giovanile la voce narrante era credente al pari del personaggio, nel 1963 questa profusione di fede non si dà più: l'io narrante, nel presente in cui dà vita all'atto di raccontare, non sembra avere più alcuna fede nel giudice divino – scritto, non a caso, senza più la maiuscola – che conduce, di generazione in generazione, i processi cui sono sottoposte le madri e le figlie. Saremmo di fronte, cioè, a un ulteriore indizio della perdita dei 'conforti della religione', come suggerisce un'altra variante contigua: come non ci si trova più «al cospetto del Giudice» (A.R.C. 52 I 1/5-6, c. 14r), ma, più angosciosamente, «sotto l'ombra del giudice», cosicché il processo è diventato «incerto» – ed è questa la significativa aggiunta, cui si faceva riferimento sopra, che si accompagna al ripristino della frase cassata nelle bozze di stampa.

Si registra poi un ultimo intervento nella versione dello *Scialle andaluso* rispetto a quella giovanile: non solo nel segmento ripristinato nel 1963 «fanciullina» (*ibidem*) è divenuto «ragazzina», forse per evitare fuorvianti assonanze pascoliane – e più facilmente precludendo al libro del 1968 –, ma la transgenerazionale figura femminile che subisce il processo non più solo «si aggira» (*ibidem*), ma proprio «interroga spaurita nel suo mondo incomprensibile». L'intervento appare tutt'altro che dovuto a un'estemporanea ispirazione, rivelando la soggiacente autotranstestualità in atto: da una parte, richiama una filastrocca pubblicata sul «Corriere dei piccoli» il 26 febbraio 1933, *La casina che non c'è più*, in cui la bambina che si è perduta invano domanda alle creature del bosco perché non ritrovi più la sua antica dimora di principessa;<sup>16</sup> dall'altra, anticipa i tanti 'pecché?' di Useppe nella *Storia*. In tal modo, se *Il ladro dei lumi* non può più essere consi-

---

<sup>16</sup> «Non ritrovo più la casina | mia, che avevo qui nel bosco | con le tende di ragnate-  
la | e tanta luce dietro i vetri. | O passiflora, lo sai tu | perché non la ritrovo più?  
[...] Era qui, lo so, fino a ieri» (BAAS, p. 14). Si può ricordare, inoltre, che *Il ladro dei  
lumi* condivide la materia ebraica con il racconto ritrovato da Marco Bardini *Il bam-  
bino ebreo* (cfr. §. 1 dell'introduzione), anche se i due testi sono assai diversi: mentre  
*Il ladro dei lumi* guarda alla materia fantastica del «Meridiano di Roma», il lavoro  
dell'«Eroica» è più invischiato nel filone religioso-materno dei racconti dei «Diritti  
della scuola».



derato in assoluto l'*Urtext* della produzione morantiana, lo si può comunque considerare uno degli snodi più rilevanti della magmaticità tematica che attraversa l'opera della scrittrice dagli esordi dei primi anni Trenta sino a Ueseppe e oltre, sino al viaggio di Emanuele a El Almendral che culminerà nella risposta di Aracoeli, seguita da «un riso, tenero» (A, p. 308), al figlio interrogante: «Ma, nino mio chiquito, non c'è niente da capire» (*ibidem*). Non di meno, possiamo leggere le parole di Aracoeli come una risposta che, dalle pagine estreme del congedo di Morante dalla propria parabola di scrittrice, investe tutte le opere precedenti: come se affermando che «non c'è 'niente da capire» essa rispondesse non solo al figlio, ma anche ad Elisa alle prese con i suoi enigmi ereditari, e prima di lei alla ragazzina ebrea che si interroga spaurita nel ghetto, e prima ancora alla bambina che non trova più la sua casina nel mondo delle favole, ma anche ad Arturo Gerace, a Edipo, a Davide Segre.

Eppure, alla fine dello «strano viaggio di questo Autore, [del] suo ritorno inaspettato e finale, per antifrasi, alle fonti di se stesso» (Garboli 1995b, pp. 16-17), non è detto che le parole di Aracoeli significhino, «con un gusto amaro di vendetta e di sfida, la storia di un fallimento totale» (ivi, p. 17). Forse è possibile un diverso finale se, ricollegandoci a *Pro o contro la bomba atomica*, interpretiamo come un'affettuosa rivendicazione della dignità degli esseri umani la risposta della madre al figlio che sente di aver «peccato [...] peggio di tutto nell'intelligenza» (A, p. 308), in quanto «non [ha] mai capito e non capir[à] mai niente» (*ibidem*). Se nulla si può capire, tanto più sarebbe un peccato – parola chiave, peraltro, della memoria poietica di Morante – non interrogare e non scrivere, non persistere nella missione umanistica della poesia in cui l'autrice ha creduto nel corso della sua attività letteraria:

Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come ad ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. (PCAS, p. 108)

In seguito, nella disperazione della sua lunga agonia in clinica Elisa Morante avrebbe affermato: «'Oggi non la penso più così, perché il

drago ha vinto'» (in Fofi 1987, p. 92). Non è questa abiura, tuttavia, che di lei ci rimane come suo «destino», bensì la sua opera, che, dipanatasi per oltre cinquanta anni di fronte alla tragedia, esistenziale e storica, della condizione umana, rallegra i nostri cuori come un fiore di pazienza.

