

Innesti | Crossroads XL 9

---

# Le fonti in Elsa Morante

a cura di  
Enrico Palandi e Hanna Serkowska



**Edizioni**  
Ca' Foscari



Le fonti in Elsa Morante

**Innesti | Crossroads XL**  
Cinema, letteratura e altri linguaggi  
Film, literature and other languages

Collana diretta da | A series edited by  
Alessandro Cinquegrani  
Valentina Re

9



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Innesti | Crossroads

## Cinema, letteratura e altri linguaggi

### Film, literature and other languages

#### **Direttori | General editors**

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Valentina Re (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

#### **Comitato scientifico | Advisory board**

Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università di Roma «La Sapienza», Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België)

#### **Comitato di redazione | Editorial staff**

Elisa Mandelli (Università Ca' Foscari Venezia; IUAV, Venezia, Italia) Emanuela Minasola (Venezia, Italia) Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari Venezia - IUAV, Venezia, Italia)

#### **Lettori | Readers**

Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia) Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Domenico Calcaterra (Università degli Studi di Messina, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Paolo Noto (Università di Bologna, Italia) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Daniele Pistone (Université Paris-Sorbonne, France) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilio Sala (Università degli Studi di Milano, Italia) Franca Sinopoli (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België) Federico Zecca (Università degli Studi di Udine, Italia)

#### **Direzione e redazione | Editorial office**

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia

# **Le fonti in Elsa Morante**

a cura di

Enrico Palandri e Hanna Serkowska

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2015

Le fonti in Elsa Morante  
Enrico Palandi, Hanna Serkowska (a cura di)

© 2015 Enrico Palandi, Hanna Serkowska per il testo  
© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.  
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it/>  
[ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione novembre 2015  
ISBN 978-88-6969-041-9 (ebook)  
ISBN 978-88-6969-045-7 (print)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Si ringraziano per il sostegno che ha permesso la pubblicazione di questo volume la Fondazione Capponi di Firenze,  
Ricciarda Ricorda e Alessandro Cinquegrani

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

### Sommario

Enrico Palandri e Hanna Serkowska <b>Per Elsa Morante nel centesimo anniversario di nascita</b>	7
Alba Andreini <b>Nascere alla scrittura: riferimenti letterari per l'invenzione di sé</b>	15
Concetta D'Angeli <b>Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante</b>	23
Flavia Cartoni <b>Al di là delle fonti</b> Elsa Morante tra letture, desiderio e fantasia	27
Nadia Setti <b>Palinsesto, autorialità e genealogia in <i>Menzogna e sortilegio</i></b>	35
Elena Porciani <b>Peter Pan e gli altri</b> Le ragioni del fiabesco morantiano nella <i>Storia dei bimbi e delle stelle</i>	43
Stefania Lucamante <b>Entre le rêve et la réalité: Morante e i ragazzi di Cocteau e Alain-Fournier</b>	51
Gandolfo Cascio <b>«ma lei, tanto è gentile»</b> La pratica intertestuale in «Alibi» di Morante	61
Giuliana Zagra <b>Il segreto gioco della scrittura</b> Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di <i>Menzogna e sortilegio</i>	69
Pietro Frassica <b>L'oscura vertigine alimentare di Arturo</b>	79
Silvia Ceracchini <b>Le chiavi e le ispirazioni letterarie della <i>Commedia chimica</i></b>	85
Stefano Redaelli <b>Le beatitudini di Morante</b>	93
Marco Bardini <b>Le Cronache cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)</b>	101
Monica Zanardo <b>La biblioteca della <i>Storia</i> attraverso lo studio dei manoscritti: alcuni esempi di utilizzo delle fonti</b>	111
Oana Boșca-Mălin <b>La storia di un best seller che fece breccia nel canone</b>	119
Elisa Martínez Garrido <b>Elsa Morante e Fëdor Dostoevskij: un intimo dialogo verso il sacro</b>	127



Figura 1. Katarzyna Oliwia Serkowska, *Il gatto siamese*.  
Caricatura. Matita su carta da fotografia. Varsavia, 2012

Figura 2. Katarzyna Oliwia Serkowska, *Estremismo Morale*.  
Caricatura. Matita su carta da fotografia. Varsavia, 2012

Figura 3. Katarzyna Oliwia Serkowska, *Lettrice*.  
Caricatura. Matita su carta da fotografia. Varsavia, 2012

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

## Per Elsa Morante nel centesimo anniversario di nascita

Enrico Palandri (University College London, UK)

Hanna Serkowska (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Viveva nel reale come pochi e la sua prodigiosa immaginazione non era fuga da esso, ma mezzo per rimanergli aderente e fedele  
(Fabrizia Ramondino, *La più bella dichiarazione*, in Fofi, Sofri 2011)

Le nostre riflessioni, quando ideavamo il convegno itinerante in tre tappe Glasgow-Venezia-Varavia, muovevano dalla constatazione di Cesare Garboli: «questo Autore, letterariamente, non si sa da dove venga». Il primo dei tre punti che Cesare Garboli ha fissato come guida o orientamento nella conoscenza dell'opera della scrittrice (della cui nascita correva nel 2012 il centesimo anniversario) era la presunta mancanza di modelli e l'estraneità «a qualsiasi tradizione consacrata del Novecento». Abbiamo voluto vedere se infatti la scrittura di Elsa Morante non lascia – come affermava sempre il critico – «intravedere modelli», e se la scrittrice è «immune da qualunque complesso», libera della bloomiana «anxiety of influence» (Garboli 1995, p. 19). Constatare che Morante fosse doppiamente lontana dal gusto del tempo – sia dall'ufficiale cultura fascista, dalla prosa d'arte e dall'ermetismo (nel ventennio tra le due guerre), che dalle prime esperienze neorealiste (nel secondo dopoguerra) – e insieme ribadirne l'estraneità al gusto e alla poetica del tempo,<sup>1</sup> non significa escluderne i richiami e i legami con scrittori che hanno «formato» questa Autrice, sostanzialmente autodidatta. Alcune fonti e debiti sono stati confermati e riconosciuti dalla stessa scrittrice che enumera i suoi Felici Pochi: Simone Weil, Spinoza, Bruno, Platone, Rimbaud, Saba, Penna, Balzac, Stendhal. Numerosi altri prestiti diffusi, rinvenibili in situazioni, protagonisti, motivi, sono a portata di tutti.

<sup>1</sup> Carlo Cecchi e Cesare Garboli, curando le pagine della *Fortuna critica* nel Meridiano delle *Opere* di Elsa Morante, lumeggiano la morantiana «lentezza di maturazione» sia in campo letterario sia in quello politico, evidenziandone un sostanziale ritardo rispetto alla coscienza del tempo (Morante 1990, p. 1655).

Abbiamo invitato a esplorarli e valutarli. Hanno accolto la nostra sfida studiosi morantisti e morantiani, amici di Elsa (come Gianfranco Bettin, Alfonso Berardinelli, Enrico Palandri) e i «morantati» – seguaci dell'opera di Morante come se fosse un culto, una chiesa a lei dedicata, o come se fossero affetti dalla sindrome detta pasolinianamente *Morant* o E.M. (Estremismo Morale o Estremismo Metapolitico). Il cerchio si allarga a macchia d'olio: chi una volta ha iniziato a leggere e a studiare l'opera morantiana, non smette mai... Il nostro lavoro muove quindi dalla tesi di Cesare Garboli – per alcuni tra i più autorevoli morantisti, affatto problematica, anzi, del tutto condivisibile – e la rimette in discussione.

In parte muovevamo da dove ci avevano portato i lavori di diversi altri studiosi. Importanti sono per noi i numerosi saggi in rivista e in volume di chi ci ha preceduto sul percorso.<sup>2</sup> Occorre nominare almeno, oltre a Carlo Cecchi e Cesare Garboli, i principali.

Concetta D'Angeli ha per prima studiato la presenza di Simone Weil in Morante. Pier Vincenzo Mengaldo è autore di un'illuminante analisi linguistica delle opere morantiane. Walter Siti ha esplorato i legami – di amicizia e di poetica – con Pier Paolo Pasolini. A Donatella Diamanti dobbiamo uno studio sui rapporti con Leopardi, Dostoevskij e Baudelaire. Stefania Lucamante ha individuato una falsariga proustiana di *Menzogna e sortilegio* e in parte de *Lisola di Arturo*. Lucio Lugnani ha indicato l'ipotesto melodrammatico di Elsa Morante (da *Lucia di Lammermoor* all'*Aida*). Carmelo Samonà ha studiato i gusti musica-

<sup>2</sup> Hanno invece lavorato in senso opposto, facendo vedere la sopravvivenza dell'opera morantiana in chi l'ha seguita, Concetta d'Angeli nel saggio *A Difficult Legacy* e Stefania Lucamante in *Teatro di guerra. On History and Fathers*. D'Angeli parla di epigoni e eredi morantiani che hanno accolto il suo patrimonio: Enrico Palandri, Patrizia Cavalli, Gianfranco Bettin, Mariateresa Di Lascia, Fabrizia Ramondino, Elena Ferrante, Carmelo Samonà. Lucamante attraversa l'intera opera morantiana cercando affinità con Fabrizia Ramondino (Lucamante; Wood 2006).



li della scrittrice e più di recente anche Siriana Sgavicchia (da Bach a Cage a Bob Dylan) e Nadia Setti (intertesti e interludi musicali e vocali). Claudia Vannocci indaga gli ipotesti figurativi. Nicoletta Di Ciolla McGowan guarda i nessi fra Elsa Morante e Katherine Mansfield. Sharon Wos od mette in relazione Morante con Jung. Andrea Baldi esamina i rapporti fra Morante e Ortese, Annarosa Buttarelli fra Morante e Carla Lonzi; Liliana Rampello tra Morante e Woolf; Emma-nuele Zinato fra Morante e Volponi. A volte non si tratta di fonti o modelli veri e propri, bensì di rapporti di amicizia, scambio, un pedigree comune. Più di recente Laura Desideri ne *Le stanze di Elsa* (Zagra, Buttò 2006 pp. 77-85) ricostruisce la biblioteca morantiana.

Con la pubblicazione nel 2012 delle lettere morantiane a cura di Daniele Morante, in collaborazione con Giuliana Zagra, e con lo studio assiduo da parte di diversi studiosi dei manoscritti, inediti, carte autografe e documenti vari custoditi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, si è aperta una nuova era anche per le ricerche di cui questa raccolta è un momento. Da anni ormai è stato portato avanti un enorme lavoro di archivio da un'instancabile compagine guidata da Giuliana Zagra. I lavori sono in corso: pensare di poter determinare come nasce, letterariamente, la scrittura Elsa Morante, è oggi ancora prematuro.

Gli interventi che abbiamo raccolto in questo volume mettono in rilievo una parte delle influenze nell'opera letteraria di Elsa Morante. La maggior parte dei saggi si rivolge a influenze testuali, dalle letture dell'infanzia (Elena Porciani) a quelle più tarde, come le influenze in *La Storia*, dostoevskiane (Elisa Martínez Garrido) e religiose (Stefano Redaelli). Bisogna subito dire che studi sulle influenze biografiche esplorate nella recente biografia da Graziella Barnabò (2012), e che naturalmente costituiscono un aspetto importante nella genesi delle opere di Elsa Morante, non entrano in questo volume. Così come vi entrano solo incidentalmente (nella approfondita lettura dei manoscritti di Giuliana Zagra e nelle letture di Silvia Cerracchini), gli appunti e biglietti che costituiscono un interessantissimo paratesto delle opere, la cui parte principale sono le seimila lettere depositate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, di cui una piccola parte è stata pubblicata da Daniele Morante (2012).

La conoscenza di questo materiale è naturalmente centrale nel dirimere alcuni dubbi. Ad esempio è chiaro che una polemica che affiorò nel convegno pisano organizzato da Concetta

D'Angeli nel 1994 sul significato e l'uso delle droghe, che Cesare Garboli negò con veemenza, trova risposte puntuali nel saggio su *Il mondo salvato dai ragazzini* di Silvia Ceracchini che studia i materiali raccolti nell'archivio morantiano. Così come gli appunti sul manoscritto di *Menzogna e sortilegio* rivisitati da Giuliana Zagra illuminano non solo la genesi del libro, ma la centralità di alcuni temi biografici nella generazione di figure e personaggi per tutta l'opera successiva. Certamente questa è la strada che anche in futuro porterà alcuni incontestabili progressi nella comprensione dell'opera dell'autrice.

Gli altri saggi si iscrivono invece in un'altra riflessione, presentano suggerimenti di vicinanza, testuale o tematica. Dalle influenze della letteratura francese (Stefania Lucamante), a quelle del cinema (Marco Bardini), ad alcune incursioni in altri territori come quelli gastronomici (Pietro Frassica), psicologici (Flavia Cartoni), oppure ai tanti materiali che si raccolgono in un libro ricco e stratificato come *La Storia*, inclusi i meccanismi commerciali sfruttati da Elsa Morante (Bosca Malin). Altri studi ancora si rivolgono a contesti metodologici (Nadia Setti) o mettono in discussione la fondatezza del discorso delle fonti in genere (Alba Andreini e Concetta D'angeli) aprendosi a nuovi ambiti.

Il volume offre in questi spunti la possibilità di entrare in un ambito vicinissimo al modo di lavorare di Elsa Morante, che discorreva molto di letteratura, sia quando discuteva direttamente un testo sia quando parlando della vita si rifaceva comunque ad archetipi e paradigmi letterari. Sono note le numerose espressioni sprezzanti della scrittrice nei confronti della letteratura, ad esempio in *Pro e contro la bomba atomica* (1965), e quindi in un certo modo contro se stessa. Le tante tragedie attraversate, personali e collettive, l'avevano fin da giovanissima resa consapevole del rischio di una funzione consolatoria della scrittura, riparo e rifugio rispetto al vivere e al sentire le cose, la natura, gli umani e gli animali. Né a se stessa né ad altri faceva sconti: se intravedeva un compiacimento o una qualche altra vanità sociale che cercava un passaporto attraverso i libri, la sua ira era rigorosa. Si scagliava contro colui che per lei era un impostore come si scaglia contro i familiari in un sogno riportato nel *Diario 1938* o come fa Stella ne *Lisola di Arturo* contro Wilhelm Gerace quando risponde alla sua canzonetta sentimentale gridando «Vattene!».

L'intransigenza era la faccia pubblica di una natura che aveva invece un lato privato straordinariamente umano, capace di accogliere, come

nei suoi romanzi, persone diversissime tra loro, di saperle vedere e quindi ritrarre. Questa ricchezza letteraria, che aveva tratti psicologici, o piuttosto intuizioni da amante tipicamente intrusive, combinava affetto e repulsione, incidendo una traccia in chi la incontrava. Alberto Moravia continuò a telefonarle regolarmente tutta la vita, così come i suoi amici le sono rimasti fedeli poi per sempre, proprio perché, come nei suoi romanzi, il dialogo con lei avveniva a una profondità tale che era impossibile sottrarsi senza tradire se stessi. Ed era un dialogo prima di tutto morale, condotto con gli strumenti dell'esplorazione scientifica, cercando di comprendere nell'altro il mondo. 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 arriva a malapena, figuriamoci le categorie critiche. Per questo le compiaciute stroncature di diverse scuole, fossero d'avanguardia o conservatrici, finivano di fronte ai suoi libri con l'apparire tautologiche, vuote, perché per lei contavano solo le opere: e le opere, come le persone, erano irregolari, non potevano rientrare in nessuno schema.

Anche in lei erano naturalmente esistiti sistemi di pensiero e la fiducia nella qualità letteraria che in sé potesse spazzarne via i detriti era la forza motrice del lavoro. Detto più semplicemente: per lei un buon libro era più importante del cristianesimo o del comunismo, ne coglieva la spinta e se ne faceva portare come i suoi personaggi, accettando una scommessa che la implicava in una costante ridefinizione del mondo. In questo era il contrario di tantissimi italiani di tutte le generazioni, che spesso vorrebbero sapere se un libro è di destra o sinistra prima di leggerlo. Cristianesimo e comunismo non si disfacevano intorno alla letteratura, ma la sua scommessa sul valore della singolarità dell'opera diventava una pedagogia del non conformismo che ha segnato tutti quelli che con lei hanno avuto a che fare.

Molte delle persone che la incontrarono hanno avuto di conseguenza con lei un legame che non si scioglie in opere letterarie o riflessioni critiche. Alfonso Berardinelli, Patrizia Cavalli, Goffredo Fofi, Carlo Cecchi, Giorgio Agamben, Ginevra Bompiani, Italo Spinelli, Gianfranco Bettin, hanno tutti un segno nel loro modo di rivolgersi alla vita che è inconfondibile, un impegno a inseguire un tratto reale, vero, che si nasconde in natura,

come per tutti gli altri animali, per sfuggire ai predatori, ma che rivelandosi trasforma il mondo intorno a sé. Scherzando, a Venezia e Varsavia, si diceva appunto che oltre ai morantisti (e morantiani, cioè i più fedeli/assidui lettori/studiosi/seguaci dell'opera di E.M.) bisogna ancora fare i conti con diversi morantati, persone su cui questa influenza è risultata per molti aspetti decisiva. Non facile, perché come nei suoi romanzi comportava spesso atti crudeli.

A volte, proprio come un'amante, Elsa Morante imponeva punizioni esemplari ostracizzando persone che avevano fatto parte del suo circolo di amici, come fece tra altri con Dario Bellezza, con una severità insolita per il mondo sorridente e a volte un po' insulso della società letteraria romana in cui passò una buona parte della vita adulta. Cosa avesse visto in lui, se ci fosse stato un intimo tradimento della propria natura o qualcosa di meno significativo, lo sapevano solo loro due. Certo Bellezza è tornato diverse volte sulla questione e io stesso assistei a un episodio in cui lei non gli rivolse il saluto.

Questi dettagli biografici non sarebbero necessari se non indicassero un punto che è invece molto importante per quanto si dice in molti di questi interventi su Elsa Morante: certamente alcuni tratti del suo carattere avevano radici anche biografiche, ma raggiungevano una propria cristallina lucidità e durezza attraverso un patto interiore che Elsa aveva stretto presto con i grandi autori della letteratura. La sua vera vita era in compagnia di Omero, Dante, Rimbaud, Simone Weil, Tolstoj. A volte allontanava anche loro da sé, altre volte li recuperava, ma erano soprattutto loro gli interlocutori delle sue scelte stilistiche e umane. Ne parlava costantemente perché erano il suo mondo. I suoi amici, se accettavano la sua conversazione e le domande che lei faceva, dovevano esistere su quel piano. Cedere alla volgarità interiore, comportarsi come i camerieri che spiano dal buco della serratura i loro signori per diminuirne la grandezza, piegarsi a una vita minore era per lei inaccettabile. La grandezza era ovunque, era la vita stessa, costruita dall'immaginazione di Arturo come una costellazione densa di significati. Solo in questa prospettiva la distruzione dell'Isola, la rivelazione della pochezza degli elementi su cui l'immaginazione aveva costruito una visione, possono essere riscattati. Altrimenti tutto è nulla. Invece di essere meravigliosa, la vita è una squallida commedia, invece di essere portati dall'altra parte della luna in cerca del senno perduto, la nostra avventura è un pagare bollette, voler fare carriera, lasciarci

occupare dai fantasmi. Siamo con Elsa l'una e l'altra cosa e dobbiamo esserle grati, amici e lettori, soprattutto per come ci ha insegnato a risorgere, di libro in libro, di amore in amore, andando sempre oltre le macerie di Roma bombardata, di amori impossibili, della vergogna di sopravvivere.

L'avvicinamento all'opera di Elsa Morante così non finisce mai: attraverso questi saggi, esercizio riservato a chi la sua opera già conosce abbastanza bene per poter cogliere i rimandi continui che tutti gli autori che hanno contribuito al volume inevitabilmente fanno, è quindi un compito piuttosto impegnativo, come era impegnativa la compagnia di Elsa Morante. Suo nipote Daniele, nella prefazione alle lettere, racconta di come, quando andava a trovarla, si esercitasse a trovare la propria vera faccia mentre saliva in ascensore. Forse era più di una faccia che cercava, quello che cerchiamo tutti quando un incontro significativo ci costringe a constatare, e quindi tentare di superare, lo iato tra la finitezza di quello che riusciamo a essere con l'infinito dei contenuti che ci abitano e che un poeta, un filosofo, uno scrittore frequenta abitualmente. Scrivere è essere lì, un po' come il guardiano di una chiusa che controlla il flusso tra l'infinito e la storia, gli interminati spazi e la profondissima quiete che ci abitano nell'infinito leopardiano da una parte, e la storicità della lingua, dei costumi in cui si articolano i libri. Soprattutto i romanzi, che sono il genere letterario che con il tempo storico accetta più di altri di sporcarsi le mani.

Il lettore, nell'amore o nell'irritazione per gli autori, che appaiono di fronte, lui o lei, scopre di non essere altro dalla voce che ha proiettato nella lettura, che personaggi immaginari nati in modo imprevedibile in epoche e luoghi e da autori sconosciuti, sono noi e sono tutto. Ovunque, presenti per sempre. Elsa Morante ha costruito il suo mondo poetico su questo doloroso contrasto, sull'isola che si erge solitaria nel mare circondata dall'abisso: da una parte gli arabeschi intessuti dall'immaginazione di un ragazzo, dall'altra il loro lacerarsi quando la maturità rivela i limiti soggettivi della fantasia. Ma la grandezza è proprio qui, dove al vuoto Elsa Morante sa opporre la veggenza, l'azzurro, la giovinezza, come un'arma deleuziana, perché i ragazzini salvino il mondo. La rivelazione della distanza tra tutto questo e la povera materia, spesso piccola e borghese, in cui si svolgono le esistenze dei suoi personaggi, richiede una adesione che i lettori di Elsa Morante conoscono bene. La si può criticare in mille modi, ma per chi ha vissuto intimamente la vicinanza di quei personaggi, resta un senso di altezza

ineguagliabile. Daniele Morante, cercando la propria faccia, come tanti suoi ammiratori e gli stessi personaggi di Elsa, avrebbe voluto andare a vivere in quel mondo, attraverso lei, invece come Elsa sapeva attraverso il suo mestiere, quel mondo magnifico era riservato alla letteratura. Noi siamo nella realtà condannati alle maschere, sono solo le nostre invenzioni, Achille e Arturo, Pierre Bezuchov o Don Chisciotte, che si stagliano oltre i sistemi, le credenze, che disegnano il profilo di un mondo che ci pare più credibile del Paradiso o di chissà quale società perfetta, ma che è altrettanto irraggiungibile.

La letteratura era dunque sia il centro che la periferia. Da lì partivano tutte le idee, ma lì anche finivano perché non si proponeva nessuno scopo didattico o militante, solo di essere e in questo modo opporsi alla distruzione. L'ambito accademico in cui molte di queste riflessioni sono maturate, lei lo avvertiva quindi piuttosto estraneo. Un'estraneità a volte eloquente, ma certamente un'estraneità. Per questo è difficile immaginare, e in fondo poco utile, come avrebbe reagito alle osservazioni contenute in questo volume. Pertinenti e quindi impegnative, ed essendo donna coraggiosa non si sarebbe certo tirata indietro.

Elsa Morante non ha mai fatto studi universitari e con Alberto Moravia, anche lui autodidatta, ha costituito un importantissimo altro dagli studi accademici per il romanzo nell'Italia del dopoguerra. O piuttosto ne è stata il centro, con cui i tanti letterati che nelle università hanno tentato di occuparsi di letteratura italiana contemporanea hanno regolarmente faticato a ingaggiare un discorso. Dobbiamo fare a questo proposito alcune considerazioni per evitare di trovarci avvolti nella trama attraverso cui Elsa Morante ha sostanzialmente tentato di domare, respingere il discorso critico sul proprio lavoro. Il critico deve resistere all'autore se vuole illuminarne l'opera. Se se ne lascia soggiogare, diventa un ammiratore, come sono ovviamente gli amanti e gli amici, e i suoi giudizi saranno subalterni. Cerchiamo tutti una faccia con cui presentarci a chi vogliamo somigliare, e quindi non solo a lei, ma a tutto quello che attraverso lei vediamo. Va da sé che di fronte alla facilità di scomunica con cui Morante trattava persino gli amici, avvicinarlesi è sempre stato difficile. Per questa ragione a volte i morantati fanno di più, ma possono dire di meno. Lei amava i ragazzi perché, come dice Tolstoj, sono buoni e puri. Ma anche perché il discorso critico non si è ancora costituito in loro come una seconda natura. Gli umani dopo una certa età, organizzano concorsi e assegnano cattedre o posti da ricerca-

tore con più frequenza e passione di quanto non si innamorino o pensino alla morte. Esercitano il potere accumulato nel proprio percorso professionale con disinvoltura e anche solo per questo erano per lei tutti corrotti. Avvicinarsi all'opera di Morante seguendo un sentiero accademico è quindi moralmente una sfida.