## Bibliografia

- N. ABBAGNANO 1993: articolo senza titolo su «Primato» [1943], in B. MAIORCA - G. FORNERO (a cura di), *L'esistenzialismo in Italia. I testi integrali dell'inchiesta su "Primato" nel 1943 e la discussione Sulla filosofia dell'esistenza fino ai nostri giorni*, Torino, Paravia, pp. 91-96
- G. AGAMBEN, A. BERARDINELLI ET ALII 1993: *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra
- J. AUSTIN 1978: *Performativo-constativo* [1962], in M. SBISÀ (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, pp. 49-60
- O. AVALLONE 2006: *Elsa Morante e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Un impegno per il presente e un auspicio per il futuro*, in ZAGRA - BUTTÒ (a cura di) 2006, pp. viii-ix
- I. BABBONI 2002: *Nota al testo*, in E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, Torino, Einaudi, pp. XVII-XXI
- M. BARDINI 1990: *Dei fantastici doppi*, in L. LUGNANI, E. SCARANO, M. BARDINI ET ALII 1990, pp. 175-199
- 1999a: *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi
- ID. 1999b: *Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante*, «Italianistica», XXVIII, pp. 461-467
- ID. 2002: *Elsa Morante: la realtà "nelle nostre estetiche contemporanee"*, in M. CICCUTO (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arti figurative*, Lucca, Baroni, pp. 333-358
- ID. 2012a: *Elsa Morante e «L'Eroica»*, in «Italianistica», XLI, pp. 121-136
- ID. 2012b: *Esporsi al pubblico: Elsa Morante tra occasioni mondane e impegno civile*, in «Status Quaestionis», III, pp. 1-29
- ID. 2014: *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS

- ID. 2018: *Qualche nuova osservazione sulle recensioni cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951), in margine alla loro pubblicazione integrale*, in «Italinistica», XLVII, pp. 193-212
- M. BARENGHI 2001: *Tutti i nomi di Useppè. Saggio sui personaggi della "Storia" di Elsa Morante*, «Studi Novecenteschi», 2001, n. LXII, pp. 363-389
- A. BARSOTTI 2005: *Filumena Marturano. Nota storico-critica*, in De Filippo 2005a, pp. 185-193
- M. BAZZOCCHI 2014: *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, in E. MARTÍNEZ GARRIDO - F. CARTONI - M. CARMELLO (a cura di), *Contro la barbarie: Elsa Morante e la scrittura*, «Cuadernos de Filología Italiana», XXI, pp. 31-42
- ID. 2016: *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Edizioni Pendragon
- M. BEER, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in E. CARDINALE - G. ZAGRA (a cura di) 2013, pp. 165-202
- A. BERARDINELLI 1993: *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, in G. AGAMBEN, A. BERARDINELLI ET ALII 1993, pp. 11-33
- ID. 2012: *Elsa Morante e il sogno della cattedrale*, in A. MOTTA (a cura di), *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante*, «Il Giannone», X, 19-20, pp. 101-114
- G. BERNABÒ 2012: *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci
- W.C. BOOTH 1996, *La retorica della narrativa* [1961], La Nuova Italia, Firenze
- A. BORGHESI 2012: *La lettera smarrita. Oreste Bellezza Morante*, in *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, pp. 93-107
- J. BRUNER 1987: *Life as Narrative*, in «Social Research», LIV, pp. 11-32
- F. CALITTI 2012: *Vita e Storia: Pasolini "legge" Elsa Morante*, in S. SGAVICCHIA (a cura di) 2012, pp. 157-172
- L. CANTATORE 2012: *Una "Casa dei Bambini" per Elsa Morante*, in G. ZAGRA (a cura di) 2012, pp. 29-40
- ID. 2013: *Libri per ragazzi numero uno: la lunga storia di Einaudi, Morante e Caterina*, in E. CARDINALE - G. ZAGRA (a cura di) 2013, pp. 65-96
- E. CARDINALE 2012: «*O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri*»: *prime osservazioni sul quaderno di Narciso*, in G. ZAGRA (a cura di) 2012, pp. 93-102
- EAD. 2016: *Il direttore scrive agli scrittori: un archivio della letteratura italiana contemporanea per la nuova Biblioteca nazionale*, in A. DE PASQUALE (a cura di), *La grande biblioteca d'Italia. Bibliotecari, architetti e artisti all'opera (1975-2015)*, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, pp. 217-230
- E. CARDINALE - G. ZAGRA (a cura di) 2013: «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, «Quaderni della biblioteca nazionale centrale di Roma», n. 17

- G. CASCIO 2012: *Una vocazione alla solitudine*, in G. ZAGRA (a cura di) 2012, pp. 119-122
- C. CASES 1987: *La Storia. Un confronto con Menzogna e sortilegio* [1974], in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, pp. 104-125
- C. CAZALÉ BÉRARD 2009: *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci
- EAD. 2012: *Il romanzo in-finito*, in «Testo e senso», XIII, [www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it) (ultimo accesso: 10.1.2019)
- C. CECCHI s.d.: Scheda di presentazione dello spettacolo *La serata a Colono* con regia di M. MARTONE, [www.teatrodiroma.net](http://www.teatrodiroma.net) (ultimo accesso: 10.1.2019)
- S. CERACCHINI 2012: *Alibi*, in ZAGRA (a cura di) 2012, pp. 113-118
- EAD. 2013a: *Due strofe inedite di Narciso*, in E. CARDINALE – G. ZAGRA (a cura di) 2013, pp. 33-47
- EAD. 2013b: «*Tu sei la fiaba estrema*». *Le poesie di Alibi*, «Cuadernos de Filología Italiana», XX, pp. 73-98
- R. CESERANI 1990: *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri
- ID. 1999: *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza
- M. CIANFONI 2017: «*La divina onda de le solitudini*»: *tre poesie ritrovate di Elsa Morante*, «Otto/Novecento», XLI, pp. 85-110
- S. CIVES 2006: *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in G. ZAGRA – S. BUTTÒ (a cura di) 2006, pp. 49-65
- D. COHN, 1984: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* [1978], Princeton, Princeton University Press
- B. CORDATI 1987: *Menzogna e sortilegio. Lo spazio della metamorfosi*, «Paragone», XXXVIII, pp. 77-87
- C. D'ANGELI 1993: *La presenza di Simone Weil ne «La Storia»*, in G. AGAMBEN, A. BERARDINELLI ET ALII 1993, pp. 109-135
- EAD. 2003a: *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci
- EAD. 2003b: *Introduzione*, in C. D'ANGELI 2003a, pp. 7-15
- EAD. 2003c: *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, in C. D'ANGELI 2003a, pp. 81-103
- EAD. 2015: *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, in E. PALANDRI - H. SERKOWSKA (a cura di) 2015, pp. 23-26
- C. D'ANGELI - G. MAGRINI (a cura di) 1994: *Vent'anni dopo «La Storia». Omaggio a Elsa Morante*, Atti del convegno svoltosi a Pisa il 24-25 gennaio 1994, «Studi novecenteschi», XXI, nn. 47-48
- M. DAVID 1968: *Entretien. Elsa Morante*, in «Le Monde», 13 aprile, p. 8
- A. DEBENEDETTI 1993: *Mi ricordo di una donna che...*, in J.-N. SCHIFANO - T. NOTARBARTOLO (a cura di) 1993, pp. 59-64

- G. DEBENEDETTI 1999: *L'isola della Morante* [1957], in *Intermezzo*, in *Saggi*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di A. BERARDINELLI, Milano, Mondadori, pp. 1117-1138
- E. DE FILIPPO 1971: *O canisto*, Napoli, Edizioni del Teatro S. Ferdinando
- ID. 2005a: *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. BARSOTTI, Torino, Einaudi
- ID. 2005b: *Filumena Marturano* [1946], in De FILIPPO 2005a, pp. 195-248
- O. DEL BUONO (a cura di) 1971: *Eia, eia, eia alalà! La stampa italiana sotto i fascismo 1919-1943*, Milano, Feltrinelli
- L. DELL'AIA 2017: *Tradizione ariostesca e memoria mitologica in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XXIV, pp. 167-190
- B. DE MIRO D'AJETA 2002: *La figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*, Napoli, Liguori
- A. DEUBER-MANKOWSKY 2009: *Baubo – Another and Additional Name of Aracoeli: Morante's Queer Feminism*, in M. GRAGNOLATI - S. FORTUNA, *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, Londra, Modern Humanities Research Association and W.S. Maney & Son LTD, pp. 73-84
- D. DI FAZIO 2017: *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Bologna, Pendagrone
- G. FERRONI 1993: *Alla ricerca dell'“ultimo” libro*, in G. AGAMBEN, A. BERARDINELLI ET ALII 1993, pp. 35-54
- L. FERIGUTTI 2014: *L'«impercettibile bisbiglio della memoria»*. *Motivi fiabeschi e costanti narrative in Elsa Morante*, Udine, Forum
- V. FINUCCI 1988: *The Textualization of a Female 'T': Elsa Morante's Menzogna e sortilegio*, «Italice», LXV, pp. 308-328
- G. FOFI 1987: *La pesantezza del futuro*, «Paragone», XXXVIII, pp. 89-92
- ID. 2017: «*L'evasione non è per me*», in E. MORANTE, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di G. FOFI, Torino, Einaudi, pp. V-XXI
- F. FORTINI 1993: *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi
- L. FORTINI 2015: *La ladra di lumi*, in L. FORTINI - G. MISSERVILLE - N. SETTI (a cura di), *Morante la luminosa*, Guidonia (Roma), iacobellieditore, pp. 38-57
- S. FREUD 1976: *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, a cura di C. MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, vol. VIII, pp. 189-611
- E. FUMI 2005: *Rileggendo Elsa Morante. Costanti e varianti*, «Critica letteraria», XXXIII, pp. 565-580
- M. FUSILLO 1994: «*Credo nelle chiacchiere dei barbari*». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, in C. D'ANGELI - G. MAGRINI (a cura di) 1994, pp. 97-129