La biografia ci mette direttamente nella fucina in cui l'opera ha origine. Difficile ad esempio prescindere dall'amore per Luchino Visconti e Bill Morrow e dalla predilezione per gli amici omosessuali nel parlare di Arturo e soprattutto di W.G., l'inafferrabile padre che nel rivelare la propria dipendenza dal carcerato Stella distrugge Procida per il protagonista, obbligandolo a partire.

La vita vissuta è la verità del testo, e Elsa Morante ne parlava molto esplicitamente sapendo benissimo che la verità letteraria ha e può avere radici solo nella verità esistenziale, e cioè lì dove la realtà supera, ampia, travolge la percezione soggettiva che si ha del proprio destino smascherando quello che alla soggettività è ignoto, e invece è il vero cuore di una narrazione. Questo ordito segreto, che per dare davvero energia alla narrazione deve nascere da una zona d'ombra e rivelare, al lettore come all'autore, cosa ha mosso quel nucleo di esistenza, il nodo che scrivendo si tenta di sciogliere, deve essere reale. Si deve conoscere qualcosa o qualcuno, di un altro e di se stessi, questo è il senso del romanzo. Altrimenti la scrittura è vuota, non c'è nessuna scommessa, solo mestiere. La narrazione deve distruggere le menzogne e lasciare che la fragile, tragica natura degli umani si mostri per quello che è.

Ma in una scrittrice in realtà finissima e ricca di letture, che nella cura delle proprie opere, come dimostrano i manoscritti oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ha messo infinite attenzioni, questa elaborazione esistenziale è eminentemente letteraria. Elsa Morante costruisce tutta la sua opera in un dialogo che trascende gli interlocutori della sua vita di ogni giorno. La sua solitudine, familiare a chi lavora con la letteratura e non solo, è fatta di una rarefazione della vita quotidiana a favore di una vita intellettuale dove il dialogo non è con Alberto Moravia o nessun altro vivente, ma con Cervantes e Ariosto, con Rimbaud e Simone Weil. Non perché i morti siano più interessanti dei vivi, ma perché scrivere è questo altro mondo. Vivere per Elsa Morante come per chiunque altro era più bello e importante dello scrivere, ma diveniva progressivamente impossibile, perché il vero sortilegio della scrittura è di catturare ciò che non può essere domato, di parlare dell'insuperabile solitudine, e quindi

dell'impossibilità di essere amati, che poeti e scrittori conoscono perché sono finiti là dentro, in un mondo che è fatto di parole scritte. Ma che è solitudine e frustrazione anche per gli altri, per i loro lettori e per chi non legge mai nulla, l'impossibilità di essere felici di tutti.

Il disprezzo per l'accademia in Elsa Morante veniva da qui: perché contro questa solitudine lei si ribellava ferocemente, voleva esserci nella vita, fare l'amore, conoscere tra gli umani e attraverso loro; nello studio che si sposa al salario vedeva una protezione dalla vita che si svolge per strada, tra i poveri e i ragazzi, intravedeva una fondamentale corruzione: la rinuncia volontaria a una condizione che doveva invece, secondo lei, essere sofferta dal primo all'ultimo istante. Detto questo, sarebbe probabilmente molto felice di vedere che gli strumenti della sua bottega siano stati raccolti, nominati, a volte illuminati da interventi come quelli raccolti in questo volume. Perché dalla sua feroce battaglia contro tutto e tutti quelli che aveva attorno per riuscire a mantenere puro il filo del discorso, nella resistenza estrema a ogni consolazione, si sollevava anche il profumo della ginestra leopardiana, che consola i deserti. Un amore semplice e bellissimo attraverso cui lasciar sopravvivere il mondo alla spietata critica che ne faceva. Gli autori a cui si rivolgono i saggi di questo volume, la rete che dagli antichi greci arriva a Cervantes e a Dante, tenne al mondo Elsa Morante; sono dunque loro i veri interlocutori del suo lavoro e i protagonisti di una biografia che, parallelamente alla vita, si è svolta nelle pagine dei suoi romanzi.

Nella prima parte del volume quattro studiose si pronunciano, in sede metodologica e teorica, sull'opportunità, sulle modalità della riflessione sulle fonti morantiane, e sulle tipologie di influsso. Partono con l'intento, suggerito dal tema del nostro studio, della rivisitazione critica della tesi garboliana sull'assenza delle fonti, ma approdano alla ripresa della tesi stessa. Alba Andreini passa in rassegna i riferimenti culturali di Elsa Morante e ricorda che l'orizzonte culturale di questa scrittrice autodidatta – per cui l'arte e il relativo dono artistico sono insondabili – spazia liberamente nei secoli. Andreini richiama l'attenzione sul fatto che nelle parole di Garboli («da dove viene?») risuona l'eco delle parole pronunciate da Morante mentre rilegge i *Promessi Sposi* e si interroga sui capolavori: «Da dove viene? In che cielo si trova?». Andreini cita la Rubrica dei libri tenuta da Elsa dalla fine degli anni Cinquanta, un inventario dei propri libri (tra tutti gli autori Kafka pare il più assimilato) ma rinvia alla recente ricerca di Lau-

ra Desideri, *I libri di Elsa*, appena citata. Elenca alcuni tipi di rapporti stabiliti con il passato culturale da una scrittrice per cui non esistevano gerarchie di rapporti, che avviava un'interlocuzione paritaria con i grandi scrittori da lei amati, visti «come una famiglia circolare [...] fronde dello stesso albero cui appartiene lei stessa». L'affermazione di Garboli, insomma, non è del tutto da smentire, conclude Andreini. In parte essa va letta «in chiave a lui cara della provocazione, in parte va convalidata nella sua verità critica». Ogni prestito individuato risulta fuso e rinnovato, come se Morante inventasse la propria tradizione che resta perciò inconfondibilmente sua. Non di fonti o modelli occorre parlare, secondo Alba Andreini, bensì di parallelismi e concordanze di pensiero, e poi di echi, reminiscenze, citazioni, sintonie, parentele, affinità, suggestioni, ascendenze, osmosi, innamoramenti, passioni...

Citando il brano di *Lettere ad Antonio, Diario 1938* - «che forse tutto l'inventare è ricordare» - Concetta D'Angeli afferma che all'origine della creazione c'è la memoria. Essendo autodidatta, Morante era anche libera da costrizioni derivanti da gerarchie di canoni scolastici, e fece prevalere - sostiene D'Angeli - il gusto e le predilezioni personali. Anziché di 'fonti', di cui si può parlare solo in alcuni casi, conviene perciò parlare di reminiscenze (oltre che di magistero verso Simone Weil e verso alcuni contemporanei come Pier Paolo Pasolini, di interazione e concordanza ideologica, poetica, oltretutto affettiva). Secondo Nadia Setti il gioco segreto di Elsa Morante consiste in «occultare e insieme rivelare i propri affetti letterari», «dissimulare ma anche esplicitare» le proprie origini. In termini derridiani, Setti parla del processo infinito della lettura scrittura come proprio della prassi morantiana, e identifica un complesso sistema di tracce e rimandi messo in moto e plasmato in guisa di un palinsesto. Morante legge scrivendo e scrive leggendo, senza separare i due atti. Non fonti, dunque, ma un infinito testuale. La scrittrice si situa «fuori di una qualsiasi filiazione genealogica di tipo paternalista»; la mescolanza di stili e generi le dà i tratti di ibridità o di meticcio. Flavia Cartonini infine, in modo consono con quanto già ribadito da Concetta D'Angeli, in luogo di fonti concrete, singole, preferisce parlare della morantiana immaginazione e inconscio.<sup>3</sup> L'immagina-

zione come contrario del mondo reale e insieme dell'irrealtà mostruosa. Morante non solo aveva un atteggiamento libero e spregiudicato, ma un rapporto inconscio con i modelli della propria scrittura, manifesto sia nella predilezione per il tipo di personaggio come Don Chisciotte - portatore del fantastico, sia nella dimensione onirica della sua scrittura.

Nel seguito del volume diversi studiosi si confrontano con fonti specifiche e modelli di singole opere morantiane. Elena Porciani legge i primissimi testi morantiani, le filastrocche e le favole, come preistoria dell'intera opera di Elsa Morante grazie alla singolare memoria diegetica. Porciani pone in rilievo «le ragioni del fiabesco» e il rapporto della scrittrice con il fiabesco. Per capire l'attaccamento e l'idealizzazione rispetto all'infanzia-giardino edenico (che non conosce l'amore ed è motivo dell'asservimento di chi ama verso l'amato) è importante capire che la figura di Peter Pan è la più rilevante come modello di riferimento di Morante. Constatato che «certe considerazioni circa lo stato d'isolamento letterario morantiano si rivelino addirittura nocive per costruire un giusto ed equo profilo canonico della scrittrice» (in riferimento alla tesi garboliana), Stefania Lucamante ribadisce che occorre reinserire Morante nel canone. Della canonicità è prova tra l'altro che si siano avviati «certi processi imitativi che hanno condotto scrittrici dagli anni Ottanta in poi, quali Mariateresa Di Lascia, Elena Ferrante, Fabrizia Ramondino e Simona Vinci, a guardare alla scrittura di Morante come a un enorme genotipo» (Lucamante 2008, pp. 28-108). Ma reinserirla nel canone si può soprattutto sapendo da dove veniva, e ricostruendone il dialogo con la tradizione del romanzo europeo. Lucamante, esperta di letteratura francese, gioca in casa (ha al suo attivo il volume monografico sulle fonti proustiane di *Menzogna e sortilegio, Elsa Morante e l'eredità proustiana*, 1998) ora indaga altre fonti francesi: Henri Alain-Fournier e Jean Cocteau. Gandolfo Cascio, occupatosi in precedenza delle fonti artistiche e della presenza delle *Rime* di Michelangelo nell'opera morantiana, legge all'interno di *Alibi* le citazioni dirette da altre opere poetiche e figurative. Oltre ai richiami all'autore fondativo di Morante (Leopardi), Cascio individua prelievi letterari da Penna, Dante, Rebora, D'Annunzio, e iconografici (Carpaccio). Parla soprattutto degli inediti il saggio di Giuliana Zagra che da anni lavora sui manoscritti dell'archivio di Elsa Morante, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma grazie alle progressive donazioni effettuate da-

<sup>3</sup> Ci piace ricordare lo studio di Giorgio Montefoschi (1969) - secondo il quale gli scrittori si misurano continuamente, consapevoli o meno, con i classici - sulla presenza di Manzoni in *Menzogna e sortilegio*.

gli eredi - una fonte di informazioni sterminata per capire l'opera di Morante. Le carte d'archivio hanno una «natura stratificata e complessa, tale da farle assomigliare a degli ipertesti» e fanno vedere come il testo morantiano (il caso di studio è il primo romanzo - di cui la studiosa indica le diverse ispirazioni letterarie da Shakespeare, a Baudelaire, Rimbaud, Dickinson, Saba, Montale, Dostoevskij, a Saffo) sia nutrito della memoria, tradizione letteraria, ricerca linguista, del vissuto e della poesia.

Scrivete Zagra:

Con la stesura di *Menzogna e sortilegio* prende forma un sistema compositivo che con le dovute varianti la scrittrice non abbandonerà mai, e che identifica nel quaderno la sua unità di misura minima, la cellula di un organismo complesso, dove il testo narrativo si distende sul *recto* delle carte per lasciare spazio nelle pagine dispari a commenti, note, indicazioni correttive e innumerevoli altri elementi in grado di rivelare informazioni preziose sulla storia della sua composizione. I due piani ci introducono da un lato a costruzione del suo disegno romanzesco e dall'altra aprono scorci sul tessuto autobiografico e sui contesti extranarrativi entro cui si sviluppa la composizione. (Zagra, Buttò 2006)

Il ricorso di Pietro Frassica all'ipotesto alimentare è frutto di una rilettura del secondo e il più noto romanzo morantiano. Il palcoscenico del cibo e della cucina ne *Lisola di Arturo* - lo studioso addita il modo sregolato di nutrirsi del protagonista e il suo rapporto 'vertiginoso' con il cibo come spie della confusione emotiva - appare contrario a quello onirico. Il rapporto col cibo, oltre a caratterizzare il personaggio, attiva il rapporto tra il desiderio e il soddisfacimento (anche in senso erotico): «la cucina dove si svolge una buona parte del romanzo diventa lo spazio scenico, il luogo del confronto-scontro, che si contrappone a quello onirico. In cucina [...] i protagonisti s'incontrano, trascorrono parte del loro tempo e consumano». L'oscura vertigine alimentare di Arturo scaturirebbe da una esasperata e conflittuale selva di sentimenti. Lo studio portato avanti da Silvia Ceracchini, grazie alla frequentazione delle carte autografe della scrittrice contenute nell'archivio, viene qui testimoniato dalla lettura della seconda sezione de *Il Mondo salvato dai ragazzini*, chiamata *La commedia chimica*. Ceracchini individua in diverse sostanze allucinogene - fonti della creazione poetica - delle

chiavi significative per comprendere «il progetto originario del libro e la genesi di alcuni suoi componimenti». Importante e rivelatrice la citazione iniziale che Ceracchini rinviene sul piatto anteriore del secondo quaderno di lavoro (V.E. 1622/Qd. II). Ne emerge un'intenzione di lanciare una scommessa e di fare affidamento sui lettori futuri: la consegna dei manoscritti, degli inediti, e da ultimo, dell'epistolario all'archivio fu voluto dalla scrittrice:

N.B. Nelle quattro poesie raccolte sotto il titolo Un liquore amaro amaro che fa sudare io ho tentato di descrivere con la massima esattezza e fedeltà, certi miei privati esperimenti che più tardi, purtroppo, sono diventati di moda; e dichiarati, in seguito, da molti paesi, illegali. Così quelle poesie, non si spiegano secondo una logica immediata; ma piuttosto, sono a chiave; però la chiave si può ritrovare abbastanza facilmente nei loro singoli titoli dove io l'ho nascosta. La ritrovi chi può.

Stefano Redaelli esplora le fonti bibliche dell'opera di Elsa Morante, in particolare il Nuovo Testamento, dalla prospettiva delle «Beautitudini» e della teologia su Gesù abbandonato. Vengono presi in esame *Il mondo salvato dai ragazzini* e *La Storia*, opere in cui la scrittrice ha maggiormente espresso le sue aspirazioni e ispirazioni spirituali. Studioso morantiano (autore di *Morante Elsa, italiana. Di professione, poeta*, 1999 e ora di *Elsa Morante e il cinema*, 2014) Marco Bardini, si dedica alla singolare cinefilia morantiana, ritenendo che conoscere il rapporto con il cinema è indispensabile per capire correttamente l'opera morantiana. Bardini riporta diversi giudizi della scrittrice sul film, registi, attori, generi cinematografici (non le piacevano i gialli, ma invece i cartoni animati sì), sull'inviso realismo veristico e sul desiderato realismo poetico. Ne emerge una scrittrice amante del cinema d'autore in cui si può riconoscere la personalità, l'impronta, lo stile, la strategia dell'autore. Monica Zanardo perlustra le fonti de *La Storia* studiando sempre le carte autografe dell'archivio Morante. Tra le carte manoscritte del romanzo la studiosa trova esplicite indicazioni di almeno altri ventotto titoli e autori, modelli che, insieme con altri riferimenti, formano un corpus di circa sessanta fonti riferite dalla scrittrice stessa. Oana Bosca Malin guarda *La Storia* attraverso una lente dell'estetica della ricezione. Considera il romanzo un bestseller e insieme - anche se in due momenti diversi: all'epoca della stampa e oggi - «opera

che irrompe nel canone diventando un classico della letteratura». Infine, Elisa Garrido Martinez, si sofferma sugli aspetti tematico-esistenziali dello stesso romanzo, aspetti che accomunano Morante e Dostoevskij entrambi impegnati in una perenne ricerca umana e spirituale. Il problema di Dio e dell'alterità, la questione del bene e del male, della poesia e della storia, e le ragioni filosofiche – sono tra le questioni affrontate dalla studiosa che riconosce l'apporto alla relativa analisi di chi l'ha preceduta su questa pista: Donatella Diamanti e il suo esame dei rapporti tra Morante e Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire; la ricerca di Siriana Sgavicchia attorno alle fonti storiche e filosofiche, infine il lavoro sulle fonti de *La Storia* di Monica Zanardo. Il lavoro continua perché la sfida lanciata da questa «giocatrice segreta», capace di nascondere svelando e svelare nascondendo, in perenne metamorfosi di libro in libro, continua ad effettuare il suo effetto perturbante. Continua a provocare.

### Ringraziamenti

Ringraziamo Mario Cogo, che sta scrivendo la propria tesi di dottorato proprio sul tema delle fonti in *Menzogna e sortilegio*, per la cura con cui ha redatto non solo linguisticamente autori che per età ed esperienza sono più maturi di lui.

### Bibliografia

- Barnabò, Graziella (2012). *La fiaba estrema*. Roma: Carocci.
- Fofi, Gofredo; Sofri, Adriano (a cura di) (2011). *Festa per Elsa*. Palermo: Sellerio.
- Garboli, Cesare (1995). «Premessa». In: Garboli, Cesare, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano, Adelphi.
- Lucamante, Stefania (2008). *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lucamante, Stefania; Wood, Sharon (eds.) (2006). *Under Arturo's star: The cultural legacies of Elsa Morante*. West Lafayette (IN): Purdue University Press.
- Montefoschi, Giorgio (1969). «Funzione dei personaggi e linguaggio in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante». *Nuovi Argomenti*, n.s., 15.
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*. Con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi.
- Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di) (2006). *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante* (Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo. Roma: Editore Colombo.

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Nascere alla scrittura: riferimenti letterari per l'invenzione di sé

Alba Andreini

(Università degli Studi di Torino, Italia)

**Abstract** The rise and development of Morante's literary vocation can be explored from her juvenile writings to the first truly artistic works. It will be also illustrated how this vocation is unveiled to Morante's confidants (her mother, Moravia, Debenedetti) and to Morante herself. By mapping the writer's literary preferences at the beginning of her career (in particular for Rimbaud – at that time Moravia's favourite poet – and Baudelaire, but especially for Kafka, the primary reference for the expression of her own self) and by tracing these influences in her early works, the problematic use of the term «sources» in its literal meaning will be underscored.

**Keywords** Literary vocation. Development. Literary preferences.

L'interrogativo che Hanna Serkowska ha rivolto nel 2012 agli studiosi (e posto anche a esergo del programma del convegno morantiano tenutosi a Varsavia il 14-15 dicembre dello stesso anno), con il suo mettere un punto di domanda a una frase di Cesare Garboli da lui enunciata in forma affermativa – ossia: «questo Autore, letterariamente, non si sa da dove venga»? (Cecchi e Garboli in Morante 1990, p. 1653) – stimola opportunamente una riconsiderazione approfondita della scrittura di Morante sul filo specifico delle eventuali parentele letterarie, in un anno che le celebrazioni della nascita hanno reso particolarmente ricco sia sul fronte dell'acquisizione di nuove carte sia su quello dell'incremento degli studi.<sup>1</sup> Questo intervento cerca di fornire

in chiusura una modesta proposta di spiegazione all'interrogativo. Per approdarci, le considerazioni esposte – non più di appunti di lavoro in corso di approfondimento – vengono disposte su un filo che le articola con cautela sostanzialmente intorno a due punti, o quesiti. Primo: quali siano i primi riferimenti letterari di Morante, e in che ordine compaiano; secondo: una breve indagine su quale sia la natura del suo rapporto con essi.

Di solito, o assai spesso, l'esordio di un autore racchiude i tratti distintivi del suo DNA al grado sommo della potenzialità definitoria. E proprio nel 'biglietto da visita' con cui egli fa il primo ingresso nell'anagrafe letteraria ufficiale a regi-

**1** Si registrano progressi significativi in entrambe le direzioni accennate. I materiali della nuova cospicua donazione fatta dagli eredi al Fondo della scrittrice, che potenziano il patrimonio dell'Archivio Morante presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sono stati oggetto della mostra *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante* (la seconda allestita dalla stessa Biblioteca per promuovere le carte morantiane in suo possesso, tenutasi presso la sua sede dal 26 ottobre 2012 al 31 gennaio 2013), il cui catalogo è stato pubblicato da G. Zagra (2012). Alle ulteriori carte acquisite è stato dedicato in larga parte anche il seminario di studi *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Dal laboratorio di Elsa Morante*, svoltosi, ancora nella sede della Biblioteca Nazionale, il 20 e 21 novembre 2012, i cui interventi sono stati pubblicati in Cardinale e Zagra (2013). Per quanto riguarda gli studi: indipendentemente da quelli concentrati sui documenti solo di recente disponibili (che hanno consentito ad alcuni studiosi verifiche o smentite del loro precedente lavoro, riconferme o rigenerazioni), il loro notevole aumento negli ultimi anni permette una comparazione tra gli scandagli pionieristici di ieri e le analisi di oggi. Sollecita inoltre una moltiplicazione delle possibili rotte da seguire e permette di auspicare che la comunità scientifica, pur nella distinzione di competenze, linee e obiettivi d'indagine specifici e individuali,

non smarrisca in una frammentazione irrelata, o tanto meno in contrapposizioni criticamente irrilevanti, la finalità di cooperare insieme all'avanzamento della conoscenza di Morante, trasformando possibilmente il naturale e inevitabile differenziarsi di posizioni, anziché in distinguo di schieramenti o di presunzioni aprioristicamente detenute, nell'ascolto reciproco e in un proficuo intreccio di sguardi, con un'apertura mobile e dialogante. Tuttavia, nel quadro generale rapidamente mutato, a segnare una svolta e a rendere delicato il momento attuale è il mescolarsi agli studi e allo specialismo accademico di un'attenzione insolitamente frastagliata in una varietà tipologica che, oggi, va ormai dall'intervento *L'incursione* della cantante Gianna Nannini (*Suvvia, caro Dante, adesso Lascia il Posto a Elsa Morante*, ne *La Lettura del Corriere della Sera* dell'11 novembre 2012, p. 4, con un invito che mai Morante avrebbe fatto all'Alighieri) fino ad articoli e occasioni di estemporaneo consumo giornalistico. Il bilancio supera dunque ogni aspettativa anche per quanto è venuto aggiungendosi, oltre qualsiasi previsione, a ciò che era programmato per le celebrazioni del centenario della nascita. Pure tra i lettori *aficionados* le manifestazioni della ricezione stanno cambiando, se spuntano anche gli appassionati nel 'Foglio di lettura' che registra nomi e ragioni di chi consulta i manoscritti e se *Lisola di Arturo* sfilava nei cortei studenteschi tra i titoli dei 'classici sulle barricate' (Wu Ming, 2 Ottobre 2012, <http://www.einaudi.it/approfondimenti/Classici-sulle-barricate-con-intervista-a-Wu-Ming>).



strare la nascita della sua creatività, sono meglio rintracciabili le coordinate e i riferimenti di base che presiedono alla sua scrittura: per l'urgenza, implicita nel presentarsi alla ribalta, di fissare, e soprattutto trasmettere nel modo più icastico possibile, i propri caratteri identitari. In particolare va indagata la fase aurorale che precede e predispone il varo, perché custodisce almeno in parte, nell'humus culturale personale e ambientale, il segreto della genesi. Questo momento non è individuabile in Morante con quella sicurezza dei crinali che consente a Gian Carlo Roscioni (1997)<sup>2</sup> di costruire un'eccentrica e straordinariamente affascinante biografia di Carlo Emilio Gadda, incentrata esclusivamente sul periodo anteriore alla sua nascita alla letteratura, congedandosi da lui sul confine scelto, ossia quando l'ingegnere abbandona il lavoro tecnico e realizza il sogno, boicottato a lungo dalla volontà materna, di diventare scrittore. Gadda scriveva già in gioventù (poesie da ragazzo; il diario in trincea, da studente volontario nella grande guerra: scritti dissepoliti con decenni di ritardo); eppure il suo debutto è databile con incontrovertibile precisione all'apparire a stampa del primo articolo e del primo libro, tra il 1927 e il 1931, nel medesimo ambito della rivista *Solaria*.