- C. GARBOLI 1990: *Fortuna critica*, in E. Morante, *Opere*, Milano, Mondadori, vol. 2, pp. 1653-1681
- ID. 1995a: *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi
- ID. 1995b: *Al lettore*: in GARBOLI 1995a, pp. 11-17
- ID. 1995c: *Premessa* [1990], in GARBOLI 1995a, pp. 19-25
- ID. 1995d *Menzogna e sortilegio* [1994], ], in GARBOLI 1995a, pp. 27-65
- ID. 1995e: *L'isola di Arturo* [1969]: in GARBOLI 1995a, pp. 67-88
- ID. 1995f: *Lo scialle andaluso*, in GARBOLI 1995a, pp. 111-142
- ID. 2002: *Dovuto a Elsa*, in *Racconti dimenticati*, a cura di I. BABBONI, Presentazione di C. GARBOLI, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XV
- ID. 2016: *Presentazione di Elsa Morante* [1963], in *La gioia della partita*, a cura di L. DESIDERI - D. SCARPA, Milano, Adelphi, pp. 161-168
- S. GENTILI 2016: *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci
- R. GIGLIUCCI 2013: *Triste, contemporaneo e finale*, «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», III, n. 11, pp. 57-72
- A. GINZBURG 2011: *Il Diario 1938 di Elsa Morante*, in *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pisa, Pacini
- C. GINZBURG 1986: *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, pp. 158-193
- N. GINZBURG 2011: *Menzogna e sortilegio*, in G. FOFI - A. SOFRI (a cura di), *Festa per Elsa* [1985], Palermo, Sellerio, pp. 26-28
- F. GIUNTOLI LIVERANI 2008, *Elsa Morante, L'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori
- M. GRAGNOLATI 2013: *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini, Morante*, Milano, il Saggiatore
- M. GRANDE, *Dodici donne. Figure del destino*, Parma, Pratiche, 1994
- G. GRIECO, 1961: *Le scrittrici italiane del nostro tempo. Elsa Morante*, «Grazia», 26.9.1961, pp. 50-53
- K. HAMBURGER, *La finzione narrativa*, in A. BALDINI (a cura di), *Narrativa e vita psichica*, in «Allegoria», XXI, n. 60, pp. 13-41
- O. INNOCENTI, *Premessa*, in EAD. (a cura di), *Incontri*, Quaderni di Synapsis III, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, Pontignano, 1-8 settembre 2002, Firenze, Le Monnier, pp. 3-6
- D. LA MONACA 2012: «E ora addio, ma non per sempre, amata infanzia», *Dal diario al racconto: Peccati di Elsa Morante*, in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, a cura di A. MOTTA, «Il Giannone», X, 2012, nn. 19-20, pp. 89-100
- M. LAVAGETTO 2003: *Lavorare con piccoli indizi* [1996], in *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 17-46
- PH. LEJEUNE 1986: *Lo spazio autobiografico* [1975], Bologna, Il Mulino

- S. LUCAMANTE 1998: *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Firenze, Edizioni Cadmo
- EAD. 2014: *Introduction*, in S. Lucamante (a cura di), *Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 1-16
- S. LUCAMANTE, S. WOOD, 2006: *Introduction. Life and Works*, in S. LUCAMANTE - SH. WOOD (a cura di) 2006, pp. 1-20
- S. LUCAMANTE - SH. WOOD (a cura di) 2006: *Under Arturo's Star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, Purdue University
- L. LUGNANI 1990a: 'Logos kai Ananke', in L. LUGNANI, E. SCARANO, M. BARDINI ET ALII 1990, pp. 9-93
- ID. 1990b: *L'ipotesi melodrammatico*, in L. LUGNANI, E. SCARANO, M. BARDINI ET ALII 1990, pp. 343-407
- L. LUGNANI, E. SCARANO, M. BARDINI ET ALII 1990: *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri-Lischi
- G. MAGLIULO 1959: *Eduardo De Filippo*, Bologna, Cappelli
- B. MANETTI 2014: *Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres*, «California Italian Studies», V, pp. 526-549
- E. MARTÍNEZ GARRIDO, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà & Co.
- G. MASSARI 1957a: *L'isola di Elsa*, «Il Mondo», 19 marzo, p. 15
- EAD. 1957b: *Arturo è nato dalla gelosia di un bimbo*, «L'Espresso», 7 luglio, p. 8
- G. MAZZONI 2011: *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino
- P.V. MENGALDO 2000: *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* [1994], in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 147-168
- ID., 2003: *Menzogna e sortilegio*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 571-84
- G. MONTEFOSCHI, 1969: *Funzione dei personaggi e linguaggio in «Menzogna e sortilegio» della Morante*, «Nuovi Argomenti», n. 15, pp. 252-267
- G. NAVA, 1994: *Il gioco segreto di Elsa Morante: i modi del racconto*, in C. D'ANGELI - G. MAGRINI (a cura di) 1994, pp. 53-78
- F. ORLANDO, 1992: *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili* [1985], in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 159-218
- ID., 2018: *Saggio introduttivo al Motto di spirito di Sigmund Freud* [1975], a cura di L. PELLEGRINI, in «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», VIII, n. 29, pp. 26-35
- E. PALANDRI - H. SERKOWSKA, 2015: *Per Elsa Morante nel centesimo anniversario di nascita*, in E. PALANDRI - H. SERKOWSKA (a cura di) 2015, pp. 7-14
- E. PALANDRI - H. SERKOWSKA (a cura di) 2015: *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari



- G. PALLAGROSI 2008: *Nell'officina di Elsa Morante. Un'inedita redazione autografa de Lo scialle andaluso*, Fregene (Roma), Edizioni Spolia
- G. PALLI BARONI, 2006: *Sulle tracce di Menzogna e sortilegio*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di) 2006, pp. 37-47
- EAD., *Elsa Morante e la «Fenice lucente»*, in E. CARDINALE – G. ZAGRA (a cura di) 2013, pp. 49-63
- P. PANCRAZI 1950: *Fantasia e sortilegio della Morante [1948]*, in *Scrittori d'oggi: segni del tempo: serie quinta*, Bari, Laterza
- V. PANDOLFI 1956: *Intervista a quattr'occhi con E. De Filippo*, in «Sipario», XI, n. 119, pp. 5-6
- P.P. PASOLINI 1998: *Petrolio*, in *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 1151-1830
- ID. 1999: *Elsa Morante, «La Storia»*, in *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, con un saggio di C. SEGRE, Milano, Mondadori, tomo 2, pp. 2096-2107
- ID. 2003: *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. SITI, Saggio introduttivo di F. BANDINI, Milano, Mondadori
- E. PORCIANI 2006: *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli (CZ), Iride
- EAD. 2012: *Gettare il corpo nella diegesi*, in *L'autore nel testo. Sette episodi di finti diari, implicature e autofinzioni*, Roma, Perrone, pp. 69-93
- EAD. 2013: *Al crocevia della preistoria morantiana. I quattro testi ritrovati nelle carte giovanili*, in E. CARDINALE - G. ZAGRA (a cura di) 2013, pp. 97-110
- EAD. 2015: *Peter Pan e gli altri. Le ragioni del fiabesco morantiano nella Storia dei bimbi e delle stelle*, in E. PALANDRI - H. SERKOWSKA (a cura di) 2015, pp. 43-49
- EAD. 2018a: *Un'«ingigantita tragedia di colori». A proposito di alcuni versi del Mondo salvato dai ragazzini*, in T. SPIGNOLI (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, pp. 185-196
- EAD. 2018b: *Remo Ceserani e la teoria (provvisoria) dei modi*, in S. LAZZARIN - P. PELLINI (a cura di), *Un «osservatore e testimone attento». L'opera di Remo Ceserani nel suo tempo*, Modena, Mucchi, pp. 363-382
- A.R. PUPINO 1967: *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Edizioni A. Longo
- D. RAVANELLO 1980: *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio
- T. RICCHEZZA 1995: *E Caruso l'aspettava*, in N. ORENGO - T. NOTARBARTOLO (a cura di), *Cahiers Elsa Morante 2*, Salerno, Sottotraccia, pp. 80-87
- CH. RIVOLETTI 2014: *Ariosto e l'ironia della finzione*, Venezia, Marsilio
- L. ROMANO 1993: *Appunti per un ritratto di Elsa Morante*, in J.-N. SCHIFANO - T. NOTARBARTOLO (a cura di) 1993, pp. 29-30

- G. ROSA 1993: *Ovvero: il romanziere*, G. AGAMBEN, A. BERARDINELLI ET ALII 1993, pp. 55-87
- EAD. 1995: *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, il Saggiatore
- EAD. 2010: *Dal romanzo storico alla "Storia. Romanzo". Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in S. COSTA - M. VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del Convegno MOD (Roma, 4-7/6/2008), Pisa, ETS, tomo 1, pp. 45-70
- EAD. 2012: *Il paradosso della Storia. Romanzo*, in G. SGAVICCHIA (a cura di) 2012, pp. 75-97
- EAD. 2013: *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino
- E. SCARANO 1990, *La «fatua veste» del vero*, in L. LUGNANI, E. SCARANO, M. BARDINI ET ALII 1990, pp. 95-171
- J.-N. SCHIFANO 1993: *La divina barbara*, in J.-N. SCHIFANO - T. NOTARBARTOLO (a cura di) *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 7-11
- G. SAVIANE 1955: *Elsa Morante e L'isola di Arturo*, «L'Espresso», 2 ottobre 1955, p. 11
- H. SERKOWKA 2000: *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Cracovia, Rabid
- F. SERPA 1993: *Greci e latini*, in G. AGAMBEN, A. BERARDINELLI ET ALII 1993, pp. 257-262
- S. SGAVICCHIA 2012: *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della Storia*, in S. SGAVICCHIA (a cura di) 2012, pp.
- S. SGAVICCHIA (a cura di) 2012: *La Storia di Elsa Morante*, Pisa, ETS
- G. SICA 1994: *Elsa Morante: grande madre del Novecento*, in C. D'ANGELI - G. MAGRINI (a cura di) 1994, pp. 174-185
- E. SICILIANO, 1972: *La guerra di Elsa*, «Il Mondo», XXIV, n. 33, 17 agosto 1972, pp. 21
- W. SITI 1994: *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, C. D'ANGELI - G. MAGRINI (a cura di) 1994, pp. 131-148
- I. SPLENDORINI 2010: *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante. Una scrittura delle origini*, Firenze, Le Lettere
- C. VANNOCCI 1990: *La pinacoteca di Elisa: per uno studio dell'ipotesto figurativo*, in L. LUGNANI, E. SCARANO, M. BARDINI ET ALII 1990, pp. 409-438
- G. VENTURI 1977: *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia
- C. VERBARO 2017: *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Perrone Editore
- Sh. WOOD 2006: *Models of Narrative in Menzogna e sortilegio*, in S. LUCA-MANTE - SH. WOOD (a cura di) 2006, pp. 94-111
- G. ZAGRA 1995: *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in A. CASINI, G. ZAGRA (a cura di), *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, pp. 1-12