Introdotta qui strumentalmente, il confronto fa risaltare in Morante la mancanza di un *turning point* analogo. Quando, nel 1941, inizia il cammino di scrittrice con la silloge di racconti *Il gioco segreto*, il suo grande futuro le sta già alle spalle: una scia costituita dalla pubblicazione di numerosi articoli, favole e racconti, 'promessa' certa del successo del dopo. Non si può parlare di una 'signorina Elsa *avant* Elsa Morante'. È stata da sempre 'la scrittrice'; la sua vocazione non sboccia, ma esiste fin dal principio, e coincide con il suo destino; Morante ce l'ha in sorte. Lo afferma lei stessa: «la mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me» (Morante 1988, p. XX). Ha sempre pensato di raggiungere un pubblico: quando, nel 1946, «ringrazia» quell'anno per il bilancio creativamente positivo, Elsa Morante afferma che «un libro [...] avev[a] vagheggiato di scriver[lo] fin da quando, posso dire, ero bambina» (p. LIII). E infatti uno dei quadernetti infantili reca il titolo *Il mio primo libro. Narra la storia di una bambola*. Dunque, le

<sup>2</sup> Ci riferiamo allo studioso anche per rendergli omaggio (ricordandone uno dei suoi studi su Gadda) a pochi giorni dalla sua scomparsa, a 87 anni.

formule interiettive di preghiera<sup>3</sup> da cui è intercalata talvolta la sua scrittura, più che invocare l'ispirazione, propiziano o benedicono il suo compiersi. E le pubblicazioni sembrano tener dietro al precocissimo manifestarsi della vocazione, più che segnare la conquista: se Morante considera *Le avventure di Caterina*, uscito per i tipi Einaudi nel 1942 ma scritto in precedenza, un testo «pubblicato postumo (per così dire)» (p. XX), lo stesso epiteto «postumo» va esteso – nell'accezione datagli dalla scrittrice – al volume *Il gioco segreto* (rispetto ad alcuni racconti che pure contiene). Ricercando le espressioni artistiche primordiali, a ritroso dal 1941, non solo si attraversa tutta la cospicua mole di scritti in versi e prosa apparsi in precedenza sulla stampa periodica fino a retrocedere al 1933, ma si può risalire ancora più addietro, a incontrare sul fronte dell'inedito gli esercizi teatrali infantili, acerbi e però non privi nell'impianto di una cognizione tecnica, che si lascia intuire instillata dalla madre. E non si corre alcun rischio di cadere o scadere nella retorica di una genialità prematura, perché essa 'ci parla' della madre e rinvia a lei, volitiva e dominante. Senz'altro – almeno a mio avviso – Irma Poggibonzi, donna colta e di forte personalità (il cui ruolo, oltre alla cui figura, merita un riesame attento),<sup>4</sup> guida accortamente i piccoli passi iniziali della figlia verso la gloria: forse riversando le proprie ambizioni letterarie irrealizzate in lei; di certo coltivandone la propensione artistica con la consapevolezza del suo valore e con una sorta di preveggenza del desiderio. Per Garboli, la «rivelazione di sé a se stessa» è in Morante «tardiva» (Garboli in Morante 1990, p. 1654); appare però favorita dall'auspicio della madre, nella cui biblioteca (anziché nella scuola) la scrittrice, dopo aver imparato «in casa, l'alfabeto», dirà di avere iniziato a forgiare la propria personalità. Tra i libri della madre la scrittrice trova sia Baudelaire sia Rimbaud, e il primo diventerà intorno ai quindici anni il suo «poeta preferito»: «fu per capire lui – dice – che imparai a leggere il francese» (Morante 1988, p. XX).

Spicca subito una predilezione per la poesia,

<sup>3</sup> Cfr. al riguardo, in particolare sull'interpretazione della sigla «IJC» usata con tale funzione, Andreini in Zagra (2012, p. 50).

<sup>4</sup> Risultano in tal senso preziosi i dati che Marina Beer fornisce in *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento* (in Cardinale, Zagra 2013, pp. 165-201), ricostruendo per prima un profilo della madre della scrittrice quale «eretica dell'Ottocento». Meritano di essere segnalate anche le osservazioni di Beer sull'influenza di Kafka in quanto autore ebreo (pp. 180-183 e 195-196).

che si riconfermerà più volte, in seguito, nelle scelte personali e nell'apprezzamento delle altrui, e si affaccerà nel 1968 in forma di cosciente responsabilità di un ruolo pubblico nell'autodefinizione di sé come «Morante Elsa, italiana, di professione poeta» (Morante 1968),<sup>5</sup> che sigla comunque anche il suo ininterrotto inseguimento, a prescindere dai generi di scrittura praticati, di un senso profondo e di una «verità poetica» nella realtà «greggia» (Morante 1987, p. 67 e 73). Morante nasce nel linguaggio poetico e temprà il suo stile. Tra l'altro, la coerenza di questo percorso artistico, che corre sul filo della poesia, si coniuga armonicamente anche con le discontinuità della vita, ricavandone compattezza. E gli anni «ricchi di avvenimenti esteriori», che Morante distingue dai «poveri» (Morante 1988, p. LIII) di eventi, i quali con il loro vuoto sono i più fruttuosi per la scrittura, hanno in sé qualcosa di fatale: sembra tale pure l'incontro con Moravia, che fa dei due una 'coppia nel mestiere' e li tiene letterariamente accanto in eterno. Li unisce la contiguità d'ordine alfabetico che - è facile accorgersene - li abbina nei repertori in immediata successione: Morante precede Moravia, e tale curioso destino non solo appaga per sempre il suo disdegno per il ruolo di «signora Moravia»,<sup>6</sup> ma per un gioco del caso viene a ricordarci, con la priorità di postazione, quella superiore levatura, per grandezza, che Moravia le attribuisce, e alla quale anzi si inchina come a una supremazia indiscussa, quasi confessandosi (almeno in una dedica manoscritta del 1957, ne *La ciociara*) al di sotto: «A Elsa | questo libro in cui | forse inadeguatamente | è descritta una | esperienza comune». Se Moravia rappresenta comunque l'interlocutore autorevole per la crescita della giovane Morante, il riconoscimento

5 L'autodefinizione è significativamente presa a titolo del proprio lavoro da Bardini (1999).

6 Quando qualcuno glielo attribuiva, lo rifiutava con perentorietà. Cfr., ad es., l'intervista cui si riferisce G. Grieco (1961, p. 52): «Moravia non c'entra con quello che faccio io. E poi perché la gente vuole trovare a ogni costo un'influenza sua su di me? Non si potrebbe fare anche il discorso inverso?». Significativo anche un episodio ricordato da Adele Cambria (1985): «Elsa Morante non ha mai accettato di essere considerata 'la moglie di...' [...] Ricordo una scenata furiosa, ed il suo rifiuto di accompagnare Moravia inviato in Messico (doveva essere il 1960) perché gli incauti organizzatori del convegno avevano osato intestare l'invito ad 'Alberto Moravia e signora'». Conferma il rifiuto di essere chiamata 'signora Moravia' una lettera scritta da Morante ai nipoti il 2 maggio 1953, «*Ma non sono sig.ra Moravia*», in *La Stampa (tuttolibri)*, 9 settembre 1995, che non figura ne *Lamata. Lettere di e a Elsa Morante* (D. Morante 2012).

dell'originalità del suo universo narrativo, ossia della sua vera 'nascita' alla scrittura, arriva notoriamente da Debenedetti, il 'critico intelligente' che la tiene a battesimo nel *Meridiano di Roma* tra il 1937 e il 1938. È proprio il *Diario 1938*,<sup>7</sup> per l'importanza dell'anno che mette agli atti, e per la sua natura di autoritratto d'artista oltre che di donna, a dischiudere all'osservazione elementi di laboratorio utili a capire di che cosa si sia nutrito il dono innato del talento, al fondo misteriosamente insondabile. Il diario non ci immette nei penetrali di un tempio; ci avvicina invece a quel «tavolino tutto per me», che Morante agognava al posto di «una stanza», ma che ancora non possedeva e avrà dopo il matrimonio: all'epoca, tra i tanti tavolini «di cui - ricorderà nel 1946 - il mondo era pieno», «di ogni stile, magari con ripiani di musaico, di marmo, con zampe d'oro [...] non ce n'era nemmeno uno per me» (Morante 1988, p. LIII).

Su quell'inesistente tavolino, che prende comunque corpo nella sua immaginazione e ne assume il perimetro, possiamo però intravedere i libri dell'*ubi consistam* del momento: segni tangibili di come lavorava ad alimentare quella sua «mente pronta alle invenzioni ma sentita» - è lei a dirlo - «incapace d'esprimerle» (p. XXIII). Le letture si dispongono in scansie diverse. La citazione in esergo dal *Purgatorio* di Dante («Tosto sarà che a veder queste cose | non ti fia grave, ma fieti diletto | quanto natura a sentir ti dispose», XV, vv. 31-33), e il rinvio a Calderón de la Barca de *La vida es sueño* convergono, da provenienze diverse, ad accompagnare e sottolineare letterariamente l'ulteriore denominazione del diario quale *Libro dei sogni* (dicitura che richiama a sua volta Artemidoro: si veda Porciani 2006, p. 106), sottolineando la «non distinzione» tra veglia e sogno: «tra intelligenza della realtà e intelligenza del desiderio», come aveva definito Garboli questo diario «del e dal profondo». <sup>8</sup> Nell'equivalenza che vi si stabilisce tra sogno e arte, la comune, enigmatica, loro origine dai recessi più profondi e segreti della mente richiama Freud, evocato in particolare per l'indecifrabilità di dettagli che

7 Con tale titolo, il diario uscì nel 1989, a cura di Andreini, nella collana *Saggi brevi* di Einaudi. Per alcuni chiarimenti sulla vicenda, e le ragioni, di tale titolo redazionale, si veda il mio intervento *Fuori dai canoni: l'autobiografia dei diari, tra carte e libri* (in Cardinale, Zagra 2013, pp. 111-125).

8 Le sue parole figurano senza firma nel retro della copertina dell'edizione 1989 di *Diario 1938*, e sono riprese con firma in quello della nuova edizione del 2005 nella collana *L'Arcipelago* di Einaudi.

Morante suppone spiegabili da lui quali simboli sessuali. Accanto a queste presenze convocate da Morante come benevole per la propria iniziazione artistica e per proteggere la nascita della sua poetica, figura, registrato come lettura, anzi rilettura meritevole di annotazione, un libro selezionato tra i classici. Si tratta de *I Promessi Sposi*: «Rileggo in questi giorni i Promessi Sposi. Che atmosfera misteriosamente gentile e solenne, che aria pura, che compagnia veramente aristocratica quella dei capolavori! Si sente veramente la *razza*, il dono indicibile in ogni pagina in ogni parola. Da dove viene? In che cielo si trova? Attraverso che dolori, che gioie si può raggiungere? Felice chi lo ha avuto» (Morante 2005, pp. 51-52). Vorrei non sfuggisse intanto che l'interrogativo «Da dove viene?», di per sé usuale, è riecheggiato non casualmente nelle parole di Garboli già citate qui in apertura, dove risuona a mio avviso per familiarità con il linguaggio di Morante del *Diario 1938* (le parole di Garboli stanno infatti nel secondo volume del Meridiano, e nel primo il critico aveva appena trascritto parte del diario nella *Cronologia*). Inoltre, va detto che il senso dato alla domanda morantiana dal contesto della frase che la contiene non solo riprende lessicalmente (nel lemma «misteriosamente», nel sintagma «dono indicibile») il tema dell'insondabilità dell'arte su cui ruota il diario, ma decifra con sensibilità novecentesca l'ottocentesco e spiegabile Manzoni (come è spiegabile in lui il sogno di Don Rodrigo, che nel cap. 33 del suo romanzo sogna la peste perché i bubboni gli sono già spuntati). Per quanto riguarda il rapporto di Morante con il passato, anche il paradosso efficace e fortunato (se ne impadronisce subito, ad es., Vincenzo Mengaldo, comprovandolo con analisi linguistiche) con cui Garboli la definisce «la più grande scrittrice del nostro Ottocento»<sup>9</sup> segnala del resto la sua capacità di intrecciare le caratteristiche delle due epoche.

Ma l'orizzonte culturale dell'artista autodidatta, pur spaziando nei secoli, è soprattutto novecentesco e, al primo posto, sullo scaffale dei prediletti, è collocato Kafka, «il più bravo romanziere»

<sup>9</sup> Le ragioni per le quali «il rapporto di Morante col nostro secolo interessi direttamente» - secondo Garboli - «la Storia molto più che la Letteratura» (Garboli in Morante 1988, p. XIV) e la definizione di appartenenza della Morante all'Ottocento sono riprese da Mengaldo: «varrà anche per la lingua ciò su cui ha insistito giustamente lo stesso critico [Garboli] per il tutto, cioè che il terreno di coltura della Morante (e forse non solo agli inizi) è ben più l'Ottocento che il Novecento. Io soglio dire di Karen Blixen che è una delle grandi scrittrici... dell'Ottocento. Valga anche per la Morante» (1994, p. 18).

del secolo per Garboli.<sup>10</sup> Sembra affacciarsi anche Proust, fugacemente, attraverso la menzione della *Recherche* e l'equiparazione del sogno (e quindi dell'arte) al venire a galla dei ricordi («Si può dunque fare una *Recherche* anche nel territorio del sogno. Reminiscenze improvvisate ci riaprono paesaggi ed eventi sognati e poi scomparsi dalla memoria») (Morante 2005, p. 12), ma il più nominato è, nel *Diario 1938*, Kafka, che non soltanto compare nei sogni del diario prestando con i suoi titoli l'appellativo ad alcuni di essi, ma ne diventa anche soggetto. Va segnalato per il primo caso *Sogni Processi* (del 20 gennaio, pp. 7-10); per il secondo (in cui Morante dichiara «evidenti le reminiscenze del *Processo* di Kafka»), *La morte di K.*, del 25 febbraio (pp. 40-42): e la morte è per la scrittrice, in questi anni, un punto focale di riflessione. Nel riaffiorare, metabolizzata e ripetutamente restituita dall'elaborazione onirica, la lettura di Kafka si certifica la più assimilata come accade già, in misura nettamente inferiore, per Rimbaud, che entra nel sogno del 2 febbraio: «Era un mare meraviglioso, e il suo colore derivava certo dalla lettura fatta ieri di Rimbaud, in cui si parla "d'acqua infusa d'astri". Era notturno e mattutino, color madreperla, a volte l'acqua sollevandosi scopriva una pianura d'erba, a volte si vedeva solo la pianura, ma se un momento si distoglievano gli occhi, al riguardare di nuovo appariva la meravigliosa acqua» (p. 27). Per ora l'assunzione di Kafka ha il peso del maggior grado di empatia (successivamente, l'influenza dei due modelli verrà invece a invertirsi) e va valutata come un cardine, una bussola orientativa anzi un fondamentale segnale di direzione, che addita la preferenza - in materia autobiografica e memoriale, materia assai variamente declinata nel Novecento - per il tragico, e iscrive Morante in quella linea. Il pedale tragico ha in sé tutto il senso di questa sua fase.

La sintonia vibra anche nell'attenzione che la scrittrice ha sempre per la vita degli autori amati: se con il regalo di un «bellissimo cane di stoffa» emerge una scheggia di lettura della Vita-libro di Benvenuto Cellini (il 22 gennaio parla di una «Remin. Di una pagina del Cellini», p. 15) che fa scattare, al pari delle associazioni createsi su fatti quotidiani, la visitazione onirica dell'immaginario notturno; e se più tardi, in una lettera del 3 gennaio 1955 a Stanislaw Lepri, Morante

<sup>10</sup> Il primato che Kafka detiene per il critico campeggia nel titolo di una sua intervista (Garboli 1999, p. 118).

cita un dettaglio della vita di Baudelaire,<sup>11</sup> è diversamente e fortemente vicina alla biografia di Kafka. Il nesso arcano tra scrittura e vita su cui Morante si interroga riguardo a Manzoni (nelle parole, già citate, «Attraverso che dolori, che gioie si può raggiungere?») trova con Kafka il contrappeso della bellezza del dono del talento («Felice chi lo ha avuto») nell'infelicità; ha lì la sua causa e la sua risposta: per i rapporti con le figure parentali e il corredo di colpe, angosce, umiliazioni, personali e altrui, mortificazioni subite e inflitte, che essi trascinano con sé. Non a caso la novella *Odradek* di Kafka è citata in un sogno sul padre (con una consonanza assai più che tematica, sulla quale varrebbe la pena di soffermarsi) e, nel sogno *La morte di K.*, la proiezione di sé nel «povero ragazzo» Kafka si tramuta in esplicita identificazione: «Ora, K. a un certo momento si confondeva con me stessa (quel vestito da ragazza, a fiori, quel panno nero che metto io in testa). Ero dunque io che morivo?» (pp. 41-42). Kafka si confonde in certi momenti anche con Moravia («si confondeva con A. o meglio - dice - con la paura che io avevo per A.»), ma prevale alla fine l'immedesimazione con se stessa: «Lo portavano via come un agnello al Mattatoio. | Macto - as - avi - atum - are. | Quell'uomo grande e vestito che esce dalla culla per andare alla morte. | Quella vesticciola. Sono certo i miei pensieri inavvertiti e inespressi che si esprimono da sé nel sonno (p. 42)». Kafka, con il suo senso di cupa ineluttabilità, è dunque l'incontro letterario maggiore degli anni giovanili: il suo nome era già comparso nel precedente diario di Cefalù, del 1937, in un'immagine di morte: «fa pensare alla morte. Sembra una barca di un morto pagano, stanca di errare e approdata a questa riva (*Il cacciatore gracco* di Kafka)» (Morante 1988, p. XXIX).

Dei testi dello scrittore, sono presenti nella Biblioteca di Morante *Il processo* (nella versione con nota introduttiva di Alberto Spaini, Torino, Frassinelli, 1933); *La metamorfosi* (nella traduzione di Rodolfo Paoli, Firenze, Vallecchi, 1934) e *Il messaggio dell'imperatore* (nella versione con nota introduttiva di Anita Rho, Torino, Frassinelli, 1935). Nessuno dei tre figura invece nella 'Rubrica dei libri' (dove è registrato soltanto il

volume *Confessione e immagini*, con prefazione di E. Zolla, ed. Mondadori), registro compilato da Morante a partire da una data assai successiva (fine anni Cinquanta), che costituisce un inventario dei propri libri sorprendente, nella mole di annotazioni redatte con finalità pratiche, per la cura meticolosa e l'ordine paziente con cui esse vengono rubricate: quasi stupisce che accanto al dono di un'inventiva eccezionale possa convivere nella scrittrice la tanto diversa dote dell'accuratezza nell'ordinaria gestione domestica, praticata con intensità pari all'esercizio della fantasia.<sup>12</sup>

La frequentazione dei testi e l'ammirazione per l'«idolo» degli inizi sono testimoniate sia da Moravia che da Garboli, il quale ha individuato tracce di queste «instancabili letture» nella «piccola, infima borghesia che ha così tanta parte» in *Menzogna e sortilegio* con il suo «buio regno di incubi» (Garboli in Morante 1994, p. XIV e p. XVIII). Fermandomi in questa sede alla mera rilevazione delle principali presenze letterarie degli inizi, molto mi resta da fare: valutare le scelte di Morante all'interno del quadro culturale a lei contemporaneo per capirne il grado di conformità o originalità; verificare la penetrazione nella scrittura della Morante degli autori indicati, ciascuno dei quali ha un andamento difforme nel prosieguo del suo cammino. A differenza dell'ammirazione per Rimbaud, quella per Kafka si ribalta in abbandono, come racconta Moravia ad Elkann. Moravia risponde così alla domanda di Elkann «Capisti subito che Elsa era una donna geniale?»: «No, non direi questo. Semmai capivo che era scrittrice autentica. Non aveva ancora scritto *Menzogna e sortilegio*, però scriveva dei racconti. Era molto influenzata da Kafka. In seguito ripudiò Kafka e si innamorò di Stendhal. Kafka le pareva 'pesante'. Lei avrebbe voluto essere 'leggera', come Stendhal, come Rimbaud, come Mozart, i suoi tre numi tutelari» (Elkann e Moravia 1990, p. 115). Poche pagine dopo, Moravia sintetizza ancora gli attributi degli autori più amati da Morante, ma ponendoli in alternativa e dando a Garboli il merito di averli assegnati

<sup>11</sup> «veramente in questo tempo non ho nemmeno voglia di viaggi. Credo che [xxx] se fossi su una nave e questa si fermasse in varie tappe, per esempio 3 giorni in India ecc., io non scenderei nemmeno dalla nave rimanendo a dormire a bordo (come fece una volta Baudelaire)» (Morante in D. Morante 2012, p. 222).

<sup>12</sup> Delle informazioni relative ai libri presenti nella Biblioteca di Morante, attualmente conservata presso l'erede Carlo Cecchi a Campagnano, sono grata a Laura Desideri, che l'ha studiata e raccontata, insieme alla rubrica-inventario (alla quale si è limitata la mia consultazione), quale guida utile per muoversi «tra le sue letture e le sue passioni», in *I libri di Elsa* (in Zagra, Buttò 2006, pp. 77-85), all'interno del catalogo della mostra *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante* allestita dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (dal 27 aprile al 3 giugno 2006) in occasione della prima donazione di materiali all'Archivio Morante.

a due diverse stagioni. Ripete: «Per quanto riguarda Kafka, lei cambiò poi in maniera radicale, preferendogli Stendhal. Questo per motivi stranamente personali: Elsa era in polemica con un aspetto della propria personalità che chiamava, un po' alla maniera di Simone Weil, *pesanteur*. Kafka evidentemente ad un certo punto le sembrò troppo 'pesante'. Stendhal invece, insieme con Mozart nella musica e Rimbaud nella poesia, rappresentava ai suoi occhi quell'ideale di leggerezza al quale ha aspirato tutta la vita. Questa cosa è stata spiegata molto bene da Cesare Garboli in un saggio su Elsa» (p. 158).<sup>13</sup>

Va scoperto soprattutto, nella direzione accennata, come di volta in volta il singolo richiamo funzioni e agisca all'interno del testo morantiano: individuarne le tracce e soppesarne la precisa funzione è possibile per Kafka. La scrittrice sembrerebbe guidarci, quasi apponendo delle didascalie, a riconoscerne l'influsso, a suo dire unico: «*L'uomo dagli occhiali* [...] risente - afferma nel 1963 per questo racconto del 1936 - [...] nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e l'ultima volta che E.M. - sia detto a sua giustizia - risentì l'influsso di un qualsiasi autore al mondo» (Nota d'Autore a *Lo scialle andaluso*, Morante 1988, p. 1579). In generale l'impresa è criticamente abbastanza ardua sul piano diagnostico dell'incidenza letteraria puntuale, meno nell'ambito dei parallelismi e delle concordanze di pensiero, o di quella base di documentazione che Morante pure raccoglie, e degli 'studi' che svolge (ad es. quelli storici), utilizzandoli ai suoi fini o traendo poi anche da questi la sua «verità poetica» (Morante 1987, p. 55).

Nel concludere che non ci si deve sottrarre al difficile compito, ineludibile, delle esplorazioni in tal senso, mi pare che ci si debba altresì muovere con una punta di circospezione, attenendosi nelle indagini all'accezione rigida delle singole tipologie adottate per giungere a un corretto bilancio interpretativo della relazione che lega Morante ai 'libri degli altri'. Forse 'modelli', 'debiti', 'fonti' possono rivelarsi tutti (in particolare le 'fonti') termini di pregnanza e significato troppo precisi, accanto ai quali conviene contemplarne altri per disporre di una gamma più articolata e sfumata di possibilità: echi, reminiscenze, citazioni, sintonie, parentele, affinità, suggestioni, ascendenze, osmosi, innamoramenti, passioni, basi, ecc. Insomma: tutto quan-

to rientri in quell'archeologia del presente che è l'intertestualità. Mi pare infatti che nel campionario del *modus componendi*, Morante giochi con i 'maestri', 'gli amici', gli 'amici maestri' che spesso pone in esergo e convoca lì per affinità, in gioiosa partecipazione. Ogni caso è diverso e va esaminato a sé, inoltre la nostra perlustrazione dovrebbe andare oltre ciò che appare palesemente eloquente e segnalato, nel vedere dove inizia la connessione, per scoprire sia l'utilizzo a propri fini sia effetti distorti od altro che siano rimasti nascosti. Nel complesso, credo però che Morante veda i grandi scrittori da lei amati come una famiglia circolare non troppo condizionata da gerarchie di rapporti: come - innanzitutto - fronde dello stesso albero cui appartiene lei stessa, con le quali instaurare un'interlocuzione paritaria, oppure configurandosi come sedotta e allo stesso tempo seduttrice. Così ci suggerisce il gioco nel quale coinvolge Rimbaud tramite la divertita e divertente invenzione, senza data, di un quadretto con il ritratto del poeta e l'impossibile dedica «Ad Elsa, Arthur», esposto nell'ultima mostra di materiali del Fondo allestita alla Biblioteca Nazionale di Roma.<sup>14</sup> Dunque, in chiusura, con un epilogo che era sottinteso nel prologo, credo che l'affermazione di Garboli, da cui prendiamo le mosse, non sia del tutto da smentire: in parte va letta nella chiave a lui cara della provocazione, in parte va convalidata nella sua verità critica. Qualsiasi prestito si individui, qualsiasi esaustivo censimento di ascendenze o mappa di prestiti si stili, tutti risulteranno in Morante fusi e rinnovati dall'accordo con cui lei li mimetizza o li evidenzia. Né le si confà criticamente un 'commento' analogo a quelli condotti o messi in cantiere per Gadda, autorizzati dal suo diverso gusto del *pastiche*<sup>15</sup> - pur nel simile voltaggio espressivo della scrittura, rilevato dallo stesso Mengaldo - e propiziati dal suo stesso uso in proprio di note. La cifra con cui Morante inventa la propria tradizione resterà sempre inconfondibilmente e unicamente sua, al pari del rapporto con i riferimenti scelti (il suo Rimbaud non è quello di Moravia, che pure le ha trasmesso la propria ammirazione per l'autore). Se, come Garboli amava ripetere, lo scrittore

<sup>14</sup> Lo ricorda A. Moravia, confermando l'amore di Morante per Kafka e Rimbaud: «Il mio maestro da ragazzo era stato Dostoevskij, per Elsa fu Kafka. Ambedue amavamo molto Rimbaud, lei con passionalità ai limiti del plagio: aveva un ritratto di Rimbaud con la dedica 'Ad Elsa, Arthur'» (Elkann, Moravia 1990, p. 158).

<sup>15</sup> «ricchezza linguistica e stilistica [di Morante] - eguagliata nel Novecento italiano solo dal diversissimo Gadda - è funzione della profonda creaturalità della scrittrice» (Mengaldo 1994).

<sup>13</sup> La considerazione di Garboli, alla quale Moravia si riferisce nell'intervista citata che gli fa Elkann nel 1990, è del 1987, centrale nella prefazione a *Pro o contro la bomba atomica* (Morante 1987, pp. XI-XXVII).

è chi ci fa vedere con i suoi occhi il mondo, e se, come affermerebbe Gadda, le parole in fondo sono 'asciugamani di molti coscritti', non basterebbero nemmeno delle parole rubate a impedire alla scrittura di Morante di farci vedere il mondo come morantiano.

## Bibliografia

- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi Editori.
- Cambria, Adele (1985). «Un bimbo nordafricano per amico: Era per lei l'ultimo dei Felici Pochi». *Il Giorno*, 26 novembre.
- Cardinale, Eleonora; Zagra, Giuliana (a cura di) (2013). «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*»: *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*. Roma: Quaderni della Biblioteca Nazionale di Roma.
- Elkann, Alain; Moravia, Alberto (1990). *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani.
- Garboli, Cesare (1999). «È Kafka il grande del '900». *Sette, Corriere della Sera*, 16 settembre.
- Grieco, Giuseppe (1961). «Le scrittrici italiane del nostro tempo: Elsa Morante». *Grazia*, 24 settembre.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1994). «Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante». *Studi novecenteschi*, 47-48 (giugno-dicembre).
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: Lettere di e a Elsa Morante*. Con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1968). «Lettera aperta ai giudici di Braibanti». *Paese sera*, 17 luglio.
- Morante, Elsa (1987). *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*. Prefazione di Cesare Garboli. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa (1988). *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1990). *Opere*, vol. 2. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1994). *Menzogna e sortilegio*. Prefazione di Cesare Garboli. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa [1987] (2005). *Diario 1938*. A cura di Alba Andreini. Torino: Einaudi.
- Nannini, Gianna (2012). «La Lettura». *Corriere della Sera*, 11 novembre.
- Porciani, Elena (2006). *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Soveria Mannelli: Iride edizioni.
- Roscioni, Gian Carlo (1997). *Il duca di Sant'Aquila: Infanzia e giovinezza di Gadda*. Milano: Mondadori.
- Zagra, Giuliana (2012) (a cura di). *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.
- Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di) (2006). *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante* (Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo. Roma: Editore Colombo.



## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante

Concetta D'Angeli  
(Università di Pisa, Italia)

**Abstract** By using several examples, the aim of the analysis is to address the cultural tradition in Morante's works and to examine the difference between: sources, when Morante unequivocally talks with texts and authors of the past (Sophocles' tragedies in *Serata a Colono*, nineteenth-century feuilleton in *Menzogna e sortilegio*); «mastership», that is recognition and admiration towards her models, when she refers to the authors she selects as her own guidance (the French philosopher Simone Weil); interaction, when she establishes a mutual influence with some contemporaries (Pier Paolo Pasolini); joke, whenever her writing is interlaced with the divertissements which draws inspiration from other authors' works (Mozart). To the question if Morante is an original writer or not, the replay could be: no, she isn't, if one considers the writer as someone who, as an heir to a cultural tradition, is conscious of it, knows it, talks with it and draws inspiration from it. But it could also be yes, she is, if one takes her in consideration as an example of outstanding artistic personality.

**Sommario** 1 Premesse. – 2 Le fonti. – 3 Il magistero? – 4 L'interazione? – 5 Memoria culturale come gioco. – 6 Per concludere.

**Keywords** Sources. Mastership. Interaction. Joke.

## 1 Premesse

L'argomento che viene proposto non è di quelli che si possano affrontare a cuor leggero né dare per scontati. Comincio dunque con alcune premesse.

Intorno al 1159 nel suo *Metalogicon* Giovanni di Salisbury scrive: «dicebat Bernardus Carnotensis [Bernardo di Chartres] nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes [nani sulle spalle di giganti]». Nel tempo, la frase è stata interpretata in molti modi; fra l'altro, come ammissione di debito culturale verso chi ci ha preceduti e riconoscenza per l'eredità che ci proviene dal passato, che arricchisce le nostre conoscenze ed è produttiva delle nostre realizzazioni.

Questa remota persuasione resta per me un indiscutibile dato di verità. Tuttavia nella modernità sono cambiate le relazioni e l'obbligatorietà e quindi il peso del dare/avere nei confronti del sistema delle *auctoritates*, mentre d'altra parte il romanticismo ha imposto con decisione il culto dell'originalità, che dovrebbe sostituirci e anzi farne piazza pulita. Perciò l'apoftegma di Bernardo di Chartres va rideclinato secondo prospettive nuove e aperto ad accogliere altri strumenti d'indagine che la modernità ha approntato.

Partirei da una domanda generale che assilla i moderni, alla quale sono state date molte e varie risposte ma che ogni volta si ripropone sfidando ingenuità e vergogne: come si trasmette e co-

me si conserva, nella modernità, la tradizione e, nello specifico, la tradizione letteraria? Addentrarsi su questo terreno infido costringe a una tecnica ambigua, fatta di precisione e, all'opposto, di sfumature sfuggenti – senza dimenticarsi di ascoltare con estrema attenzione ciò che gli autori stessi dicono al proposito. Nel nostro caso e per nostra fortuna, Elsa Morante, categorica e *tranchante* com'era, non ha nascosto amori e odî né si è sottratta a dichiarazioni sull'argomento, a cominciare da quella, tanto e variamente discussa e oggi oggetto della nostra riflessione, sulla sua mancanza di radici. Un rinnegamento delle sue origini? Strano, in un'intellettuale così appassionata e così attenta a indagare ogni genere di origine (cfr. Magrini 2011, p. 138).

La natura sdruciolevole del nostro argomento mi ha anche indotta ad usare nel titolo della comunicazione una parola ben poco scientifica: 'reminiscenze'. A dire la verità, avrei parlato di rimembranze se non avessi temuto che l'allusione leopardiana m'avrebbe scaraventata dritta dritta nel trabocchetto dello scientismo filologico e avrebbe strozzato sul nascere il mio discorso. Mi sono accontentata dunque di reminiscenza: oltre ad essere termine vago quanto basta, ha il vantaggio di sottolineare il legame con la memoria, che nella conservazione della tradizione ha un ruolo e un peso non irrilevanti.

Elsa Morante stessa, in un appunto del *Diario* datato 23 gennaio 1938, istituisce fra memoria



e creazione letteraria una relazione passibile di essere estesa a tutta la trasmissione culturale:

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. (Morante 1988-1990, vol. 2, p. 1592)

Anni dopo, a dimostrazione di quanto questa suggestione platonica fosse produttiva per il suo pensiero, nell'*Introduzione* a *Menzogna e sortilegio*, Morante l'attribuisce alla narratrice Elisa:

Mi siedo al tavolino, e tendo l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo. (Morante 1988-1990, vol. 1, p. 34)

Dunque, se consideriamo Elisa la portavoce autoriale, come qui mi pare legittimo, non solo la memoria è all'origine della propria creazione, ma è all'origine di ogni creazione letteraria. Ovviamente non parlo di mnemotecnica e nemmeno di ricordi privati ma piuttosto di un meccanismo interiore che interferisce con la creazione artistica e che, obbedendo anche a orientamenti psichici, replicando le confusioni le dimenticanze le falsificazioni delle memorizzazioni individuali, ci consegna il patrimonio culturale del passato. In molti scatterà adesso il link con il (forse troppo) fortunato *The Anxiety of Influence* di Harold Bloom; però io preferisco servirmi delle parole del poeta inglese Stephen Spender che, raccontando nella sua autobiografia come la sua memorizzazione della tradizione poetica si differenziasse da quella di W.H. Auden, suo compagno di studi, dopo aver definito la memoria «la radice del genio creativo», scrive con semplicità:

La qualità della memoria di un poeta, e il modo in cui egli la usa, sono ciò che lo distingue dagli altri poeti. Ci sono due categorie principali di memoria: una che si potrebbe chiamare memoria manifesta e conscia, l'altra che è occulta e inconscia. La memoria palese e conscia è quella di impressioni [ricavate dalla lettura dei poeti] che nel momento in cui sono state ricevute hanno trovato formulazione nella mente come idee. La memoria occulta o inconscia è quella di impressioni che non hanno trovato formulazione a livello cosciente quando sono state ricevute, così che ricordarle è come cre-

arle di nuovo, o sperimentarle per la prima volta. (Spender 2009, pp. 111-113)

La «memoria occulta o inconscia», che non è certo freddo apprendimento cerebrale, va tenuta in particolare considerazione per quegli artisti autodidatti (quale Morante fondamentalmente fu) che non hanno interiorizzato il canone scolastico ma hanno lasciato prevalere gusti e predilezioni personali. Trovo che, in genere per i moderni e soprattutto per gli scrittori dotati di tali caratteristiche, parlare di fonti in un modo analogo a quel che avviene nella filologia classica, sia inappropriato: nell'età moderna è aumentato a dismisura il tasso di libertà concesso a, o piuttosto adottato da ogni singolo artista nell'uso dei testi di riferimento. E di nuovo, per chiarire il mio pensiero sull'argomento mi servo di parole altrui (lo farò spesso, anche per coerenza col nostro tema): sono frasi, che sottoscrivo interamente, dette in una conferenza inedita intitolata *La scena di Garboli*, tenuta da Giacomo Magrini il 25 giugno 2005 a proposito dell'illuminismo nell'*Isola di Arturo*:

Nel caso della Morante è del tutto indifferente stabilire e sapere se lei conoscesse, frequentasse e amasse il Settecento in senso proprio, la sua letteratura e la sua filosofia. Della musica, però, sappiamo.

È indifferente, perché il suo Settecento, il suo Illuminismo è ben più largo e problematico e fondamentale: è quello compreso e stretto come in una morsa fra il pre-Illuminismo del *Don Chisciotte* e il post-Illuminismo di Stendhal. Pre- qui non vale per approssimazione, o premonizione, né post- per derivazione, o residuo. Nella loro unità, pre- e post- costruiscono quella pienezza, che nasce dalle mancanze, o presunte tali.

Esattamente questa è la spiegazione culturale della mia adozione, nel titolo, della parola 'reminiscenze'.

## 2 Le fonti

Più netto e definito diventa il rapporto con la tradizione quando, per sua manifesta volontà, l'autore intraprende un dialogo con scrittori e testi del passato o effettua un calco dalla letteratura del passato. È il caso della *Serata a Colono*, il dramma che reca il sottotitolo «parodia», a sottolineare l'effetto di responsorio (come pure l'inevi-

tabile abbassamento verso una dimensione laica) che s'istituisce fra l'antica tragedia sofoclea e la riscrittura moderna. Elsa Morante ha prodotto in questo caso un impressionante esercizio di bravura che è insieme confessione di crisi poetica, disperata ricerca di senso della parola e dell'esistenza, richiamo dolente e contraffatto alla propria origine culturale poiché è da lì, dalla cultura greca, che noi occidentali proveniamo ed è lì che continuiamo a volgerci, a quella nostra comune stupefacente nascita quando il non-senso individuale e collettivo rischia di travolgerci. Senza però abbassare le armi della critica; e perciò facendo, di un'altissima tragedia, la sua parodia. Come Giacomo Magrini acutamente avverte,

la Morante ha affrontato l'origine, sotto tutti i suoi aspetti. L'ha affrontata per criticarla radicalmente, lei che l'amava con passione. La sua opera, davvero grandissima, risulta essere la messa in questione, progressiva e incessante, dell'origine, di qualunque origine. (2011, p. 138)

Con la nobile tradizione che ci sostiene, coi compiti e gli scopi che quella letteratura si è prefissa Elsa Morante gioca un gioco serio, perfino tragico; pur condotto ad armi pari, esso porta inscritta la consapevolezza della imparità moderna, dell'impossibilità di rappresentare il trascendente, della riduzione della poesia alla dimensione della contingenza.

Ecco, qui trovo corretto parlare di fonti; come pure nel caso, in certo modo analogo e sempre ricorrendo all'avallò dell'autore, dell'assunzione, anch'essa sostanzialmente parodica, in *Menzogna e sortilegio*, della struttura e delle situazioni narrative del *feuilleton*, misto di letteratura rosa e letteratura gotica.

### 3 Il magistero?

Cercherei invece altre definizioni e dunque altre parole ('magistero' forse?) per significare la relazione che intercorse tra una Morante ormai celebre, e celebrata per la sapienza della sua scrittura (soprattutto dopo *Lisola di Arturo*), e Simone Weil, ammirata al punto da farle rimettere in discussione le sue capacità formali altissime e spingerla lungo le strade di una sperimentazione che, fra i contemporanei, pochi apprezzarono e pochissimi capirono. Per cogliere il nucleo di quest'incontro cedo la parola a Giancarlo Gaeta, che così l'ha rappresentato nella sua bella e ancora inedita relazione, *Contro il dominio dell'irrealtà: Elsa Morante a confronto con Simone Weil*,

al convegno organizzato il 22-23 novembre 2012 dall'Università di Roma Tre.

Quei pensieri [di S. Weil] non le giungevano del tutto dall'esterno, non cadevano su un terreno vergine; direi piuttosto che in parte risuonarono in pensieri già da lei sperimentati, potenziandoli dall'interno, e per il resto andarono a illuminare vaste aree della sua ricerca poetica.

[...]

La lettura delle opere di Simone Weil [...] cadde nel periodo immediatamente successivo alla dura prova degli anni 1962-1964 (morte di Bill Morrow, abbandono da parte di Moravia, blocco quasi totale della scrittura), e venne ad innestarsi su una ricerca interiore di cui non abbiamo testimonianza diretta.

[...]

Altro è essere convinti intellettualmente di una verità, altro è trovarla attraverso una esperienza tale da investire la totalità del proprio essere e quindi da determinare altrimenti la percezione del mondo, i comportamenti, i pensieri, il linguaggio.

### 4 L'interazione?

Differenti definizioni e differenti parole ('interazione' forse) userei per rappresentare il rapporto culturale e letterario con Pasolini, una concordanza ideologica e poetica, oltre che affettiva, così intensa che è spesso impossibile ricostruire a chi, tra i due scrittori, si debba la primarietà originale di immagini e argomenti condivisi. Prendiamo il tema della barbarie. Massimo Fusillo lo ha considerato, per quanto riguarda Pasolini, un' «ossessione», impossibile da documentare perché troppo diffusa nella sua opera; nella scrittura morantiana si può invece ricostruire un percorso, che è insieme elaborazione di giudizio e trasformazione ideologica. Prima del *Mondo salvato* la barbarie costituiva una possibilità di salvezza in quanto esterna al territorio della cultura; nella *Storia* essa si presenta come ultimo baluardo di resistenza contro una cultura intesa tutta al negativo; in *Aracoeli* si rovescia nel suo contrario, diventa costrizione disperata e impossibile da riscattare. Qui l'antica guerra fra natura e cultura si combatte nella stessa protagonista: Aracoeli è una barbarie. Proviene da un'Andalusia che non ha niente a che vedere col folklore turistico, è terra aspra, incivile, estranea alla storia e fuori dal tempo. La sua lingua, lo spagnolo tanto affine all'italiano, risulta un

idioletto indecifrabile, dove le parole possiedono una specie di prospettiva o eco che ne modifica il senso e la chiude nel mistero. Il suo linguaggio, l'interdetto che grava sul suo passato, la violenza dei suoi sentimenti e dei suoi atti trasformano Aracoeli in una Medea strappata alla patria selvaggia e portata da un Giasone innamorato nei luoghi della civiltà, alla quale però mai lei riesce a convertirsi e nella quale introduce, sia pure senza volerlo, la rovina, il dolore, la morte.

Medea peraltro è un ennesimo ponte fra i due scrittori: nel film sulla maga colchica girato nel 1970, Pasolini dette un'interpretazione decisamente barbarica dell'eroina, rafforzata anche dalle raffinate e insolite scelte musicali, che furono frutto della collaborazione con Elsa Morante.

## 5 Memoria culturale come gioco

Eppoi c'è Mozart, per il quale la scrittrice mostrò un attaccamento costante e che ricompare anche oltre il momento doloroso in cui, come testimonia commosso Carmelo Samonà, Morante rifiutò la sua musica. La presenza mozartiana si ritrova perfino, nella forma di un piccolo scherzo, in *Aracoeli*, quando per la prima volta viene nominato Francisco Franco, nemico politico per eccellenza della scrittrice. Il protagonista ne sente il nome scandito con odio, durante una manifestazione; eppure lo saluta con un elegante cenno di sorriso:

Un nome spesso riecheggiante coi loro A MORTE, mi torna già notorio e risaputo, come un antico ritornello. Questo qui lo conosco purtroppo. Il Generalissimo Franco! Il Caudillo! (Morante 1988-1990, vol. 2, p. 1054)

«Questo qui lo conosco purtroppo»: l'ammicco alla battuta di Leporello nell'ultimo atto del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte (1787), l'opera in musica più amata da Morante, è una sorta di guizzo autoironico, che affida a un messaggero lieve (uno scherzo da un melodramma mozartiano) il compito di introdurre il pesante simulacro della morte, Francisco Franco appunto.

Per precisione filologica: l'esatta frase di Da Ponte è: «Questa poi la conosco pur troppo!»; e anche nella musica di Mozart la battuta del librettista è l'occasione di una strizzata d'occhio autoreferenziale da parte del compositore, a commentare l'introduzione di poche battute dalla notissima aria «Non più andrai, farfallone amoroso», da *Le nozze di Figaro* (1786), insinuate da Mozart in volontario contrasto con il rapido

scivolamento verso la tragedia, che nel *Don Giovanni* avviene quando, appunto nell'ultimo atto e salutato dalla frase di Leporello, entra in scena la statua del Commendatore. Anche qui: la morte.

## 6 Per concludere

Per concludere riprendo, nella sua forma elementare, la domanda-guida di questo convegno: è vero il mito dell'originalità di Morante, da lei stessa fondato e amplificato da Garboli?

La mia risposta è no, come non è vero per chiunque arrivi dopo i giganti sulle cui spalle siamo arrampicati: i gondolieri veneziani che recitavano Tasso, i contadini toscani che, fino almeno alla mia generazione, parlavano Dante non erano consapevoli delle loro origini e delle loro fonti - era successo per loro quel miracolo che ogni autore s'augurerebbe: che la cultura diventi sangue e carne nei posteri, che passi nella loro voce e sia parte integrante della loro identità. Figuriamoci dunque se ciò non accade con chi professionalmente lavora con le parole.

E tuttavia, e non contraddittoriamente, la mia risposta è sì perché ciò che in Morante è originale non è la memoria ma lo stile, cioè la sua personalità d'artista; e nella sua mirabile capacità di fare del suo linguaggio il poderoso strumento per inventare mondi (per inventare!) certo che la memoria culturale la soccorre, certo che altre voci poetiche e letterarie e perfino frasi musicali s'intrecciano nella sua scrittura; ma quel che domina è la sua voce, il suo stile, la forza imperativa e, questa sì, originale della sua creatività.

## Bibliografia

- Magrini, Giacomo (2011). «Persistenza ed estinzione in *Aracoeli*». In: Comitato redazionale di *Incontrotesto* (a cura di), *Atti di Incontrotesto* (Siena, ottobre-novembre 2011). Pisa: Pacini.
- Morante, Elsa (1988-1990). *Opere*. 2 voll. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Spender, Stephen (2009). *Un mondo nel mondo*. Trad. di Maria Luisa Bassi. Firenze: Barbès. Trad. di: *World within World*, 1951.

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Al di là delle fonti

## Elsa Morante tra letture, desiderio e fantasia

Flavia Cartoni

(Universidad de Castilla-La Mancha, España)

**Abstract** The problem of Morante's literary and poetic inspiration is very complex and needs to be studied thoroughly. A broader perspective is needed when it comes to literary sources, understood classically as the books read by the writer and this can be achieved by studying the relationship between Morante's essayistic works, her novels and the political standpoint expressed in her poetry collections. Morante's reflections on the novel (*Sul romanzo*) are juxtaposed with her writings on various types of literary characters (*I personaggi*), in order to compare her essays with her novelistic writing. What emerges from the study is that a strong element of imagination (*fantasia*) can be found in Morante's novels. Imagination which could be connected with the first of the three fundamental literary archetypes: Don Quixote, Achilles, and Hamlet. Don Quixote's courage, and his wavering between desire and imagination are among the themes which recur in all of Morante's novels.

**Sommario** 1 Una breve introduzione. – 2 Scrittura e letture. – 3 Le nove risposte sul romanzo. – 4 L'idea di realtà e irrealtà *versus* realtà e immaginazione. – 5 I tre personaggi. – 6 Desiderio e fantasia: analisi delle fantasie narrate nei quattro romanzi. – 7 Quasi una conclusione.

**Keywords** Imagination. Desire. Essays.

### 1 Una breve introduzione

Individuare le fonti di formazione e di ispirazione per la scrittrice non è certamente un'impresa semplice, tenendo conto delle poche informazioni che sono state lasciate ai lettori e agli studiosi. Cercherò di tracciare qui il filo conduttore che ha portato Morante ad effettuare le scelte nelle sue letture, a far rispecchiare nei suoi romanzi i principi etici ai quali si è ispirata, e cercherò di creare un parallelismo tra esperienza narrativa, produzione saggistica, e teoria della letteratura. Valori etici, narrativa e pensiero saggistico sono, secondo la mia opinione, strettamente interconnessi nell'esperienza di vita morantiana.

### 2 Scrittura e letture

La centralità della scrittura – nella vita di Elsa Morante – non è solo legata allo spazio dell'espressione della creatività dell'autrice, ma anche alla ricerca della verità: il processo della scrittura è il percorso che Morante intraprende per cercare di esprimere quanto è vero, la verità in forma di scrittura. La fedeltà nella ricerca della verità ha conferito carattere al lungo percorso della vita della scrittrice per la quale l'arte (ivi comprese anche la narrativa e la poesia, così co-

me ogni forma di espressione della creatività) ha svolto una funzione di salvezza: l'arte è salvifica. La scrittura – e l'arte in genere – sono un'ancora di salvataggio, il luogo che permette di esprimere la propria visione delle cose dal punto di osservazione privilegiato dell'artista. La ricerca dell'essere umano ruota intorno alla libertà, e la libertà dell'uomo e il suo onore rappresentano la virtù del mondo; il suo contrario, cioè il disonore, è costituito dallo sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Il potere, infatti, si muove in senso contrario rispetto agli interessi della libertà. L'ordine e il disordine del mondo si sostengono sull'opposizione tra il diritto alla libertà e il potere imposto da alcuni, sempre una minoranza, potere poi sofferto da molti, sempre una maggioranza. Nella scelta delle sue letture, Morante privilegia gli autori, gli scrittori, i filosofi, e in genere i pensatori nelle cui opere si esprimono dei concetti relativi a questo ordine delle cose, in rapporto al potere, o in rapporto alla libertà.