- EAD. 2006: *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, in G. ZAGRA, S. BUTTÒ (a cura di), 2006, pp. 5-9
- EAD. 2012a: «*Santi Sultani e Gran Capitani in camera mia*». *Il gioco del teatro di una bambina di nome Elsa*, in ZAGRA (a cura di) 2012, pp. 17-28
- EAD. 2012b: *La genesi della Storia nei manoscritti e nelle carte*, in S. SGAVICCHIA (a cura di) 2012, pp. 125-145
- EAD. 2015: *Il segreto gioco della scrittura. Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di Menzogna e sortilegio*, in E. PALANDRI - H. SERKOWSKA (a cura di) 2015, pp. 69-77
- G. ZAGRA (a cura di) 2012: *Santi Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 26 ottobre 2012 – 31 gennaio 2013, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
- G. ZAGRA - S. BUTTÒ (a cura di) 2006: *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006, Roma, Editore Colombo
- M. ZANARDO in corso di pubblicazione: «*Si nasconde in una vecchia puttana: trovàtemi!*» *La prostituzione nelle opere di Elsa Morante*, in G. LEONELLI (a cura di), *Menzogne e Sortilegi. Centenario della nascita di Elsa Morante*, Roma, Viella, pp. 127-140
- EAD. 2017: *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura
- W. ZIDARIC, 2002: *Motivi e temi della tradizione operistica in Filumena Marturano di Eduardo De Filippo*, «Scena aperta», III, pp. 77-93



# Indice dei nomi

- Abbagnano, N., 151n, 221  
Alicata, M., 96  
Alighieri, D., 56n, 196n  
An-Ski, Sh., 260n  
Andreini, A., 1n, 35n  
Ariosto, L., 143, 143n, 144n  
Auerbach, E., 239-240  
Austin, J., 153, 153n  
Avallone, O., 1  
Babboni, I., 58  
Bachtin, M.M., 137n, 247n  
Bardini, M., 2, 2n, 4, 4n, 10n, 15, 16n, 17n, 21n, 26n, 32n, 35n, 38n, 76n, 96, 115, 115n, 116-117, 118n, 127n, 133n, 135n, 137n, 151n, 180n, 190, 191n, 192, 194n, 195, 195n, 196n, 197, 205, 205n, 209n, 219n, 220, 220n, 221n, 223n, 228, 229n, 237n, 266n  
Barengi, M., 219n, 243n  
Barsotti, A., 211  
Baudelaire, Ch., 15  
Bazzocchi, M.A., 55n, 232n  
Beato Angelico, 233n  
Beauvoir, S. de, 221  
Beer, M., 258, 258n, 259-260, 260n, 261n  
Bellezza, D., 20n  
Bene, C., 201n  
Berardinelli, A., 9, 194  
Bergman, I., 28n  
Bernabò, G., 18, 256n, 259  
Bizzarri, A., 205n  
Bompiani, V.  
Booth, W.C., 18n, 20, 20n, 151n  
Borghesi, A., 20n  
Braibanti, A., 20n, 222  
Briganti, G., 227n  
Bruner, J., 151n  
Bruno Pagnamenta, R., 114  
Buttò, S., 2  
Calitti, F., 232n  
Calvino, I., 111n  
Cantatore, L., 3, 97n  
Cardinale, E., 2n, 3, 4  
Cascio, G., 3  
Cases, C., 186n, 253n  
Cazalé Bérard, Cl., 4n, 15n, 21n, 55n, 219n  
Cecchi, C., 201n  
Čechov, A.P., 14n, 195n  
Ceracchini, S., 3, 4n, 188n  
Cerulli, E., 2n  
Cervantes, M. de, 14n, 144n, 194n, 226  
Ceserani, R., 10, 226, 226n  
Chaplin, Ch., 206  
Cianfoni, M., 4  
Cicognani, B., 74n  
Cives, S., 3n, 219n  
Civinini, G., 48n  
Cohn, D., 151n  
Cordati, B., 114n, 127n  
Cotticelli, F., 201  
Cozzani, E., 4n  
D'Angeli, C., 2n, 15-16, 16n, 24n, 75n, 250n  
d'Annunzio, G., 95