L'interesse di Morante è rivolto agli scrittori che esprimono le idee di libertà, giacché il valore etico delle loro opere rispecchia – contemporaneamente – i concetti di bellezza e di moralità. E ci è dato sapere che questi concetti si riscontrano nelle opere di Platone, nei suoi *Dialoghi*; ma si riscontrano anche nel *Manifesto* di Marx ed Engels, nei saggi di Einstein, nell'*Iliade* di Omero,

negli autoritratti di Rembrandt, nelle Madonne di Bellini e nelle poesie di Rimbaud.

Morante espresse la sua ammirazione e il suo interesse anche per Simone Weil, Čechov, Giordano Bruno e Giovanna d'Arco, considerati appartenenti al privilegiato gruppo dei Felici Pochi. La famosa croce disegnata ne *La canzone degli F.P. e degli I.M.* nella raccolta di poesie *Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>1</sup> è occupata dai Felici Pochi che comprendono - oltre ai personaggi citati - anche Gramsci, Spinoza e Mozart, Rembrandt, Bellini e Rimbaud. L'accurata scelta di questi personaggi tra gli artisti, scrittori, filosofi e pensatori è il risultato della posizione letteraria - artistica, filosofica e politica - della scrittrice in base alle sue letture e ai testi di formazione. Nell'atto del definire la sua teoria della letteratura, Morante ha cercato e attinto tra gli autori più suggestivi: sono quanti hanno raggiunto l'espressione della verità nelle loro opere e, parallelamente, hanno anche raggiunto la felicità. Da questi autori è probabilmente ispirata, e in loro ritrova la certezza delle proprie teorie. Loro sono i Felici Pochi ai quali sono assegnati i dieci posti, o caselle, all'interno della croce disegnata nella Canzone degli F.P. e degli I.M.

Dei libri che componevano la biblioteca di Morante abbiamo testimonianza grazie al capitolo di Laura Desideri, *I libri di Elsa* (Desideri 2006, pp. 77-85), dal quale veniamo a conoscenza che verso la fine degli anni Cinquanta Morante preparò con cura un catalogo o rubrica dei libri in suo possesso. È un catalogo parziale, sia per la data a cui risale, sia anche perché nella sua totalità la rubrica riporta 922 titoli, numero che già in quel periodo la scrittrice aveva certamente superato e che inoltre supererà abbondantemente nei decenni seguenti. Ma solo a titolo di informazione possiamo osservare che accanto al Vangelo, alla Bibbia, nella rubrica sono catalogati i classici degli autori preferiti da Morante, quali Stendhal, Saba, Dostoevskij, Dickens e Verga, ma anche Čechov e Mansfield. Relativamente ai pittori, anch'essi fonte di ispirazione - e lo furono anche per le illustrazioni delle copertine dei propri libri -, si trovava un ampio numero di cataloghi, che abbracciano periodi da Velázquez, Goya, al Greco, Bellini, Masaccio fino ad arrivare a epoche più recenti con cataloghi di Braque, Pollock, Manet, Watteau, Degas, Kokoschka e Vermeer. Rispetto al pensiero filosofico, è ampiamente studiato ormai che l'influenza di Simone

Weil è stata rilevante, così come l'interesse per le filosofie orientali, come sostiene Enzo Siciliano (Siciliano 1982, citato anche da Desideri 2006, p. 77), Morante è stata lettrice *ante litteram* di testi orientali, che avrebbero poi ispirato gran parte del movimento hippy.

Grazie a questa rubrica-catalogo, ora parte del Fondo Morante della Biblioteca Nazionale di Roma, troviamo conferma di quando già dedotto dalla lettura della raccolta di poesie *Il mondo salvato dai ragazzini*, dove si fa riferimento esplicito, nella citata *Canzone dei F.P. e degli I.M.*, ai pensatori e/o scrittori ai quali Morante conferiva il carattere di validi e felici. In riferimento alle precedenti sigle (dunque i Felici Pochi e gli Infelici Molti) cosa fosse la felicità per Morante sarebbe difficile dire: forse questo stato lo poteva individuare nell'assenza del potere, della corruzione, nell'ingenuità dei ragazzini, nella lontananza dall'esercizio della dominazione. Propongo l'ipotesi che la felicità si trovasse nel processo di ricerca della verità e nella presenza della verità. Considerare, però, i libri posseduti nella biblioteca come uniche ed esclusive letture sarebbe comunque limitante. Non è il libro posseduto negli scaffali dello studio l'unico testo da cui si attinge e che ispira, certamente; così come non si potrebbe dire che se il libro non è compreso nel catalogo non sia stato letto (breve, ma necessaria precisazione).

### 3 Le nove risposte sul romanzo

Nella lettura della produzione saggistica troviamo un riflesso della sua teoria letteraria e della necessità di scrittura. Nelle risposte contenute nel breve saggio dal titolo *Sul romanzo*, pubblicate in *Pro o contro la bomba atomica* (Morante 1987), le posizioni della scrittrice sulla funzione della narrativa in genere, e del romanzo in particolare, sono chiarificatrici. Morante si esprime non solo in risposta alle domande che le sono state poste, ma va ben al di là e fornisce dati di somma chiarezza riguardo alla necessità personale di scrivere e riguardo all'impegno letterario e politico personale. Secondo Morante la narrativa è un'opera di pensiero oppure un saggio, nel caso in cui un lettore preparato sappia o possa interpretare tale opera. Al lettore è permesso di svolgere una doppia lettura degli scritti narrativi: una lettura in quanto romanzo e un'altra - seconda, parallela o simultanea - in quanto saggio. È questo quanto leggiamo nelle sue affermazioni in cui difende la validità del romanzo:

<sup>1</sup> Morante 1968. *La Canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* è alle pp. 117-139 e la famosa croce alla p. 122.

Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente (ma purtroppo lettori simili sono molto rari, specie fra i critici) essere tradotto in termini di saggio, e di «opera di pensiero». [...] Tutti sanno, difatti, che la ragione e l'immaginazione, per natura, si equilibrano in ogni persona umana in diverso modo; ma che, nella loro diversa armonia, le due funzioni sono entrambe necessarie alla salute e alla sopravvivenza di ogni cultura. Senza l'una o l'altra di queste due funzioni – per quanto equilibrate in diverso modo – è impossibile scoprire una qualsiasi verità nelle cose. E se il romanziere – come ogni artista – si distingue specialmente per la qualità immaginativa, d'altra parte gli si richiede anche un dono superiore di ragione. Altrimenti, non gli sarebbe dato di ordinare felicemente, nelle sue parti, quel piccolo modello di architettura del mondo che si configura in ogni vero romanzo. (Morante 1987, pp. 47-48)

La ricchezza di interpretazioni che queste riflessioni ci permettono è evidente: da una parte la presenza della verità e della vita – nella sua totalità – del romanziere nell'opera letteraria; dall'altra una minima differenza stabilita tra racconto e romanzo, oltre all'esclusione di poter considerare il romanzo solo in quanto genere letterario. Certamente l'affermazione di Morante che sosteneva che la sua vita era tutta nei suoi romanzi può essere intesa sia in quanto idee e posizioni letterarie, sia anche e probabilmente in quanto a dati biografici. Si noti che lo scrittore ordina felicemente e compone nelle sue parti il modello architettonico del mondo che si configura nel romanzo, e sottolinea l'avverbio felicemente. Possiamo proporre l'ipotesi che il processo di scrittura per Morante fosse un momento felice (lo scrittore ordina «felicemente», così come riportato nella precedente citazione), se ci agganiamo all'elaborazione del pensiero saggistico e se facciamo riferimento alle primissime creazioni letterarie delle quali lei stessa riferisce nel 1950:

La mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me; e fu attraverso i miei primi tentativi letterari che imparai, in casa, l'alfabeto. Nello scrivere mi rivolgevo, naturalmente, alle persone mie simili: e perciò, fino all'età di quindici anni circa, scrissi esclusivamente favole e poesie per bambini.

come leggiamo nella postfazione del libro morantiano (Morante 1995), *Le bellissime avventure di*

*Cateri dalla trecciolina*, a cura di Giuseppe Pontremoli dal titolo *La preistoria di Elsa Morante*, p. 259.

Per Morante, dunque, la scrittura si costruisce; unendo poi la realtà con l'immaginazione si crea il testo letterario; questo testo può (o dovrebbe) essere interpretato (anche) come saggio o visione del mondo, dunque come dichiarazione della posizione personale dell'autore. Rimane la riflessione, da parte nostra, che si basa sull'affermazione morantiana che il piacere o gusto dell'inventare delle storie sia parte di una naturale disposizione umana. E credo che sarà senz'altro una disposizione verso il piacere, orientata verso questo principio di vita e di vitalità, prendendo anche in considerazione la sua giovanissima predisposizione al narrare, al raccontare per intrattenere i fratelli minori.

#### 4 L'idea di realtà e irrealtà *versus* realtà e immaginazione

La lettura dei saggi morantiani ci permette di rilevare l'importanza conferita dalla scrittrice alla dualità costituita dalla realtà e irrealtà, considerando ciò che è reale bello e ciò che è irreale brutto. Questo discorso si inserisce nel processo chiarificatore della necessità di due differenti componenti nel processo di scrittura: il reale e l'immaginario all'interno del romanzo, così come si è visto nel precedente paragrafo. Ciascuno di noi è alla ricerca del bello, o anche del sublime (come per esempio nella pittura), e anche il romanziere ricerca il bello. Se il concetto di realtà è l'identificazione del mondo così come ci è dato (senza alcuna sorta di potere e di oppressione), il concetto di irrealtà si identifica con il contrario del bello, quindi con ciò che è brutto.

L'irrealtà è la barbarie, è il potere esercitato sui deboli, sono dunque i giochi di potere.

Nel suo saggio *Sul romanzo*, la scrittrice fa riferimento alla realtà, alla ragione e alla immaginazione, e ci fa quindi pensare che la fantasia sia una componente di rilievo nella creazione letteraria, dal momento che afferma: «E se il romanziere – come ogni artista – si distingue specialmente per la qualità immaginativa, d'altra parte gli si richiede anche un dono superiore di ragione» (p. 48). La realtà ha dunque due potenziali opposti: l'irrealtà (con il significato che Morante conferisce a questo concetto) e l'immaginazione, in quanto componente della creatività letteraria.

## 5 I tre personaggi

L'articolo pubblicato su *Il Mondo*, nella rubrica *Rosso e bianco* il 2 dicembre 1950, dal titolo *I personaggi* apre con una riflessione sulla predilezione dei libri da leggere: tra quelli preferiti, per noi tutti i più interessanti sarebbero i libri che ci permettono di trovare dei personaggi anche se immaginari, e dei quali si narrino le vicende umane. Questo discorso si inserisce nel quadro delle riflessioni morantiane sulla teoria della letteratura in generale, e sul romanzo in particolare. Nel citare tre diverse tipologie di personaggi che abitano nei romanzi (i tre personaggi in modo puro/ allo stato puro) Elsa Morante riferisce:

Dunque, a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà:

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.

Malgrado le differenze inevitabili dovute al costume e al clima, e malgrado le apparenze diverse o addirittura opposte [...], gli eroi di poemi, tragedie o romanzi, non sono, per lo più, che nuove, o precedenti, incarnazioni (o, altrimenti, derivazioni), dei personaggi sopra scritti. (*I personaggi*, in Morante 1987, pp. 12-13)

Secondo la scrittrice, i protagonisti di poemi, tragedie o romanzi sono incarnazioni dei tre personaggi citati: sono o Achille, o Don Chisciotte, o Amleto. Don Chisciotte si muove continuamente tra realtà e sogno, tra realtà e fantasia: al mondo della fantasia appartengono anche il sogno, in quanto sogno notturno e sogno ad occhi aperti.

Elsa Morante fu un vero Don Chisciotte nella sua vita, a mio avviso, e ha dimostrato di possedere coraggio e spirito di avventura. Nell'epistolario<sup>2</sup> morantiano pubblicato nel 2012 leggiamo delle mille difficoltà nelle quali la scrittrice si è

mossa e da cui ha dovuto districarsi soprattutto nella fase giovanile, che l'ha vista catapultarsi verso una precoce indipendenza dalla famiglia, senza sostegni economici solidi. Il coraggio che la spingeva a vivere con pienezza le sue esperienze cozzava, inevitabilmente, con le difficoltà economiche, di relazioni sociali, e di rapporti con la famiglia di origine. Eppure, dietro questa bandiera innalzata come forma di vita indipendente, la scrittrice è riuscita a creare il suo spazio dal quale rendersi conosciuta, nota e apprezzata narrativamente e quindi visibile in quanto scrittrice. Va inoltre ricordato che il primo romanzo morantiano riporta, nella quarta di copertina dell'edizione del 1975 una suggestiva indicazione: «Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato Don Chisciotte». Chi più della protagonista Elisa si è mosso tra realtà, sogno e/o fantasia? Forse la narratrice stessa, Morante, che dice di aver vissuto per i suoi libri, per la creazione dei suoi romanzi.

## 6 Desiderio e fantasia: analisi delle fantasie narrate nei quattro romanzi

Tenendo presente che, secondo l'autrice, nel processo di scrittura la componente della fantasia è rilevante, ho cercato di estrapolare dai suoi quattro romanzi tutte le espressioni della fantasia che, sia attraverso l'io narrante, sia anche attraverso l'io narrato, potevano emergere dalla lettura stessa.

Attraverso un'accurata lettura dell'opera narrativa,<sup>3</sup> ho osservato che la presenza della fantasia è molto vasta e che si manifesta sotto differenti aspetti, che citerò in seguito. Vista la casistica e viste anche le caratteristiche delle diverse manifestazioni, ho creato una tipologia e incasellato le diverse fantasie a seconda delle relative caratteristiche. L'elaborazione della tipologia si deve all'osservazione delle emozioni, dei desideri, delle fantasie stesse, nonché dei sogni che la scrittrice narra e riporta nella sua opera narrativa. Si deve alla lettura e rilettura dei testi in questione, nel corso della quale ho creato via via una lista di tipi di manifestazioni delle fantasie stesse. Inoltre, ho estratto i sogni che appa-

2 Morante 2012. L'epistolario, pubblicato con la collaborazione di Giuliana Zagra, consta di 600 lettere raggruppate in quattro capitoli, cui fa seguito la postfazione di D. Morante, dal titolo: *Commentario epistolare della vita di E.M.*

3 Vedi Cartoni 1999, nel quale si trova la estrapolazione di tutti i passaggi considerati fantasie, classificate all'interno delle categorie menzionate e giustificate quindi per la loro collocazione e appartenenza.

iono nei romanzi, prendendoli in considerazione in quanto fantasie notturne: il mondo onirico è una manifestazione di diversi e differenti aspetti della vita diurna, e ad essa deve la sua esistenza.

Le tipologie delle fantasie sono le seguenti:

1. Immaginazione: creazione di un'immagine mentale basata su di un punto che è in relazione con la realtà. A questo primo gruppo corrispondono anche le fantasie in cui un personaggio del romanzo rende mitica una persona, dopo aver trovato in lui o in lei la sufficiente ragione/ il motivo sufficiente per dare il via a questo processo che porta alla elaborazione di un mito.
2. Attività del fantasticare. Procedimento nel quale il personaggio che fantastica pensa di vivere veramente queste situazioni nella realtà, e ne trae la stessa soddisfazione. Il fantasticare è un'attività mentale che sostituisce la realtà e che inganna quindi la persona.
3. Fantasia di desiderio. Situazione in cui i personaggi esprimono i loro desideri che possono essere manifesti oppure occulti.
4. Fantasia di minaccia, nella quale un personaggio è attivo o passivo in questa situazione: o minaccia un altro personaggio o è oggetto di minaccia da parte di altri.
5. Espressione del timore e della paura, ma nella fantasia.
6. Fantasia con peggioramento della realtà: deformazione della realtà nella costruzione mentale.
7. Fantasia dovuta all'ignoranza, alla non conoscenza di un argomento, di un concetto o di una situazione, chiaramente dichiarata dal personaggio in quanto si tratta di qualcosa di sconosciuto.
8. Fantasia consolatoria. Immagini che compaiono nella mente del personaggio, allo scopo di essere di conforto, di consolare.
9. Allucinazione auditiva
10. Allucinazione visiva
11. Apparizione di persone, visione di immagini.
12. Sdoppiamento di persone, sia del personaggio narrato, sia di altri personaggi della narrazione.
13. Sogni

Il corpus di fantasie è ampio e vario. Pur essendo state tutte classificate a seconda della relativa caratteristica e numerate nelle tipologie più sopra elencate, si citeranno qui solo i primi tre raggruppamenti delle fantasie più frequenti nei romanzi, cercando di osservare le differenze tra un'opera letteraria e l'altra.

In *Menzogna e sortilegio* le manifestazioni della fantasia più frequenti sono l'immaginazione (76 presenze); le fantasie di desiderio (39 presenze/occorrenze) e i sogni (25 occorrenze).

Ne *Lisola di Arturo* ritroviamo l'immaginazione (46), le fantasie di desiderio (25) e i sogni (11).

*La Storia* ci offre invece un aspetto differente, con una forte presenza dell'immaginazione (66 occorrenze); i sogni (45) e le fantasie dovute al timore o alla paura (10).

In *Aracoeli* le fantasie più frequenti si distribuiscono tra l'immaginazione (29 occorrenze), l'apparizione di persone o visioni di immagini (18 occorrenze) e i sogni (15 occorrenze).

L'immaginazione costituisce, quindi, la più frequente manifestazione della fantasia nei quattro romanzi. Sono numerosi i pretesti forniti dal contatto con il mondo esterno, tramite i quali i personaggi dei romanzi possono costruire mentalmente dei mondi propri e formulare le loro fantasie. Possiamo dedurre che la capacità di immaginazione dei personaggi morantiani è molto elevata e frequente e, ancor prima di ogni altro tipo di fantasia, essi immaginano o danno libero spazio alle loro immaginazioni.

Per quanto riguarda la tipologia del desiderio, che in *Menzogna e sortilegio* occupa il secondo posto in quanto a occorrenze, si osserva che in esso si tratta di desiderio manifestato per ottenere o riuscire ad avere la persona amata, ivi compresa la possibilità di esprimere questo desiderio con veemenza e con un eccesso di passione.

Ne *Lisola di Arturo*, invece, si tratta di fantasie di desiderio orientate verso un viaggio, un cambiamento nella vita, o un desiderio di avere o avvicinarsi (da parte di Arturo) alla sua giovanissima matrigna, attraverso un'espressione, però, che non è mai caratterizzata dall'eccesso.

I sogni sono invece le seconde occorrenze nel romanzo *La Storia*, nel quale il personaggio di Ida esprime il suo costante disorientamento con le frequenti immagini oniriche che ricorrono nella sua mente nel corso della giornata, così come i sogni che la accompagnano durante il sonno.

Nell'ultimo romanzo morantiano, invece, l'apparizione delle persone e le visioni delle immagini costituiscono il secondo gruppo, in quanto a frequenza. Manuele, il protagonista di *Aracoeli*, contempla delle apparizioni sia quando ha gli occhiali sul naso (e dunque può vedere nella sua totalità), sia quando non li ha e ricorre strumentalmente alla sua miopia per tagliare momentaneamente con il mondo circostante, secondo la sua volontà.

Come terzo gruppo di ricorrenze, riflettiamo sulla costante presenza dei sogni (siano essi so-



gni notturni, siano sogni ad occhi aperti) in *Menzogna e sortilegio*, ne *L'isola di Arturo* e in *Araceli*; contrariamente, invece, a *La Storia*, romanzo nel quale le fantasie per timore/paura sono le più numerose dell'ultimo gruppo. È una percezione e deduzione, del resto, che accompagna il lettore nel corso della quasi totalità del romanzo del 1974, dal momento che il panico si impadronisce di Ida – così come anche di altri personaggi – rendendola vittima impaurita in tutti i suoi movimenti vitali, e che come tale la accompagna nel corso della narrazione.

La giustificazione di questa ricerca risiede nel fatto che nell'elaborazione dei suoi saggi la scrittrice parla della componente della realtà e dell'immaginazione per l'autore (sempre considerando che il contrario della parola realtà – nella scrittura – non è l'irrealtà, ma è l'immaginazione). L'autrice difende senz'altro il valore della trasgressione dovuto alla fantasia e il valore di mantenersi fedele al processo narrativo sia grazie all'aderenza alla realtà, sia anche grazie alla presenza dell'immaginazione come trasgressione da quest'ultima.

Aggiungo che l'immaginazione e la fantasia rompono l'ordine naturale, introducono un'altra dimensione che, al pari dell'analisi dell'inconscio, potremmo definire come una rottura nella linearità delle tre dimensioni, per dare spazio ad una quarta dimensione. Essa può essere considerata come una dimensione inconscia (o l'inconscio stesso, se ci riferiamo all'attività onirica), o come una rottura/frattura: una frattura della discorsività narrativa tradizionale, per accogliere altre possibilità di espressione del narrato. La presenza della fantasia nell'opera morantiana è abbondante ed è una componente assai rilevante nella sua scrittura.

## 7 Quasi una conclusione

Il passaggio dalla lettura dell'opera saggistica, per capire in cosa consistesse la funzione del romanzo per Morante, all'analisi della presenza della fantasia nei suoi romanzi vuole essere un confronto tra saggio e narrativa, tra pensiero e realizzazione creativa.

Anche per questo, sia il saggio *Sul romanzo*, come il saggio su *I personaggi*, si compenetrano e completano vicendevolmente, tanto da comporre nel loro insieme un *unicum saggistico* – così possiamo leggere quelle pagine – riguardo il testo narrativo e ciò che rientra nella narrativa, il personaggio.

Per ritornare all'idea (o preoccupazione) della questione delle fonti letterarie della scrittrice, possiamo dire che la fonte (se non è intesa come fonte di ispirazione, esempio, o scia all'interno della quale lo scrittore scrive) non è che la necessità stessa o il movente che spinge a dare inizio e a realizzare l'opera letteraria. I motivi inconsci che portano a questo atto possono essere diversi e interpretabili sotto diversi punti di vista o chiavi di interpretazione. Uno di essi può essere la coerenza che lega il pensiero narrativo al pensiero saggistico in Morante.

Nel caso di Elsa Morante sostengo che la sua capacità di espressione che si riflette nei suoi libri, così come lei stessa ha affermato, era la sua vita. Le pause, e le difficoltà nella scrittura erano anch'esse un riflesso della sua vita in quanto momento o epoche di maggiori difficoltà emotive, familiari, personali. Anche il silenzio deve essere interpretato, e rappresenta una fase di crisi o di assenza di creatività, o un tentativo di ripresa. Come sostiene Concetta D'Angeli l'originalità della scrittura morantiana (D'Angeli 2003, pp. 12-13) è insita nell'atteggiamento della scrittrice nei confronti del passato letterario e culturale e nel suo rapportarsi ad esso in modo libero e spregiudicato, ma anche aderente alla storia culturale del suo e nostro paese.

In una recente riflessione sull'opera letteraria e sulla figura di Morante leggiamo:

Più il tempo ce la allontana (è morta nel 1985), più si infittisce anziché chiarirsi il mistero magico di questa scrittrice senza parenti nella letteratura italiana, senza un albero genealogico riconoscibile. Un talento fuori misura, sopra le righe, come la voce dei suoi romanzi sempre sospesa tra la confessione e il grido, tra il pianto disperato e il riso convulso, con quella potenza di sentimenti e di passioni che le fa sempre cercare, senza trovarlo, «il riposo del cuore». (Di Paolo 2012)

Il riposo del cuore come metafora di una vita alla ricerca di pace e amore, là dove né l'una né l'altro possono essere facilmente raggiunti e/o vissuti, in una società dalle caratteristiche che Morante ben ci descrive nelle sue pagine saggistiche. La ricerca è già in sé una critica allo *status quo*, un processo di tentativo di cambiamento e di capovolgimento degli schemi sociali: Elsa, come donna, ha rappresentato anche il ruolo di una persona innovatrice e moderna.

**Bibliografia**

- Bernabò, Graziella (2012). *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- Cartoni, Flavia (1999). *La fantasía en la obra de Elsa Morante*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la UCLM.
- D'Angeli, Concetta (2003). *Leggere Elsa Morante*. Roma: Carocci.
- Desideri, Laura (2006). *I libri di Elsa*. In: Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di), *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante*. Roma: Editore Colombo, pp. 77-85.
- Di Paolo, Paolo (2012). *L'Unità*, 6 dicembre.
- Giuntoli Liverani, Francesca (2008). *Elsa Morante: L'ultimo romanzo possibile*. Napoli: Liguori editore.
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: Lettere di e a Elsa Morante*. Con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1968). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1987). *Pro o contro la bomba atomica*. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa (1995). *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*. Torino: Einaudi.
- Pontremoli, Giuseppe (1995). «La preistoria di Elsa Morante». In: Morante, Elsa, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*. Torino: Einaudi, pp. 259-266.
- Porciani, Elena (2006). *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Soveria Mannelli: Iride edizioni.
- Sgavicchia, Siriana (a cura di) (2012). *La Storia di Elsa Morante*. Pisa: Edizioni ETS.
- Siciliano, Enzo (1982). *Moravia: Vita, parole e idee di un romanziere*. Milano: Bompiani.
- Zagra, Giuliana (2012) (a cura di). *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.
- Zagra, Giuliana; Buttò Simonetta (a cura di) (2006). *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante*. Roma: Editore Colombo.



## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Palinsesto, autorialità e genealogia in *Menzogna e sortilegio*

Nadia Setti

(Université Paris 8, France)

**Abstract** Some critics of *Menzogna e sortilegio* were surprised by this novel and wondered who the unknown author, Elsa Morante, could possibly be. This essay considers once more the question of the authorship and its relationship with the novel and formulates a hypothesis that the author's name belongs to a mythical genealogy of the novel, so that one could speak of a literary and narrative palimpsest as well as of an authorial palimpsest. The novel answers for the «author», even if Morante's author is not exactly the «dead author» defined by Barthes, Foucault, or Derrida. Moreover, the palimpsest of her works is not only literary, but also musical, as the frequent references to Mozart suggest. In conclusion, it is perhaps unknown where this author comes from, because the secret play with the origins of literature that engendered *Menzogna e sortilegio*, continues all over Morante's writings.

**Sommario** 1 Tessere il segreto: la scrittura Penelope e Fenice. – 2 Il palinsesto autoriale. – 3 L'angoscia di autorialità. – 4 Palinsesto. – 5 Marginalia.

**Keywords** Authorship. Palimpsest. Genealogy.

«Il segreto unico è questo: che non c'è segreto»  
(Morante 1990b, p. 121)

## 1 Tessere il segreto: la scrittura Penelope e Fenice

Sulla soglia dell'importante saggio di Derrida intitolato *La pharmacie de Platon* (Derrida 1972, p. 71) troviamo una definizione del testo, inteso come 'texture', tessuto che si fa e si disfa ad ogni lettura. Questo gioco della dissimulazione è associato da Derrida al processo infinito della lettura-scrittura il cui ordine non è in nessun caso temporale, nessuna priorità della scrittura sulla lettura e viceversa, semmai una simultaneità nella differenza.

Certo non è difficile scorgere in questo fare e disfare la tela la figura di Penelope che non è mai nominata, di fatto ogni lettore lettrice potrebbe essere il-la protagonista di questo gioco. Derrida non esclude il segreto, semplicemente tale segreto non si presenterà mai davanti a noi (svelamento) ma continuerà a circolare nelle fasi di lettura e scrittura. Penso che Morante sia stata consapevole fin dagli inizi del gioco segreto come definizione del farsi della narrazione e della scrittura. Ne dà delle immagini estremamente enigmatiche e fulgide nei versi della poesia *Alla favola* (1947) pubblicata nella raccolta *Alibi*, sovrastata dalla *Dedica per Anna* come epigrafe di *Menzogna e sortilegio*. È l'io poetante che rivolgendosi alla

Finzione descrive i suoi atti successivi: il travestimento e la trasformazione in fenice che vive e muore; tuttavia questa io-fiamma non si presta come la Penelope omerica al paziente lavoro di tessitura, poiché la tela è (già) bruciata dalla fiamma mentre l'ago è ancora rovente. Strana azione si direbbe, più di fattucchiera che di tessitrice, che nell'atto stesso di comporre il suo testo avvampa e dissolve in fumo il proprio segreto.

Indubbiamente questo romanzo si confronta, ancor più di altri con la scrittura 'rovente', come ricerca dell'arcano perduto che non è necessariamente l'altro testo, citato, riscritto, o semplice allusione, ma proprio il funzionamento stesso della scrittura che avvolge come 'fatua veste' o scialle andaluso, il proprio segreto (la verità-menzogna) e mette in gioco e in moto un complesso sistema di tracce e rimandi. Ai lettori e lettrici il compito di raccogliere i fili, e di lasciarsi sedurre dagli indizi.

Ma se la tela è (già) fumo, cioè si dissolve nel momento stesso in cui si compone, auto-consumandosi nel fuoco della composizione, che cosa resta da leggere, se non il ricordo della fiamma, del bagliore, dell'ardore? Certo questa epigrafe suona come un enigma e un avvertimento: avvicinarsi al libro, alla storia, può rivelarsi pericoloso, si può essere annientati dalla rivelazione e dalla bellezza del testo fenice. In ogni caso l'epigrafe ci indica subito l'atmosfera letteraria, mitica, in cui è necessario situarsi entrando nel mondo del romanzo: il mito, la poesia, la favola.

## 2 Il palinsesto autoriale

Come spesso accade la figura dell'autore-scrittrice è stata confusa con quella della finzione inattesa, sorprendente, di cui si cercano nel testo i tratti per situarla criticamente rispetto alla storia letteraria, al contesto storico, sociale e artistico. Esercizio ancora più ricercato se, come è il caso, si tratta di un'autrice (anche se, nei riguardi di Elsa Morante, a quanto pare non si applica o molto di meno la discriminazione di genere).

Queste domande sono sorte soprattutto rispetto a *Menzogna e sortilegio* e ovviamente meno rispetto ai successivi romanzi. Come se per delinere quest'autrice ci fosse voluto o fosse bastato soltanto un libro, un romanzo. E quindi una volta inquadrata non ci fosse bisogno di ripetersi la domanda della sua provenienza.

L'effetto autore è quindi l'effetto di una stabilizzazione dei tratti, di una ripetizione che crea una continuità, una conferma capace di soddisfare le esigenze 'canoniche' della critica e della storia letteraria. I lettori (e lettrici), la lettura, la critica letteraria istituiscono il nome d'autore, anzi il nome proprio a quell'autore, per cui d'ora in poi quel nome diventa sinonimo dell'opera, di un'opera, di uno stile, di un idioma, di una scrittura unitaria e composita, e non solo dell'opera già pubblicata ma anche dell'eventuale opera futura (o scoperta più tardi). Nella prospettiva di una poetica-politica del nome, il nome d'autore si pone sempre nella serie dei nomi con i quali si situa sul piano paradigmatico (la lista) e sintagmatico, (affinità, influenza, associazione). Questo è uno dei primi sintomi-effetti del palinsesto autoriale.

Quando un'opera come *Menzogna e sortilegio* desta l'effetto della sorpresa (non la si aspettava) anche l'autore si presenta come ignoto, senza precedenti, né credenziali (da parte della critica), senza origine né parentela (anche se la critica provvederà a trovargliene). Ma è poi vero? L'assenza di antecedenti (ovvero modelli espliciti) potrebbe essere il segno dell'autore o dell'autrice quale straniero o straniera nel territorio letterario, ma rivela ugualmente l'estraneità del lettore o critico rispetto al genere dell'opera. Questa è più o meno la definizione del genio in quanto unicum agenealogico, identificato all'origine stessa, all'originale senza ascendenti né discendenti, figura dell'immaginario e dei fantasmi della creazione auto-generatrice (vedi *Les mots* di Sartre).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La questione meriterebbe una lunga trattazione. Rinvio alla lettura di Derrida (2003): «La génialité consiste précisément à faire arriver, à donner lieu, à donner tout court, à donner

Tale discorso non può essere che aporetico, dal momento che l'originale senza origine non può riferirsi a nessun'altra origine-opera fuori da se stessa. Il che immediatamente suscita la pulsione critica a giocare sulla rivelazione della parentela segreta, per rintracciare legami familiari, affinità elettive, tracce dissimulate, indizi. La parentela inconfessabile della scrittura. Una passione genealogica che Derrida (1996) associa al delirio di ipseità e alla pulsione genealogica che può condurre a una forma di ipermnesia cioè di invenzione di tracce laddove non esistono nemmeno memorie.

Mi sembra che questa osservazione derridiana sia abbastanza consona con quella che *Menzogna e sortilegio* produce come scrittura e come lettura critica, proprio perché esplicitamente votata, attraverso la narratrice-personaggio, a una figurazione mitopoietica degli inizi, delle false vere memorie che sorgono nell'inestricabile miscuglio di verità, verosimiglianza, leggenda. È chiaro che verità e menzogna non possono che coniugarsi nella trama della storia. Da qui la menzogna come verità parodica e paradossale. Inoltre questo primo romanzo che si vuole ultimo della specie, include ed esclude tutti gli altri, creando in questo modo una figura autoriale in cui il nome d'autore 'Elsa Morante' si riflette nella galleria di specchi senza fine della genealogia mitico-romanzesca, pur elaborando attraverso di essa la propria trama, il proprio segno (il «gioco segreto»).

D'altra parte è evidente che una storia di famiglia, come nell'introduzione e nei titoli è presentata, non può non chiamare in causa l'origine e la genealogia, e per cominciare quella della narratrice-autrice Elisa.<sup>2</sup> La questione del resto si ripresenta, sebbene in altro modo ne *Lisola d'Arturo* con la configurazione familiare, astrale e leggendaria di Arturo (come possibile portatore della figura autoriale). In ogni caso assistiamo ad una poetica del nome (proprio) e dell'anomia.

## 3 L'angoscia di autorialità

Da almeno quarant'anni la critica letteraria femminista ha ripensato la questione dell'autore-authority e della genealogia letteraria. Nel loro libro *The Madwoman in the Attic* (1979), Sandra

naissance à l'œuvre comme événement, en coupant paradoxalement avec toute généalogie, toute genèse et tout genre» p. 55).

<sup>2</sup> Su cui del resto molta critica si è significativamente soffermata.

Gilbert e Susan Gubar, prendono le distanze dalla lista canonica che il critico Harold Bloom propone e impone in poesia, lista dei 'classici' universali tra i quali, è chiaro, non c'è nessuna autrice. Se facciamo una lista di opere-autori prescelti da Morante, che naturalmente ignora all'epoca *The anxiety of influence*, possiamo arrivare alla stessa conclusione (anzi alcune opere sono nominate nelle due liste). Tuttavia nel caso di Bloom si tratta di fissare i cardini del gusto letterario e estetico - 'le grandi opere della letteratura' - mentre per Morante la questione porta su autori ai quali riconosce un'autorità, una precedenza rispetto al farsi della sua scrittura (scartando del resto le parole influenza e modello). In altri termini enuncia il legame sempre molto forte tra la lettrice e la scrittrice, l'opera di lettura e scrittura. Se Bloom è investito della sua carica di critico letterario e di storico della letteratura, Morante si pone in quanto scrittrice, rispetto all'atto di scrittura e non di autorità che produce una classificazione che sorregge l'ordine canonico.

Citando Edward Said, Gilbert e Gubar rilevano che secondo la nozione corrente l'autore è il proprietario (*owner*) creatore, della propria produzione, il padre di cui è figlio il testo.<sup>3</sup> Di conseguenza il canone proposto da Bloom si presenta come una genealogia con un'alta connotazione di genere (maschile) che esclude ogni possibile articolazione della differenza sessuale. Da qui le due saggiste traggono il proprio argomento *princeps*, ponendo in evidenza le enormi difficoltà simboliche nell'adottare tale figura autoriale incontrate dalle donne che vogliono scrivere, con la conseguenza di rimpiazzare l'angoscia di influenza con l'angoscia di autorità (*the anxiety of authority*). Sono citati numerosi esempi di autrici dell'Ottocento inglese o americano, ma di fatto l'angoscia trova altre vie per esprimersi (per esempio le lettere) e spesso il corpo: da qui un formidabile elenco di malattie psicosomatiche (isteria, anoressia, depressione) che sono il segno, sempre secondo le autrici, di un profondo disagio dovuto alla scissione tra corpo (femminile) e autorità (fallica).

3 In *The Novel as Beginning Intention* Said elenca vari significati del termine 'potere' rispetto a 'author': «power of an individual to initiate, institute, establish - in short to begin». Chi ha tale potere «controls its issue and what is derived therefrom» e autore è «a person who originates and gives existence to something, a begetter, beginner, father, or ancestor, a person who sets forth written statements». A tale autorità, fondata su diverse connessioni che garantiscono l'unitarietà del testo, è sottintesa l'immaginazione della successione, della paternità o della gerarchia citato da Sandra M. Gilbert & Susan Gubar (2000, pp. 4-5).

Ho riassunto brevemente le posizioni di Gilbert e Gubar, che si compongono in saggi molto densi su Austen, le sorelle Brontë, Eliot, Dickinson, per domandarmi se l'autore Morante sia o no sotto l'effetto di questa angoscia d'autorità, e in che modo questa si esprima. Faccio intanto notare che proprio la pazza in soffitta (allusione alla Bertha del romanzo di Charlotte Brontë, *Jane Eyre*) ha non poche somiglianze con Elisa, confinata nella sua camera e prigioniera dei suoi fantasmi.

Oltretutto la Elsa Morante di *Menzogna e sortilegio* ha una preistoria: molto più tardi si scoprirà o ci si ricorderà, che c'è stata un'autrice bambina (poeta di tre anni: le poesie registrate dalla madre) che scrive il primo 'romanzo' (storia di una bambola) a 14 anni come Rimbaud i suoi versi, e poi tutti i racconti che pubblica in varie riviste e giornali. Chiaramente tutto questo *Bildungsroman* dell'autrice-scrittore da giovane resta completamente sommerso e ignorato, e Morante appare sulla soglia della letteratura solo e per molto tempo come autrice di *Menzogna e sortilegio*, certo 'opera prima' ma anche punto d'arrivo di una prima fase estremamente attiva di scrittura, da cui tuttavia si stacca in modo evidente.

Si può benissimo rispettare il desiderio e monito di Morante di rivolgersi direttamente all'opera per sapere chi è l'autore (e non alla persona incarnata dello stesso nome), come pure seguire la teoria della 'morte dell'autore' di Barthes e in questo caso interessarsi unicamente alle trame testuali sovrapposte, salvo che di tanto in tanto le due facce sembrano intercettarsi. Se leggiamo il romanzo prescindendo completamente dall'autore incarnato (e quindi in-generato, *gendered*) seguiamo la definizione iniziale di Derrida e consideriamo che il farsi testuale non dipende da una soggetto storicamente, socialmente, sessualmente situato ma dalla serie di letture prodotte da soggetti variamente assoggettati alla legge del genere. È chiaro che la questione del genere dell'autore che pone la critica femminista non può attenersi a questa dimensione. Per questo mi è sembrato necessario confrontare queste due ipotesi contraddittorie, pur avanzando l'idea che da una parte la persona dell'autrice produca una fabula della propria genealogia, della propria parentela letteraria, e d'altra parte l'opera ne produca un'altra. Anzi, ogni romanzo genera la propria: un universo genealogico che non si configura esattamente come una famiglia, ma come la cifra di una memoria sollecitata dal progetto narrativo, dall'apparizione dei personaggi, dalle domande che quell'opera solleva e a cui cerca di rispondere nei propri termini e secondo le proprie leggi.

Una nota in margine delle ultime pagine del manoscritto di *Menzogna e sortilegio* rivela la faglia, lo sfasamento, tra la persona scrivente (chiamiamola Elsa), e l'altra coeva del romanzo (che vive della scrittura e della trama del libro). La data è precisamente iscritta e per ben due volte (la seconda volta come epitaffio sacro e tombale: A.D. Anno domini) segna la cesura netta tra il tempo del romanzo e il tempo della scrittura.

1 maggio 1945

Il libro volge alla fine (se Dio volendo sarà mai finito) e comincia l'agonia di E.M., che avrà fine il giorno in cui fra la paura della morte e la paura della vita, vincerà quest'ultima.

Senza altra ragione che la paura. A.D. 1945<sup>4</sup>

La data contrassegna un atto di nascita e di morte, anzi si direbbe piuttosto l'annuncio della morte di Elsa Morante. Che è e non è (ancora) il nome d'autore sulla copertina del libro, che sarà eventualmente l'autore identificato dalla critica (proprio quello che secondo Barthes e Foucault non può essere che morto). Finisce la scrittura del libro e la data dovrebbe iscriverne l'atto di nascita, una nascita che tuttavia significa per Elsa un'uscita-ritorno al presente, alla vita senza il soccorso della 'Finzione' che offre le infinite possibilità delle identità altre, tutti i possibili alibi. Elsa Morante annota in queste righe la separazione che deve sopportare, da viva, sopraffatta da un'angoscia simile a quella di colei che partorisce e quindi si separa dalla propria creatura affidandola al mondo. Uno stato di depressione postpartum, si direbbe, salvo che non c'è nessuna allusione a una nascita ma piuttosto all'agonia che Elsa Morante sembra presentire e temere.<sup>5</sup>

In altri termini scrivere il libro significa vivere le vite del libro, finirlo significa passare a un'altra vita che è in preda alla paura del vivere. Fin qui non si tratta dell'autore inserito nella parentela genealogica, l'autore autorevole, ma piuttosto della persona ri-generata dalla scrittura, in un modo nel contempo spirituale, fisico, mentale,

4 Cfr. il manoscritto di *Menzogna e sortilegio*, Mss. Vitt. Em. 1619/XI presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

5 Certo sarebbe interessante seguire le varie fasi di composizione del libro per conoscere l'evoluzione di questo stato di intima sofferenza e abbandono progressivo dello stato di scrittura. Nel caso di una Virginia Woolf la cosa è possibile poiché nel suo diario la scrittrice inglese registra molto precisamente i sentimenti relativi alla fine della stesura e il processo di composizione, rilettura, lettura degli altri, il marito, gli amici, e poi il pubblico. Per Elsa Morante ci mancano fino a questo giorno tali dati (si vedano le lettere).

fino alla scissione inevitabile. Come definire questa relazione con la scrittura e il libro: materna o paterna? Non credo che i vari autori a cui Morante ha fatto varie volte riferimento e che ha incluso nei propri testi (soprattutto ne *Il mondo salvato dai ragazzini*) creino in alcun modo un legame familiare e filiale con una figura autoriale di stampo paterno. Ma perché continuare a chiedersi nuovamente «Da dove viene questo autore», perché riproporre la questione dell'origine, come se questa origine, sconosciuta o illeggibile, fosse necessaria? Che cos'ha questo nome d'autore di così improprio e non autorevole per suscitare una domanda siffatta?

Coloro che hanno proclamato la morte dell'autore hanno insistito sulla ri-generazione testuale per effetto delle letture del testo, per primo Barthes, seguito da Foucault e Derrida, secondo i quali il testo vive di vita propria, nonostante i tagli (le letture), gli innesti, le suture, in un processo continuo di letture-scritture senza capitalizzazione né proprietà invocata di origine paterna.

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message de l'Auteur-Dieu) mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, donc aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture [...] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel: son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles [...] Donner un Auteur à un texte c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. (Barthes 2002, pp. 43-44)

In modo alquanto diverso, negli anni Ottanta, Cixous, avvicinandosi al corpus delle opere di Clarice Lispector non dice quasi mai nulla della biografia della scrittrice brasiliana: quello che mi ha sempre colpito leggendo questo saggio è il trattamento di Lispector come di una persona-scrittura vivente, anche quando è paragonata con altri autori celebri della letteratura mondiale. Nel modo in cui la scrittrice presenta questo insolito insieme agenealogico le differenti componenti autorali sono inscindibili (autore, persona, opera):

Si Kafka était une femme. Si Rilke était une brésilienne juive née en Ukraine. Si Rimbaud

avait été mère, s'il avait atteint la cinquantaine. Si Heidegger avait pu cesser d'être allemand, s'il avait écrit le Roman de la Terre. Pourquoi cité-je tous ces noms ? Pour essayer de dessiner le parage. C'est par là que Clarice Lispector écrit. Là où respirent les oeuvres les plus exigeantes, elle s'avance. (Cixous 1989, p. 117)

In modo molto abile Cixous non paragona direttamente le opere e gli autori, procede invece per ipotesi dette dell'irrealtà ma in questo modo mette in luce le possibili affinità tra Lispector e i filosofi ed i poeti a cui è ravvicinata, come se ne fosse la reincarnazione e la continuatrice pur non avendo con questi nessun rapporto letterario, storico, filiale. Mi sembra che questo modo di procedere, molto raro, scarti sia l'idea dell'autore come padre dell'opera, sia dell'autore come morto, e metta in moto e in circolazione della differenza sessuale senza ricomporla in un'identità fissa.

Di fatto mi sembra che si possa recuperare questo gesto nei riguardi di Elsa Morante, ed è in parte già stato fatto da lei stessa, (Kafka e Rimbaud fanno parte dei suoi nomi). Si tratta più di trovare il paradigma dell'autore-dell'opera morantiana, che di classificarla: in altre parole, cercare di ritrovare il modello di un'opera originale per porla in una categoria.

Riprendendo un'espressione di Rimbaud, l'autore è un altro-altra. Per esempio c'è l'autore sconosciuto del sogno, certo meno 'autorevole' rispetto alla tradizione e al canone, ma certamente estremamente presente in tutta l'opera morantiana, attraverso i sogni dei personaggi, che forse sono i sogni dell'autore-altro-da-sé. Questo mi dà l'occasione di ravvisare un'altra vicinanza tra Cixous e Morante (pur nella grande diversità di scritture): in *Tre passi sulla scala della scrittura*, Cixous parla della scrittura come copia del sogno, dell'altro sconosciuto, ingovernabile. Scrivere secondo il dettato del sogno è quasi come rubare la scrittura, significa quindi schivare qualsiasi legge, appropriazione e tradizione: «Inoltre, allo stesso modo in cui non si governano i sogni, pur sapendo che era 'l'altro' ad arrivare, non ero mai sicura che 'l'altro' sarebbe arrivato [...] Cosa sarebbe successo se non avessi più sognato? Sfidavo radicalmente la questione dell'autorità. Con un'ingenuità perfettamente giustificabile. Detestavo l'idea di intitolarmi autrice o scrittrice». (Cixous 2003, p. 130)

#### 4 Palinsesto

Alle domande sulla sua vita, Elsa ha sempre risposto che bisognava rivolgerle ai suoi romanzi perché tutta la sua vita (e quella di altri) stava raccontata nell'opera. Questa indicazione concorda o sembra concordare con le posizioni della critica strutturalista (Barthes) e post-strutturalista, che pongono al centro delle loro ricerche solo e soltanto il testo. Anzi, il testo come palinsesto: il testo essendo già di per sé arcitesto (Genette 1982, p. 7). Se si considera il testo morantiano rispetto ad altre opere degli anni Sessanta e Settanta per esempio quelle di Georges Perec o della stessa Cixous, l'ipertestualità è molto meno esibita, il gioco citazionale spesso esposto in modo da complicare il rapporto testo autore in chiave biografica. Par quanto riguarda Morante, sulla scorta delle sue indicazioni, le difficoltà sono di altro genere, in quanto ci sono innumerevoli riferimenti intertestuali e indizi marginali sulla persona autoriale. Che conclusioni trarne? Ci si domanda dunque se il romanzo debba considerarsi come un universo letterario fine a se stesso o non sia in rapporto metonimico con la vita. L'insistenza di Morante su questa relazione fondamentale con la realtà viva e la totalità dell'universo che l'opera deve rappresentare potrebbero indurci in questa direzione. Ma in questo caso ci affidiamo alle dichiarazioni di poetica e non alla scrittura come performatività di una poetica della vita e del mondo nella sua totalità. La difficoltà che incontriamo forse deriva proprio dal fatto che la poetica morantiana non è una poetica della pura rappresentazione che implica un rispecchiamento della realtà nella scrittura. Tuttavia, non è nemmeno una poetica postmoderna dell'auto-sufficienza testuale. Recentemente Graziella Bernabò ha intitolato il suo bel saggio sulla scrittrice *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura* (2012), rimettendo in gioco questi termini in modo complesso. Sono incline a pensare che questo scrittore (scrittrice) restituisca i suoi debiti alla vita sul piano della scrittura. Il credito che i letterati e le letterate aprono con la sua opera, è invece su un altro piano, meta-letterario, e la definizione dell'arcitesto lo esprime chiaramente:

L'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte [...] c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes



d'énonciation, genres littéraires, etc; – dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. (Get nette 1982, p. 7)

Mi interessa ora proporre alcune considerazioni su un doppio gesto (paradossale) che non è soltanto proprio all'autrice Morante ma è comune a molti scrittori della modernità: occultare e insieme rivelare i propri affetti letterari (affinità elettive), dissimulare ma anche esplicitare i riferimenti e i prestiti più o meno diretti. Sono noti i numerosissimi riferimenti a Mozart e Stendhal, ma qui mi interessa nominarli e convocarli grazie a un breve articolo in cui diventano personaggi e ospiti di Elsa. Mozart è una voce musicale che accompagna la scrittura, anche se qualche diretto riferimento al titolo di opere (*Il flauto magico*) o a parole delle arie («Non più andrai farfallone amoroso») spuntano nel paratesto. Altro statuto hanno i titoli di arie o canzoni molto numerosi in tutti i romanzi e le poesie. Più che di modelli mi piace pensare appunto a delle voci che accompagnano e orientano l'autore dell'opera morantiana, cioè indicano modalità e aspetti dell'autore-autrice stessa.

In alcune dichiarazioni Morante fa riferimento alla simpatia che prova per Stendhal, che ha un po' lasciato da parte ma che ritrova con piacere a causa della sua leggerezza, o almeno di un modo non paternalista né virile. Ne parla in un articolo dal titolo curioso *Io e i dischi* del 1960 (citato nella *Cronologia* di Cecchi e Garboli), Mozart è designato come autore (lo indica come il suo unico *maître* nell'intervista a Verduzzo, *Cronologia* in Morante 1990a), e di fatto lo associa alla madrina che le fece il regalo di un fonografo grazie al quale ne ascoltò per la prima volta la musica, continuando poi per diversi anni. Quindi questo autore non proviene dai libri e dalla letteratura ma dall'ascolto di un fonografo. Non è per questo meno importante e in effetti mi sono chiesta varie volte in che modo la musica diventi grafia e quindi come interpretare l'intertesto fonetico. Ovvero il palinsesto musicale. La sua forma più svelata si trova beninteso nello spartito di *Cielito lindo* nel bel mezzo de *Il mondo salvato dai ragazzini*, che, anche se non è di Mozart, è tuttavia un riferimento abbastanza esplicito alla musica celestiale e al corredo di esseri di stessa natura che sono sparsi in quel libro e in altri dell'autrice.

Questo spargimento – diciamo pure derridianamente «disseminazione» – è un dato sufficiente per parlare di 'modello', 'debito', 'imitazione' (tutti termini che rientrano nella definizione di palinsesto)? Se l'autorialità morantiana non è come quella descritta dalle due saggiste americane rispetto al modello fallocentrico, paterna e virile, allora certo si può concepirla altrimenti come un sotto-testo o contro-canto che di tanto in tanto si eleva per toccate e fughe, ma non capitalizza mai una discendenza o filiazione.

Le frasi dell'articolo succitato sono proprio frasi di riconoscenza per un dono non si sa se di vita o di scrittura, direi piuttosto il primo:

se (per qualche mia degenerazione culturale o per qualche gioco sadico della sorte) io avessi seguito a ignorare per sempre, fino alla fine, l'autore WAM Ahi come sarei cresciuta male! Quale personaggio ridicolo, insensato, ignorante e deforme io sarei stata! Davvero quel poco di civiltà che ho imparato da quando vivo, io, in massima parte, l'ho imparata da WAM. Da lui, sí, in massima parte; ma in parte anche da qualcun altro: per esempio, da Henry Beyle (detto Stendhal), e da Umberto Saba... (Morante 1990a, p. 71-82)

Nel seguito del saggio Henry Beyle (Stendhal) si anima, diventa un personaggio vivo che va addirittura a cena a casa di Elsa, la quale dalla contentezza di riceverlo quasi si inginocchia davanti a lui e lo chiama «mon Maître». Ma questa posa cerimoniosa scompare presto ed è seguita da una chiacchierata alla Stendhal cioè nel contempo futile, mondana e serissima. La discussione riguarda in particolare il Don Giovanni che Elsa appunto ascolta col fonografo, e invece Stendhal all'opera (la Scala ecc.): «discorriamo insieme di mozarterie come due compaesani».

A questo punto ci si potrebbe domandare: ma dove sono le mozarterie o i stendhalismi nei romanzi morantiani? Forse in quelle parti che più si avvicinano al paradiso: «Per me se questo non è il Paradiso, ci manca poco». Bisogna ammettere che per Morante l'idea d'influenza in letteratura, si situa fuori della letteratura, o in ogni caso nei paraggi. In ogni modo fuori di una qualsiasi filiazione genealogica di tipo paternalista.

## 5 Marginalia

Ritornando al gioco segreto e alla funzione del segreto nella scrittura, per me è stata una scoperta trovare numerose citazioni a latere che costellano il manoscritto di *Menzogna e sortilegio* e che sono del tutto scomparse nel testo definitivo. Scomparse o integrate nel tessuto narrativo: perché? come? È utile in questo caso riprendere e commentare queste citazioni sottratte? Come qualificare questo gesto nella fase di scrittura del romanzo? Numerose sono le pagine in cui compaiono citazioni più o meno lunghe in francese, inglese, italiano (traduzioni) futuri eserghi che poi sono stati omessi. La genetica letteraria si incarica di spiegare le trasformazioni del libro fino alla versione definitiva: per quanto mi riguarda mi interessa di più sapere quale è la costellazione di testi e autori che costruiscono il palinsesto invisibile del testo. Si capisce che il palinsesto testuale è composto da continui gesti di cancellazione, riscrittura, aggiunte ma queste frasi chiaramente di altro autore sono i segni di una ricerca e di una lettura che mostrano lo scribersi del romanzo in una rete di echi, di memorie testuali, che lampeggiano e sprigionano possibili traduzioni e rinvii. Al limite si potrebbe immaginare un testo parallelo che si scrive accanto, su un'altra linea di scrittura che poi viene abbandonata. Questo autore aggiunge, taglia, decide: ma non per questo è onnipotente. Tra i nomi citati, si trovano per esempio autori di cui non mi sembra che Morante abbia mai parlato in altre sedi per esempio Montale e Shakespeare. Sono trascritte inoltre canzoni popolari in francese e italiano (non in dialetto) che non ritroviamo tali e quali nel romanzo anche se vari personaggi sono dei cantanti (ne *La Storia* e in *Aracoeli* ci saranno varie ninne-nanne, nenie trascritte). Tale vaudeville francese è tratto dai racconti di E.A. Poe (Bon-Bon) che figura tra gli autori frequentati dalla giovane Morante. Alcuni esempi:

«Vedere il tutto nel piccolo è l'esigenza dell'arte» (Goethe)

[nessuna indicazione dell'opera]

«I begin to be weary of the sun» Io comincio ad essere stanco del sole (Shakespeare, *Macbeth*)

[nessuna indicazione dell'atto o dei versi]

Quand un bon vin meuble mon estomac  
Je suis plus savant que Balzac  
(canzone francese)

«alla più bella il più triste destino»  
(Saba il *Canzoniere*)

«What song the Syrens song, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions, are not beyond all conjecture» Sir Thomas Browne

Il vero è più strano dell'inventato (antico detto)

Montale (*Ossi di seppia*)

Esercizi preparatori per il paratesto (citazioni, eserghi), indizi di letture contemporanee alla stesura del romanzo, annotazioni che colgono la frase, l'espressione aldilà delle liste di parole o dei titoli di capitoli che pure compaiono in questi fogli; o come i pentimenti *repentir* tracce poi abolite di una idea di scrittura. Tutte le supposizioni sono possibili, in ogni caso l'idea del palinsesto è di allargare i limiti del testo che non sono soltanto quelli del romanzo o del libro pubblicato. L'impulso in quanto lettrice e critica sarebbe non solo di individuare la fonte esatta di ogni frammento o citazione, ma di ricostruire il testo da cui è tratto, di inquisire sul significato del frammento e di trovare possibili o probabili connessioni con il romanzo. Ma non credo che questa sia la vera finalità di queste annotazioni in margine. Forse anzi esse sono fini a se stesse anche se vengono a costituire una costellazione di espressioni, figure, versi, immagini, che eventualmente tessono dei fili invisibili con la trama immaginaria e significante del romanzo. Certo tutto ciò appare molto vago proprio perché appartiene all'estensione possibile del testo, non in quanto fonte ma in quanto in fieri, infinito testuale, supplemento.

Senza costituire delle fonti costanti, questi versi trascritti indicano una ricerca letteraria, poetica, che accumula un dizionario (proprio quello di cui parla Roland Barthes):

succédant à l'Auteur, le scripteur n'a pas en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée. (Barthes 2002, p. 44)

La competizione tra libro (scrittura) e Autore evoca il conflitto di autorità tra autore-padre e figlio (testo): se il padre vive, il figlio è sacrificato. La teoria di Barthes sviluppa proprio una possibile uscita da questa agone, ed è un'uscita esaltante

in quanto si apre sulla scrittura interminabile (o la disseminazione, secondo Derrida). Mi sembra che Morante abbia trovato anch'essa soluzioni di un estremo interesse, sebbene la sua scrittura non sia quella delle avanguardie (che puntano sulla rottura, la frammentazione, o la saturazione ipertestuale) ma come si è già detto rifà e rovescia il canone dall'interno dell'architettura e della lingua romanzesca e letteraria fino a farlo riapparire come assolutamente originaria.

Ma è vero che la prima sorpresa, è proprio lei, Elisa (la pazza nella stanza) che riesce a concludere viva la sua impresa scrittorica e quindi a non essere sopraffatta né da spettri materni né da quelli paterni all'inizio onnipotenti, e questo proprio grazie al sortilegio della scrittura, al lavoro architettonico del romanzo, che riordina e ridistribuisce gli spazi e i tempi. Non sarà più la figlia abbandonata, sacrificata, minacciata di follia che si presenta all'inizio, anche se scrive più per paura della vita che della morte.

Morante è autore di un palinsesto, cioè di una singolare ibridazione che si chiama *Menzogna e sortilegio* frutto di un lavoro preciso di innesti di tradizioni letterarie alte e basse: per nominarle una volta di più a detta dell'autrice l'*Orlando Furioso* e il *Don Chisciotte*, ma anche (in certe pagine del manoscritto) il romanzo popolare a puntate. Proprio questa mescolanza di generi e stili conferisce all'autrice i tratti dell'ibridità, del meticcio, che poi si ritrovano in diversi modi nei romanzi successivi (si pensi soprattutto a *La Storia*). È quindi vero che questa autrice non si sa da dove viene, perché viene da più parti e nasconde abilmente le sue varie origini.

Penso che le autrici possano trarre veramente vantaggio dalla morte dell'autore che mette fine al conflitto edipico padre-figlio ma anche al potere fondativo di tale relazione. La posta in gioco abbastanza evidente di *Menzogna e sortilegio* è un'altra genealogia, una genealogia femminile, tra madri e figlie, come momento focale che struttura l'insieme dell'universo romanzesco e tutti i personaggi. Il che indubbiamente costituisce una novità rispetto alla configurazione dell'autore paterno. Possiamo rileggere la modalità autoriale come rapporto tra nascita dell'autore e crescita del libro, e in seguito supporre che ogni opera, ogni libro, ricomincerà questo processo. E per quanto sui generis questo possa sembrare, è proprio dalla scrittura che la fenice rinascerà.

## Bibliografia

- Barthes, Roland (2002). *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens, 1968-1971*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bernabò, Graziella (2012). *La Fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- Cixous, Hélène (1989). *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris: Éditions des femmes.
- Cixous, Hélène (2002). *Tre passi sulla scala della scrittura*. A cura di Silvana Carotenuto. Postfazione di Nadia Setti. Roma: Bulzoni editore.
- Derrida, Jacques (1972). «La pharmacie de Platon». En: Derrida, Jacques, *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2003). *Genèses, généalogies, genres et le génie: Les secrets de l'archive*. Paris: Galilée.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan [1979] (2000). *The Madwoman in the Attic*. New Haven; London: Yale University Press.
- Morante, Elsa (1988-1990). *Opere*. 2 voll. Milano: Mondadori.

## **Peter Pan e gli altri**

### Le ragioni del fiabesco morantiano nella *Storia dei bimbi e delle stelle*

Elena Porciani

(Seconda Università degli Studi di Napoli, Italia)

**Abstract** This essay analyses intertextuality in *La storia dei bimbi e delle stelle*, a fairy tale, published by Elsa Morante in *Il Corriere dei piccoli* in 1933. While the first part of the essay is a short presentation of the text, the second part focuses on quotations and allusions to Italian and English children's literary works, such as Carlo Collodi's *Pinocchio*, Lewis Carroll's *Alice in the Wonderland*, and Oscar Wilde's *The Happy Prince and The Nightingale and the Rose*. The final part is devoted to the prominent intertextual link with James Matthew Barrie's *Peter Pan* cycle, in order to pinpoint a sort of «Peter Pan function» as a figure of Morante's cult of childhood and vision of life as a fall from an original plenitude to the disenchantment with adulthood.

**Keywords** Fairy tale. Wilde. Peter Pan.

#### **1**

Queste strade [di Monteverde Nuovo] erano le mete di lunghe passeggiate in cui Elsa ci guidava nelle giornate di vacanza e per rallegrarci e non stancare soprattutto me che ero la più piccola ed evitare le mie proteste durante la strada, oltre a mangiare le carrube ci raccontava delle lunghe favole di sua invenzione. Queste narrazioni si svolgevano quando Elsa aveva appena quattordici anni. Una di queste storie, per me la più bella perché si riferiva alla mia persona, trattava di Mariolina (cioè io) prima della nascita. (M. Morante 2005, p. 48)

In tal modo Maria Morante, la sorella minore di Elsa, ricordava anni fa, in occasione di un ciclo di incontri tenutosi a Roma sul rapporto tra la scrittrice e altre figure femminili della letteratura, l'origine di una fiaba che «cominciava così: "questa storia me l'ha raccontata Mariolina"» e che sarebbe stata poi pubblicata in nove puntate sul *Corriere dei piccoli* tra il 5 marzo e il 30 aprile 1933: *La storia dei bimbi e delle stelle*.<sup>1</sup> Si tratta di una testimonianza che conferma le varie dichiarazioni lasciateci dalla stessa autrice

riguardo al contesto familiare dei propri esordi,<sup>2</sup> cui offrono sostegno filologico i materiali adesso disponibili presso la Biblioteca Nazionale di Roma (cfr. Zagra 2012); grazie ad essi, in particolare, si ha modo di apprezzare la continuità tra il precoce talento fiabesco e la collaborazione al *Corriere dei piccoli*, avviata nel 1933 e proseguita sino al 1937 con filastrocche e soprattutto favolette.<sup>3</sup>

*La storia dei bimbi e delle stelle* si differenzia dagli altri testi per la lunghezza e la densità tematica, imperniata sull'eccezionalità della protagonista: «Tutti i bambini, prima di nascere, vivevano in una stella ed erano privi di cuore. Tutti tranne Mariolina che il cuore anche in quell'epoca possedeva» (M. Morante 2005, p. 48). La vicenda si svolge in gran parte sulla stella detta di Ultimafata dal nome della balia dei nascituri, una fata che, quando le sue compagne fuggirono dalla Terra divenuta ostile, indugiò a girellare per la Via Lattea invece di rifugiarsi con loro sulla

<sup>2</sup> Si veda ad esempio l'incipit di una scheda di presentazione redatta intorno al 1960: «La mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me; e fu attraverso i miei primi tentativi letterari che imparai, in casa, l'alfabeto. Nello scrivere mi rivolgevo, naturalmente, alle persone mie simili; e perciò, fino all'età di quindici anni circa, scrissi esclusivamente favole e poesie per bambini» (Morante 1988, pp. 20-21).

<sup>3</sup> La collaborazione in realtà fu più regolare sino al 1935, con un'appendice nel giugno 1937 per la pubblicazione del *Soldato del re*. Alcune delle fiabe sarebbero andate a comporre, insieme ai racconti agiografici dei «Diritti della scuola», l'indice di un libro per bambini mai pubblicato, come mostrano gli scartafacci giovanili (cfr. Porciani 2012, pp. 97-98).

<sup>1</sup> La memoria tradisce però Maria Morante quando afferma che «questa favola venne poi pubblicata a puntate dal *Corriere dei piccoli* quando Elsa aveva diciotto anni e fu il suo primo guadagno» (M. Morante 2005, p. 48). La scrittrice aveva infatti ventuno anni quando fu pubblicato il testo.

Luna. Nonostante vi regni «un'eterna primavera» (Morante 1995a, p. 26), la dimensione del tempo non è del tutto assente sulla stella in quanto, a ben vedere, i non ancora nati subiscono più di una trasformazione: «bastava che un essere miracoloso soffiasse leggermente sopra un fiore: 'fu' e questo fiore diventava un bambino. Di quando in quando veniva una grossa cicogna con le ordinazioni delle mamme, e i bimbi erano spediti sulla terra» (p. 24), come spiega il moscone Auff a Ultimafata prima che questa assuma l'incarico di balia nel Palazzo di Nuvole abitato dai bambini, essendo stata la precedente, la Maga Ragnatela, uccisa per errore proprio dall'insetto.

Dopo il capitolo introduttivo, che ha la funzione di presentare la stella incantata ai piccoli lettori, la narratrice, una decrepita amica della protagonista, prende a raccontare le avventure di Mariolina. Da principio questa era una tenera rosa amata da un rondinotto che, piuttosto che partire e separarsi da lei, preferì darsi la morte trafiggendosi con una spina; per questo, a causa del sangue dell'uccellino imbevuto dai petali della rosa, Mariolina possiede un cuore ed è in grado, diversamente dagli altri bambini, di nutrire «sentimenti buoni e soavi» (p. 30). Una volta trasformatasi in nascita, Mariolina prende le difese di una capricciosa rosellina che diviene, dopo il soffio di Ultimafata, un bambino bruno, bellissimo e crudele di nome Daddo di cui essa, con timida passione, si innamora (cap. terzo). Una notte Mariolina e Daddo, di nascosto alla balia, seguono le fate sulla Luna, dove di lì a poco scoppia una guerra con i dispettosi folletti; Daddo passa all'azione e salva con il suo eroismo le minuscole creature fatate (capitolo quarto). Il bambino, nominato governatore, rimane sulla Luna e si separa da Mariolina (capitoli quinto e sesto), la quale solo suonando una corda d'oro, donatale da un usignolo poeta, riuscirà a rivederlo brevemente in sogno (capitolo settimo). L'ultima avventura ha luogo sulla stella del nano Frugoli che tiene prigionieri gli spiriti maligni. Nonostante le raccomandazioni del nano e di Ultimafata, Mariolina si fa trarre in inganno dalle sorelle Acquolina e Bugia, che la lasciano da sola nel palazzo di Dulcisinfundo; qui, dopo che i Capricci le si sono infilati nei riccioli, incontra per l'ultima volta Daddo, che si scopre essere il padrone del castello (cap. ottavo). La fiaba ha termine quando Mariolina viene condotta dalla cicogna sulla Terra per la sua nascita (cap. nono).

Oltre all'articolata trama, non priva, come si sarà intuito, di qualche incongruenza, distingue la *Storia dei bimbi e delle stelle* la particolare

ricchezza intertestuale, rilevata già da Giuseppe Pontremoli in un intervento che anticipa di un paio di anni la sua curatela di una raccolta di testi morantiani per bambini:

[...] si tratta forse della storia in cui maggiormente compaiono elementi rintracciabili in altre opere della cosiddetta letteratura per l'infanzia - e poco importa che la Morante le conoscesse o meno -: dalla bambina che entra nel nido dell'usignolo come la Alice di Carroll, alla rondine che wildianamente muore trafiggendosi e strappandosi il cuore per lasciarlo alla rosa di cui è innamorata; dal folletto Tartaglia che come Franti ha la colpa di ridere, alle quattro pinocchiesche colombe nere che portano la bara della maga morta. (Pontremoli 1993, pp. 247-248)

Di fronte ai rapporti intertestuali suggeriti non si può che concordare; è piuttosto arduo credere, infatti, che, se non l'adolescente che raccontava storie ai fratellini, perlomeno la giovane scrittrice del *Corriere dei piccoli* ignorasse i classici sopra elencati, compresi quelli stranieri, disponibili in italiano già durante la sua infanzia. Più rilevante metodologicamente, semmai, aver chiaro come, indagando le tracce di intertestualità presenti nella *Storia dei bimbi e delle stelle*, non ci si debba limitare a riconoscerne le fonti, ma ci si debba muovere nel più ampio orizzonte del rapporto di Morante con il fiabesco. Si tratta di ragionare, cioè, nei termini non solo di una dinamica citazionale, ma anche nel senso del riuso di caratteristiche del genere e del modo letterario<sup>4</sup> se si vuole misurare il tributo della giovane scrittrice ai suoi modelli. Per questo, in un movimento di progressiva estensione della prospettiva adottata, prenderemo le mosse dalle suggestioni più circoscritte per approdare poi all'azione di lungo termine esercitata dal sottotesto più incisivo della fiaba: il ciclo di Peter Pan di James Matthew Barrie. Ciò permetterà di comprendere anche come funzioni la memoria diegetica morantiana, ossia la capacità di rimotivare nel corso di un'attività cinquantennale percorsi tematici e narrativi avviati nella giovinezza.

<sup>4</sup> Si definisce qui 'modo letterario' «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).

## 2

Se corretto appare il riconoscimento di episodi citazionali da De Amicis, Collodi e Carroll, si deve rilevare che soprattutto *Pinocchio* e *Alice* offrivano efficaci modelli di antropomorfizzazione umoristica degli animali fiabeschi: la giovane Elsa se ne sarà ricordata per tratteggiare la personalità del moscone Auff che, nero come il carbone, «aveva la debolezza di credersi bianco come il latte» (Morante 1995a, p. 98) e il carattere dell'Usignolo poeta che si cibava «semplicemente di canto» (p. 72). Si può inoltre supporre che il nome della Maga Ragnatela evochi quello del personaggio di Ragno di Mare, ucciso anch'egli per sbaglio, a causa di una mancanza del suo capo Patan, all'inizio delle *Tigri di Mompracem* di Salgari, autore, com'è noto, prediletto da Morante; allo stesso modo, la «gran sete di sangue» (p. 63) di Daddo al momento del duello con il pavido generale dei folletti può ricordare quella spesso ribadita nel romanzo a proposito di Sandokan e dei suoi Tigrotti nei confronti degli Inglesi, rappresentati perlopiù come soldati imbelli e incapaci. Nel caso invece di Oscar Wilde il riferimento si situa nel secondo capitolo, che racconta dell'amore del rondinotto per la tenera rosa destinata a diventare Mariolina; nella vicenda si può cogliere infatti la commistione di due delle più struggenti storie dello scrittore irlandese: *Il principe felice* e *L'usignolo e la rosa* (*The Happy Prince, The Nightingale and the Rose*), entrambe contenute nella raccolta del 1888 che dal primo testo prende il titolo.

Dal *Principe felice* Morante ha ripreso il motivo del rondinotto che, invece di partire per l'Egitto - nella *Storia dei bimbi e delle stelle* più genericamente l'Africa in cui lo aspetta la sua famiglia -, rimane con colei di cui si è innamorato.<sup>5</sup> Spia del movimento intertestuale è una fra-

se pronunciata da una delle sorelline venute a chiamarlo: «- Rondinino, Rondinino, vieni vieni, ti aspettiamo. Sapessi che divertimento! Balliamo sempre ai piedi delle Piramidi, e la Sfinge ci racconta tante storie meravigliose» (p. 28), dato che il riferimento alla Sfinge si ritrova anche nel testo di Wilde.<sup>6</sup> A differenza, però, del Rondinotto dello scrittore irlandese, quello di Morante non può morire per il gelo invernale dato che sulla Stella di Ultimafata è sempre primavera; di qui, la necessità narrativa di convocare a soccorso l'*Usignolo e la rosa*, in cui un sensibile uccello si dà la morte trafiggendosi il cuore con una spina di rosa, l'unico modo per far nascere un fiore rosso da un inaridito roseto. La storia di Wilde è però più poetica rispetto a quella morantiana: non solo la morte dell'usignolo, anzi dell'usignola,<sup>7</sup> non è istantanea come quella del Rondinotto e avviene lentamente nella notte, ma soprattutto l'agonia è accompagnata dall'ultimo commovente canto dell'uccello. È l'esangue melodia notturna dell'usignola, infatti, a far sbocciare la rosa che il suo sangue renderà rossa e bellissima, degna di essere colta dal povero studente innamorato e donata all'amata per ottenere, in cambio, l'impegno a danzare insieme al prossimo ballo. Senonché la ragazza, lunatica e vanesia, disprezza l'omaggio dello studente che, gettata via la rosa, se ne va deluso dall'amore e deciso a dedicarsi all'arida metafisica.

Il riferimento a Wilde si accompagna a una suggestione più subliminale, legata all'opera di Hans Christian Andersen. Se le storie morantiane per bambini sono pervase di un'atmosfera che nel complesso, sia per il nesso tra ambienti umili e prodigio meraviglioso che per la diffusa malinconia, molto ha in comune con il fiabesco patetico dello scrittore danese, nel caso della *Storia dei bambini e delle stelle* si può percepire una sottile movenza intertestuale, forse mediata dallo stesso *Principe felice* che tra i bambini poveri beneficiati dalla carità della statua menziona anche una piccola venditrice di fiammiferi.<sup>8</sup> Così,

una montagna di rifiuti: il corpo del Rondinotto e il cuore spezzato del Principe.