- D'Arrigo, S., 234n  
 Dal Pozzo, G., 23n, 24n  
 David, M., 127n, 192, 193  
 De Amicis, E., 89  
 De Felice, L., 205n  
 De Filippo, E., viii, 201-217, 201n, 212n, 213n  
 De Filippo, P., 207  
 De Filippo, T., 212  
 De Miro D'Ajeta, B., 213n, 214n  
 De Sica, V., 226n  
 Debenedetti, A., 230n  
 Debenedetti, G., 11, 32, 33n  
 Del Buono, O., 8n  
 Dell'Aia, L., 143n, 144n  
 Deuber-Mankowsky, A., 24n  
 Di Fazio, 15n  
 Diamanti, D., 15  
 Dostoevskij, F.M., 15, 209n  
 Duvivier, J., 261n  
 Einaudi, G., 26n, 117  
 Fantini, L., 33n, 38n, 56n, 260n, 262n  
 Ferigutti, L., 95n  
 Ferrante, E., 24n  
 Ferrero, E., 23n  
 Ferroni, G., 111, 119n, 133n  
 Finucci, V., 180n  
 Foà, L., 190  
 Fofi, G., 4, 205, 205n, 225  
 Fortini, F., 232n  
 Fortini, L., 258n  
 Frabotta, B., 23n  
 Freud, S., 12, 15, 113, 115, 120n, 139n, 156n, 196-199  
 Frye, N., 10, 226, 226n  
 Fumi, E., 29, 31  
 Fusillo, M., 136n, 232n  
 Galey, M., 20, 22, 22n  
 Garboli, C., 1n, 6, 9n, 10n, 11, 12, 13, 14, 14n, 16, 21n, 25, 25n, 26, 26n, 27n, 28, 29, 30n, 35n, 36n, 55n, 82, 82n, 83n, 111n, 116n  
 Gentili, S., 19n, 22n, 230n, 259  
 Gigliucci, R., 35n  
 Ginzburg, A., 23  
 Ginzburg, C., 196n  
 Ginzburg, N., 225n  
 Giuntoli Liverani, F., 113n  
 Gragnolati, M., 24n  
 Grande, M., 214n  
 Gravelli, A., 8n  
 Grieco, G., 31n, 143n, 208, 208n  
 Gruppo 63, 9  
 Guttuso, R., 223, 224, 229  
 Hamburger, K., 151n  
 Heidegger, M., 221n  
 Hitler, A., 238  
 Hoffmann, E.T.A., 15, 196, 196n, 226  
 Innocenti, O., 247n  
 Jaspers, K., 116  
 Jolles, A., 10  
 Joyce, J., 112n  
 Jung, C.G., 112, 112n, 113  
 Kafka, F., 14, 16, 35n, 76, 116n, 261  
 Kierkegaard, S., 116  
 La Monaca, D., 67  
 Langella, G., 219n  
 Lavagetto, M., 196n  
 Lejeune, Ph., 18n  
 Leopardi, G., 15  
 Lo Monaco, F., 190n  
 Lucamante, S., 15, 17n, 24n, 25n  
 Lugnani, L., 12n, 15, 75n, 113, 133n, 139n, 159n, 168n, 192, 209n  
 Lukács, G., 15, 223, 223n, 224n  
 Magliulo, G., 208n  
 Malaparte, C., 220  
 Manetti, B., 28, 55n  
 Maraini, D., 23n  
 Martínez Garrido, E., 195n  
 Massari, G., 193n, 216n  
 Mattoli, M., 206  
 Mazzoni, G., 189n  
 Melville, H., 14n  
 Mengaldo, P.V., 23, 114n, 136n  
 Meyrink, G., 261n  
 Montefoschi, G., 15n, 40n  
 Morante, M., 259  
 Moravia, A., 3n, 8, 17, 18, 28, 33, 34n, 41n, 56n, 208n, 258n, 260n, 262n  
 Morrow, B., 17, 31  
 Morselli, E., 76n  
 Mozart, W.A., 14n, 16n  
 Muraro, L.  
 Musil, R., 112n  
 Mussolini, B., 238, 244  
 Nava, G., 22, 55n, 56, 95  
 Nietzsche, F., 15, 76n, 115, 221n

- Omero, 226  
 Orlando, F., 11, 12, 12n, 23  
 Ortese, A.M., 234n  
 Palandri, E., 15, 15n, 25  
 Pallagrosi, G., 4n  
 Palli Baroni, G., 3n, 36n, 93n, 119n, 153n  
 Pancrazi, P., 40n, 112n, 160n  
 Pandolfi, V., 207  
 Pascoli, G., 89  
 Pasolini, P.P., 9, 16n, 31, 215n, 227n, 232, 232n, 234, 234n, 260n  
 Pavese, C., 225n  
 Penna, S., 14n  
 Pergolesi, G.B.  
 Petrarca, F., 119n  
 Pirandello, L.  
 Poe, E.A., 195, 196n, 226  
 Poggibonzi, I., 260  
 Poggioli, R., 196n  
 Powell, M., 222  
 Pressburger, E., 222  
 Proust, M., 15, 195n  
 Pupino, A.R., 111, 111n, 112, 112n, 139n  
 R. T. M., 260n  
 Radnóti, M., 231  
 Ravanello, D., 112n  
 Ricchezza, T., vii  
 Rivoletti, Ch., 143n  
 Rocca, L., 260n  
 Rodari, G., 31n  
 Romano, L., 230n  
 Rosa, G., viii, 2n, 6n, 15, 28, 30n, 39n, 114, 115, 141n, 143n, 159n, 160n, 186n, 243n  
 Rossellini, R., 226n  
 Saba, U., 14n, 232  
 Saffo, 195  
 Sanguineti, E., 24n  
 Sartre, J.-P., 221  
 Saviane, G., 20, 188n, 225n  
 Scarano, E., 113, 120n, 139n, 160n, 166n, 174n, 177n  
 Schifano, N., 193  
 Schopenhauer, A., 220, 221n  
 Serkowska, H., 15, 15n, 25, 115  
 Serpa, F., 221n  
 Sgavichia, S., 3, 219n, 232n, 234n  
 Sica, G., 22n  
 Siciliano, E., 17, 77n, 154n, 255, 255n  
 Simoni, R., 260n  
 Siti, W., 232n, 234n  
 Splendorini, I., 113n  
 Stendhal, 14n, 195n  
 Tacchi Venturi, P., 39n, 222n, 260n, 263n  
 Thomas, R., 196n  
 Tolstoj, L., 9n, 195n, 226  
 Tommaseo, N., 195  
 Totò (De Curtis, A.), 206  
 Turchetta, G., 219n  
 Vaihinger, H., 152n  
 Vannocci, Cl., 15  
 Venturi, G., 21, 112, 256n  
 Verbaro, C.  
 Verga, G., 14, 14n, 73n  
 Vittorini, E., 258n  
 Volponi, P., 234n  
 Wegener, P., 261n  
 Weil, S., 2n, 15, 16n, 21n, 25  
 Weinrich, H., 143n  
 Wood, Sh., 17n, 25n, 127n, 156n, 160n  
 Woolf, V., 112n  
 Zagra, G., 2, 2n, 3, 3n, 4, 35n, 39, 219n, 255n  
 Zampa, L., 205  
 Zanardo, M., 2n, 4, 7n, 30, 40, 40n, 78, 209n, 216n, 219n, 251n, 252n







COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

GIUSEPPE CICCARONE

*Membri*

GAETANO AZZARITI  
ANDREA BAIOCCHI  
MAURIZIO DEL MONTE  
GIUSEPPE FAMILIARI  
VITTORIO LINGIARDI  
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE PHILOLOGICA

*Responsabili*

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

*Membri*

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)  
LEONARDO FUNES (Buenos Aires)  
SABINE E. KOESTERS GENSINI (Roma, Sapienza)  
LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)  
SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)  
RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)  
JUAN PAREDES (Granada)  
PAOLO TORTONESE (Paris III)  
JAMES VIGUS (London, Queen Mary)  
FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

COMITATO SCIENTIFICO  
MACROAREA E

*Coordinatrice*

CAMILLA MIGLIO

*Membri*

VICENÇ BELTRAN  
MASSIMO BIANCHI  
ALBIO CESARE CASSIO  
EMMA CONDELLO  
FRANCO D'INTINO  
GIAN LUCA GREGORI  
ANTONIO IACOBINI  
SABINE KOESTERS  
EUGENIO LA ROCCA  
ALESSANDRO LUPO  
LUIGI MARINELLI  
MATILDE MASTRANGELO  
ARIANNA PUNZI  
EMIDIO SPINELLI  
STEFANO VELOTTI  
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

## COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:  
[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

60. La metamorfosi dei sensi  
Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori  
*Valentina Atturo*
61. Raccontar danzando  
Forme del balletto inglese nel Novecento  
*Annamaria Corea*
62. La traccia dell'addio delle cose  
Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra  
*Tommaso Gennaro*
63. La lingua emigrata  
Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici  
*a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Maria Francesca Ponzi*
64. Storia delle antiche teologie atomiste  
*Enrico Piergiacomi*
65. Lingue europee a confronto 2  
Il verbo tra morfosintassi, semantica e stilistica  
*a cura di Daniela Puato*
66. Renato Mambor  
Studi intorno alle opere, la performance, il teatro  
*a cura di Raffaella Perna*
67. Le componenti orali della lingua dei segni italiana  
Analisi linguistica, indagini sperimentali e implicazioni glottodidattiche  
*Maria Roccaforte*
68. Lessico europeo  
Sezione tedesca: il movimento  
*a cura di Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella, Camilla Miglio, Giulia Puzzo*
69. Soggettività e veridizione nell'ultimo Foucault  
*Giorgio La Rocca*
70. Munus Laetitiae  
Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini  
*a cura di Francesco Camia, Lavinio Del Monaco, Michela Nocita*
71. Antico e contemporaneo  
Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità  
*a cura di Francesca Gallo e Monica Cristina Storini*

72. Aspects linguistiques et sociolinguistiques des français africains  
*éd. Oreste Floquet*
73. Il tempo degli altri  
*a cura di Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti*
74. Nel laboratorio della finzione  
Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante  
*Elena Porciani*



Questo volume prende in esame la parabola letteraria di Elsa Morante mirando a coniugare filologia e teoria della letteratura. L'indagine di alcuni materiali giovanili conservati nell'Archivio Morante presso la Biblioteca centrale nazionale di Roma costituisce il punto di partenza per un'interpretazione del lavoro della scrittrice che si basa sull'interazione dei concetti critici di memoria poetica e modo narrativo. La continua riproposizione di immagini, oggetti, motivi, temi dalla giovinezza alla maturità mostra infatti come sia attiva in Morante una memoria del fare letterario che si sviluppa in riprese variate di un immaginario modulare; al contempo, il transitare nei testi di costanti e varianti si distribuisce in una formazione di compromesso fra i modi del *romance* e del *novel* che è la più intima cifra della scrittura dell'autrice. Pagina dopo pagina, emerge così una Morante svincolata da vari cliché critico-biografici che hanno limitato il riconoscimento della sua consapevolezza metaletteraria, e intenta, piuttosto, a sperimentare in un autentico 'laboratorio della finzione' nuovi percorsi del romanzo novecentesco.

**Elena Porciani** insegna Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Ha pubblicato i volumi *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante* (Iride, 2006), *Studi sull'oralità letteraria* (ETS, 2008), *Le voci del testo. Identità letteraria e differenza culturale* (Rubbettino, 2008), *L'autore nel testo. Sette casi di finti diari, implicature e autofinzioni* (Giulio Perrone Editore, 2012), *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre* (Villaggio Maori, 2016) e *Le donne nella narrativa della Resistenza. Rappresentazioni del femminile e stereotipi di genere* (Villaggio Maori, 2016). Ha in preparazione una monografia sulla rappresentazione della musica pop nella narrativa contemporanea.

ISBN 978-88-9377-101-6



9 788893 771016