**6** Quando il Rondinotto racconta al Principe le storie esotiche delle terre che ha visitato, come quella «of the Sphinx, who is old as the world itself, and lives in the desert, and knows everything» (Wilde 1994, p. 275).

**7** «But the Nightingale understood the secret of the Student's sorrow, and **she** sat silent in the oak-tree, and thought about the mystery of Love» (Wilde 1994, p. 278, enfasi dell'Autore).

**8** «- In the square below, - said the Happy Prince, - there stands a little matchgirl. She has let her matches fall in the

**5** Si è generalmente tradotto in italiano il *little Swallow* di Wilde con Rondinella o Rondine, ma nell'originale inglese si tratta di un rondinotto maschio - «**he** was in love with the most beautiful Reed» (Wilde 1994, p. 271, enfasi dell'Autore) -; al contempo, la *she Reed* è diventata un Giunco. Dopodiché, dopo essere finalmente partito, il *little Swallow* decide di riposarsi ai piedi della splendida statua dell'*Happy Prince* del titolo, da tutti ammirata per la ricchezza dei gioielli e dei rivestimenti che la ornano. Il Principe, però, piange per le miserie della città e chiede al Rondinotto di staccare tutti i suoi lussuosi materiali per distribuirli ai poveri. Attardatosi ulteriormente per compiere i gesti di carità, il Rondinotto muore di freddo; al Principe si spezza il cuore, ma è diventato ormai una statua così anonima e scialba che i notabili della città decidono di fonderla. Ma l'Angelo del Signore recherà nel Giardino del Paradiso gli oggetti più preziosi della città, abbandonati in

quando nel settimo capitolo Mariolina suona la corda d'oro del desiderio, regalatale, guarda caso, da un Usignolo cantore e poeta la cui casetta floreale pare uscita anch'essa da una pagina di Wilde - «sulle povere pareti si arrampicavano i fiori più gentili e profumati di questa terra. Rose di siepe, non ti scordar di me, viole e narcisi» (p. 74) -, la scena può essere letta come una variante acustica del potere magico dei fiammiferi nella *Piccola fiammiferaia* (1848), una delle più celebri fiabe di Andersen.<sup>9</sup>

Le istruzioni dell'Usignolo a Mariolina sono state chiare: «se voi l'accosterete alla bocca, vi parrà che sia vero ciò che desiderate. Ma la piccola corda serve solo per due volte» (p. 76). La notte stessa la bambina, troppo impaziente per rimandare le visioni a un'altra occasione, accosta la corda alla bocca e innalza un canto all'amato fanciullo: «Ed ecco che qualcuno entrò, volando, dalla finestra [del Palazzo di Nubi]. Mariolina spalancò gli occhi. Qualcuno si avvicinava al suo letto. Chi era? Era Daddo!» (p. 77). Non il solito bambino dispettoso, bensì un Daddo sorridente che ha negli occhi «una luce nuova, che tradiva un dolce segreto: egli finalmente aveva un cuore!». Di fronte al Daddo dei suoi sogni Mariolina è al colmo della felicità:

- Oh, Daddo, Daddo, come sono felice! Tu resterai sempre, non è vero? - Ahimé, Mariolina! Nel parlare ti è caduta dalla bocca la piccola corda, e tu non te ne sei accorta. E già il candore della Luna non è che una pallida nebbia, e Daddo è vestito di rosa. Ed ecco a poco a poco tutto scompare, e la camera piomba di nuovo nell'oscurità.

[...] Sul lettino di nuvole rosa c'era ancora la piccola corda.

Mariolina la guardò: essa non era più d'oro, ma era di un giallo pallido come quello delle nubi che vestono i monti. E tutto era finito. La corda sarebbe servita solo per un'altra volta, oramai. Poi sarebbe stata inutile. Mariolina la ripose sotto il guanciale. Non voleva più chiamar Daddo, no. Ella sapeva che tutto era un

gutter, and they are all spoiled. Her father will beat her if she does not bring home some money, and she is crying. She has no shoes or stockings, and her little head is bare. Pluck out my other eye, and give it to her, and her father will not beat her -> (Wilde 1994, p. 275).

<sup>9</sup> A ben vedere anche la stessa presenza dell'Usignolo poeta può costituire una reminiscenza anderseniana, dato che una delle sue fiabe più precocemente tradotte in italiano è stata *Lusignolo*, con protagonista un uccello dal canto meraviglioso, omaggio dello scrittore alla cantante Jenny Lind da lui amata.

vano sogno; ma non poté più riaddormentarsi, e i suoi occhi erano umidi di lagrime. Certo, tutto questo era molto triste. (pp. 77-78)

Al di là del fatto che la sequenza rimane sospesa tra sogno vero e proprio e sogno a occhi aperti (cfr. Porciani 2006, pp. 43-44), simile al modello della fiammiferaia è la movenza della visione: come nel testo di Andersen ogni fiammifero acceso per disperazione dalla bambina sul momento appaga allucinatoriamente i suoi desideri ma subito si affievolisce fino a sparire del tutto, anche per Mariolina la durata della visione è breve e presto l'immagine di Daddo sbiadisce e scompare. Peraltro, non meno indicativo della sottotraccia anderseniana appare il fatto che la seconda volta che Mariolina usa la corda è, nel nono capitolo, per ottenere una sorta di anteprema della sua prossima vita terrena: se la piccola venditrice di fiammiferi muore assiderata, la protagonista della fiaba morantiana va incontro a uno spartiacque esistenziale che molto somiglia a una morte e rinascita, nella misura in cui la sua vita prenatale ha termine ed essa 'cade' sulla Terra - ed il verbo non è casuale in quanto, come stiamo per vedere, nascere si configura in Morante come l'inizio della caduta dalla felicità edenica originaria. Si avverte cioè tutto il gusto malinconico che avvolge la *Storia dei bambini e delle stelle* e la pone in continuità con quegli autori in cui la frequentazione del meraviglioso si accompagna a un costante (post-romantico) senso di nostalgia dell'origine: Andersen e soprattutto Barrie.

### 3

Se già l'allusione ad Andersen fa intuire la necessità di ampliare l'indagine dalle fonti alla riflessione sui palinsesti di genere, la ben più evidente rilevanza del rapporto tra la *Storia dei bimbi e delle stelle* e il ciclo di *Peter Pan*, vero e proprio sottotesto della fiaba, fa sì che in questo caso la rilevanza dei fenomeni intertestuali pienamente investa le ragioni del fiabesco in Elsa Morante. Se i continui interventi in prima persona della narratrice amica di Mariolina richiamano l'io narrante di Barrie, adulto che funge da mediatore tra l'altrove di *Peter Pan* e il mondo dell'al-di-qua, le citazioni e le riprese variate danno vita nel testo a una 'funzione Peter Pan' che prelude alla trasformazione della fiaba da genere praticato da Morante ai suoi esordi in componente modale dell'iperromanzo della sua maturità.

È vero che *Peter Pan in Kensington Gardens* (1902), originariamente un segmento del romanzo *The Little White Bird*, e *Peter Pan and Wendy* (1911), versione narrativa del lavoro teatrale *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* (1904),<sup>10</sup> forniscono due versioni non del tutto sovrapponibili del personaggio,<sup>11</sup> ma costante è la sua associazione tematica con un ideale di eterna fanciullezza che da una parte esalta la vitalità dell'infanzia, dall'altra si colora di un retrogusto più amaro, dovuto al fatto che sostanzialmente quella di Peter Pan è una condizione di non-vita, un immutabile *Betwixt-and-Between*, per usare l'espressione a lui rivolta da Salomone il Corvo nell'Isola degli uccelli. Nel romanzo, invece, egli sarà letteralmente definito un *tragic boy*, segnato dal fardello di un'emarginante coazione alla fanciullezza, laddove gli altri bambini, crescendo e diventando adulti, si impossessano della vita e degli affetti.<sup>12</sup> La sua sorte è quella di rimanere un *puer aeternus* - «I'm youth, I'm joy» (Barrie 2009, p. 106) risponde nel duello finale a Capitan Uncino - senza sviluppo esistenziale né psicologico, fissato in un per-sempre-presente che intacca la sua memoria personale e gli fa smarrire persino la differenza tra realtà e finzione. Per questo, nell'economia della *Storia dei bimbi e delle stelle*, l'influenza del mito letterario di Barrie si gioca su due piani: se il riferimento più immediato è la caratterizzazione di Daddo come un novello Peter Pan, in una prospettiva di più lunga durata il personaggio veicola in senso tragico l'amore per l'infanzia dell'autrice, incarnando il mito dell'origine, ma anche smascherandone la sostanziale illusorietà. E che i due piani siano tra di loro collegati è suggerito da un'eloquente circostanza onomastica: 'Daddo' può essere considerato un diminutivo di 'Edoardo', il futuro Cugino di *Menzogna e sortilegio*, di cui prefigura

l'irrequieto egocentrismo; non a caso il bambino «non dormiva mai» (Morante 1995a, p. 45), così come Edoardo soffrirà di insonnia.<sup>13</sup>

Da un lato la vanità di Daddo ricorda la *cockiness* di Peter Pan nonché il suo frequente pavoneggiarsi che tanto imbarazzo provoca in Wendy, così come comune è la mancanza di riconoscenza nei confronti dell'amica: se Peter si dimentica subito che è stata Wendy a ricucirgli l'ombra all'inizio della loro amicizia, Daddo, per ben due volte salvato da Mariolina - quando era una rosellina tremolante per le minacce degli altri bambini e quando è in pericolo nella guerra tra fate e folletti -, è assolutamente convinto di aver fatto tutto da solo. Dall'altro, il suo narcisismo si lega alla «mancanza del cuore [che] impediva ai bambini di esser tristi e di provare compassione e rimorso, fuorché quello della pappa» (p. 32), elemento anch'esso mutuato dal romanzo di Barrie, nel quale l'infanzia come età senza cuore è concetto spesso ribadito.<sup>14</sup> Fanno eccezione i personaggi femminili: Wendy in Barrie, Mariolina in Morante; tuttavia, la caratterizzazione delle due bambine, al di là della differente circostanza che una è già nata e l'altra no, è assai diversa. Wendy non è tanto innamorata quanto affascinata da Peter Pan, col quale stabilisce un rapporto in cui lei gli fa sì da madre, ma senza essere sprovvista di autorità;<sup>15</sup> al contrario, nel rapporto tra Mariolina e Edoardo l'aspetto materno è volto a una subalternità in cui è contenuta in nuce tutta la concezione morantiana dell'amore:

Egli non le voleva più bene che agli altri, era chiaro. E questo era un gran dolore per Mariolina. Da quel giorno ella si accorse di avere un cuore che la faceva soffrire. Daddo era molto cattivo; egli non si affezionava a nessuno. [...] Ma, nonostante ciò, ella gli voleva bene, e non capiva come avesse potuto esser felice nel giardino meraviglioso quando Daddo non c'era

<sup>10</sup> La *pièce* ebbe un successo straordinario, ma il testo fu pubblicato solo nel 1928, evidentemente per non creare una sorta di doppione con il romanzo.

<sup>11</sup> Per esempio, il Peter Pan del 1902 è poco più di un neonato, fuggito dopo una settimana dalla culla, che vive nei Giardini di Kensington ormai incapace di volare, mentre quello del 1911 è un bambino che può liberamente fare avanti e indietro in volo tra Neverland e la Terra; diverso poi è il sistema dei personaggi in quanto i celeberrimi Lost Boys and Captain Hook appaiono solo nel romanzo, così come la famiglia Darling. Sulla storia e le variazioni del ciclo cfr. Pennarola 1994.

<sup>12</sup> In questa direzione si capisce anche la delusione di Peter Pan nel trovare la sbarre alla finestra della casa materna nel momento in cui vuole tornare a essere un bambino normale: mentre lui è rimasto nel tempo sospeso dei Giardini, la madre lo ha dimenticato e ha generato un altro figlio.

<sup>13</sup> La ricorrenza onomastica è stata notata anche da Marcello Morante nella sua biografia della sorella (M. Morante 1986, p. 85). Vale la pena di notare, inoltre, che la balia di Wendy e dei fratellini è una cagna di nome Nana, nella quale si può riconoscere, passando per i cani bambinai del *Sogno delle cento culle* (*Il cartoccino dei piccoli*, 18 marzo 1934), un'antenata della Bella mamma vicaria di Useppe nella *Storia*.

<sup>14</sup> In *Peter Pan in Kensington Gardens* il personaggio ha in realtà un cuore, ma non è un cuore affettivo quanto uno simile a quello degli uccelli, felice e spensierato, che lo spinge tutto il giorno a cantare e suonare il flauto.

<sup>15</sup> Così, al momento dei saluti, «She was not a little girl heart-broken about him; she was a grown woman smiling at it all, but they were wet eyed smiles» (Barrie 2009, p. 117).



ancora. Che cosa strana, no? (p. 43)

Il passo prelude alla circostanza che in Elsa Morante colei o colui che ama sarà generalmente serv\* dell'amat\*, sottopost\* al suo dispotismo fatale e indiscutibile, in conformità alla netta suddivisione antropologica illustrata in un articolo di *Oggi* a firma Antonio Carrera dall'eloquente titolo *I servitori e i padroni* (8 gennaio 1941). Nel frattempo però, non ancora avvezza a quella «cosa strana» chiamata amore, Mariolina crede alla promessa di Daddo di non lasciarla mai; invece lui, «bello, eroico, crudele»<sup>16</sup> (p. 67), simile, anche qui, al Peter Pan che instaura un rapporto privilegiato con le fate nei Giardini di Kensington, non esiterà a rimanere sulla Luna insieme alle minuscole creature: «Questo fu un duro colpo per Mariolina» (p. 66), che, anticipando le tante figure di amanti-madri e madri-amanti della narrativa morantiana, si era illusa di poter «essere una dolce mamma» per lui.

Tuttavia, come accade a Wendy con Peter Pan, anche per la Mariolina terrestre Daddo si farà sempre più un «lontano ricordo» (p. 103), sebbene egli, salutandola nel palazzo di Dulcisinfundo, le avesse preannunciato: «mi vedrai nei sogni» (p. 91). Daddo è destinato a rimanere in eterno nella Neverland celeste morantiana, ormai irraggiungibile per gli umani, incapaci di prendere il volo per la stella originaria, laddove «tutti i bambini sanno volare, prima di nascere» (p. 67) – ed è anche questo un motivo ripreso dal romanzo del 1911 di Barrie. Che il carattere del nascituro dipenda dal fiore di origine costituisce invece una variazione sul testo del 1902, nel quale la personalità del bambino dipendeva dall'uccello da cui deriva:<sup>17</sup>

Anche voi siete venuti da quel giardino, e posso anche dirvi quale fiore eravate prima di nascere. I bambini che chiacchierano sempre con

16 Il *tricolon* richiama un significativo passo di *Senso* di Camillo Boito (1883) quando, rievocando le 'qualità' di Remigio, Livia afferma: «Forte, bello, perverso, vile: mi piacque. Non glielo lasciavo intendere, perché mi compiacevo nell'irritare e tormentare quell'Ercole» (Boito 1970, p. 388). È forse eccessivo ritenere che la Elsa ventunenne conoscesse questo racconto caduto nell'oblio e ritornato alla luce soprattutto grazie alla trasposizione cinematografica di Visconti nel 1954; più semplice individuare un comune tono di maledettismo romanzesco.

17 In realtà il passo più chiaro al riguardo si trova nel primo capitolo di *The Little White Bird*: «David [il bambino protagonista del libro] knows that all the children in our part of London were once birds in the Kensington Gardens» (Barrie 1932, p. 18, citato in Pennarola 1994, p. 45).

la loro vocetta fresca erano convolvoli; Titti, per esempio, era un bellissimo convolvolo, me l'ha detto Ultimafata. I bambini vanitosi e leggeri erano gelsomini, certe bimbe dispettose che pungono sempre erano piante d'ortica, e i bambini piagnucolosi e malinconici erano fiori d'amaranto, e quelli pigri e sonnolenti erano papaveri, mentre le bimbe come Mimma, che sono tanto graziose e tanto timide, erano viole mammole. (p. 18)

Si riconosce peraltro, nel legame tra la perdita della capacità di volare e il meraviglioso giardino stellare, luogo «sconfinato, dove sbocciano sempre fiori di tutte le qualità», la sensibilità morantiana verso il tema della leggerezza, da contrapporsi alla pesantezza della vita terrestre. A ragione, quindi, si è parlato di «una cosmogonia che non sarà poi estranea alla Morante della maturità» (Pontremoli 1993, p. 245): già a quest'altezza la provenienza celeste degli esseri umani fonda la concezione della vita come caduta da un paradiso originario:

Tutti i bambini, quando vengono sulla terra, fanno solo il loro grido appassionato «Ov'è? Ov'è? Ov'è?» e gli altri credono che cerchino il babbo, e un poeta ha creduto che cercassero il cielo, ma noi sappiamo che essi vogliono la loro stella, Ultimafata, tutto ciò che hanno perduto, e che vorrebbero ritrovare: «Ov'è? Ov'è? Ov'è?». (Morante 1995a, pp. 101-102)

È in questo orizzonte che si esplica la 'funzione Peter Pan' della narrativa morantiana: il personaggio, filtrato dalla maschera di Daddo, costituisce la matrice con cui sin dagli esordi Elsa Morante afferma il proprio amaro culto della fanciullezza e la propria visione della vita come inesorabile e progressiva caduta nella *pesanteur*. Di qui il ritorno nella sua produzione di giardini e residenze celesti: se inizialmente, nella produzione per bambini, essi spostano nei territori del favoloso uno dei *topoi* più duraturi delle cosmologie antiche, in seguito si trasformano in immagini volte a mostrare il senso di frattura che accompagna l'esistenza terrestre. Il giardino diviene così il luogo perduto per eccellenza dal bambino cresciuto, come già si nota nel *Canto per il gatto Alvaro* che chiude *Menzogna e sortilegio*: «Di foglie | tetro e sfolgorante, un giardino | abitammo insieme, fra il popolo | barbaro del Paradiso. Fu per me l'esilio, | ma la camera tua là rimane, | e nella mia terrestre fugace passi | giocante pellegrino» (Morante 1994, p. 706). Di qui anche la predile-

zione per il celeste e la sua associazione con lo stato originario: «Tutte le città delle terra sono un'unica, maledetta congrega | contro i ragazzetti celesti» si legge in *Addio* (Morante 1989a, p. 14). E per questo celesti sono spesso gli occhi dei soggetti-mediatori dell'altrove, come nel caso di Ueseppe, che «nell'interno dell'iride, erano di un turchino più fondo, come di notte stellata; e tutto all'intorno invece, erano di un colore d'aria celeste chiaro» (Morante 1995b, p. 109). Al contrario, gli occhi miopi di Emanuele si sono talmente spenti da fare da contraltare all'inaridimento dell'Eden originario dell'infanzia (Totetaco): nell'asprezza da anti-giardino della «pietraia onirica» di El Amendral (Morante 1989b, p. 306), al termine della parabola letteraria di Morante, si estingue la solidarietà esotica inaugurata dalla *Storia dei bimbi e delle stelle*:

Del resto, se questa conclusione non vi persuade abbastanza, potete scrivere, per chiedere schiarimenti, al «Giardino Meraviglioso, Piazza delle Stelle, Paese dei Sogni (Estero)». (Morante 1995a, pp. 103-104)

## Bibliografia

- Barrie James Matthiew (1932). *The Little White Bird*. London: Hodden and Stoughton.
- Barrie, James Matthiew (2009). *Peter Pan and Wendy*. Digiread.com Publishing.
- Boito, Camillo (1970). *Storielle vane: Tutti i racconti*. Firenze: Vallecchi.
- Ceserani, Remo (1999). *Guida allo studio della letteratura*. Roma; Bari: Laterza.
- Morante, Elsa (1988). «Cronologia». In: *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1989a). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1989b). *Aracoeli*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1994). *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1995a). *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina e altre storie*. A cura di Giuseppe Pontremoli. Trieste: Einaudi Scuola.
- Morante, Elsa (1995b). *La Storia*. Torino: Einaudi.
- Morante, Marcello (1986). *Maledetta benedetta*. Milano: Garzanti.
- Morante, Maria (2005). «Mariolina». In: Mazzotti Maria Pia; Lattarulo, Simona (a cura di), *Una signora di mio gusto: Elsa Morante e le altre*. Roma: Apeiron Editore.
- Pennarola, Cristina (1994). *Frammenti di immortalità: Peter Pan di J.M. Barrie: Una lucida satira della società edoardiana*. Firenze: Atheneum.
- Pontremoli, Giuseppe (1993). «Storie per bambini». In: *Per Elsa*. Milano: Linea d'Ombra, pp. 235-255.
- Porciani, Elena (2006). *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Soveria Mannelli: Iride.
- Porciani, Elena (2012). *Al crocevia della preistoria morantiana: I quattro testi ritrovati nelle carte giovanili*. In: Zagra, Giuliana (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 97-110.
- Wilde, Oscar (1994). *Complete Works*. Glasgow: Harper Collins.
- Zagra, Giuliana (2012). «“Santi Sultani e Gran Capitani in camera mia”: Il gioco del teatro di una bambina di nome Elsa». In: Zagra, Giuliana (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 17-28.



## **Entre le rêve et la réalité: Morante e i ragazzi di Cocteau e Alain-Fournier**

Stefania Lucamante  
(Catholic University of America, Washington, DC)

**Abstract** The structure of Morante's works never follows a conventional national mold, quite the opposite. This paper concerns some aspects of Morante's early short story *Il gioco segreto* and hopes to show how, in the early years of her career, Morante's writing enters into a stimulating dialogue with the French influential novels *Le Grand Meaulnes* by Alain-Fournier and *Les enfants terribles* by Cocteau. By looking at French models of coming of age novels, Morante draws important reflections on the genre of the novel and collects stimuli to innovate the genre also through a process of self-reflection.

**Sommario** 1 Uscire dall'isolamento: Morante e la tradizione del modernismo francese. – 2 I ragazzi di Cocteau. – 3 Alain-Fournier e Morante.

**Keywords** Morante. Alain-Fournier. Cocteau.

### **1 Uscire dall'isolamento: Morante e la tradizione del modernismo francese**

Ancora agli inizi degli anni Novanta si discuteva in merito a un'eventuale centralità della figura di Elsa Morante nella letteratura italiana. Era stata appena inserita, unica donna fra tante, e fra non poche critiche, nella *Storia della Letteratura italiana* di Giulio Ferroni pubblicata nel 1991 (pp. 551-561). Di lei – come del resto di varie altre scrittrici di cui si è occupato Cesare Garboli – il grande saggista sosteneva con quelle sue ormai famose iperboli come «quest'autore, letterariamente, non si sa da dove venga [...] immune da qualunque complesso, da qualunque *anxiety of influence*» (Garboli 1995, p. 19). Si profilava quale operazione rischiosa dimostrare la canonicità della sua scrittura non in senso retrivo, ma in termini, piuttosto, di quel riconoscimento dei valori che un testo trasmette ai lettori oltrepassando gli argini della propria generazione per offrire altre possibilità ricettive. Significava inserire l'opera morantiana in una complessa rete di letture e riprese tematiche e stilistiche che valicasse i confini nazionali (i suoi modelli non erano, infatti, italiani) e azzardare la tesi di discendenze che il critico più illustre della scrittrice rifiutava con fierezza. Questo studio propone l'approfondimento di alcune fonti francesi alla base del dialogo fra la scrittura di Elsa Morante e la tradizione del romanzo europeo. Tale analisi

definisce quali siano in parte le linee portanti della sua stessa canonicità. Sappiamo bene che Morante voleva fare *altro* rispetto ai suoi predecessori. Con *Menzogna e sortilegio* voleva scrivere «l'ultimo romanzo possibile».<sup>1</sup> Voleva innovare il genere anche mediante un procedimento di autoriflessione – specchiarsi cioè, nella propria opera per cogliere il vero sé – mediante i suoi personaggi-alibi, motivo quest'ultimo per cui la componente psicoanalitica della sua scrittura mantiene sempre un grande rilievo (cfr. Gragnolati, Fortuna 2009). Il mio progetto è sempre stato, in fondo, quello di inserire Morante nel canone letterario italiano non a priori, quindi, ma, parafrasando l'affermazione garboliana, sapendo, *invece*, da dove veniva. Soltanto così si sarebbe potuto con diritto chiamare morantiani alcuni romanzi il cui testo percorreva con grande acume il tracciato definito dalle opere della scrittrice romana. Si sarebbe capito – inoltre come si fossero articolati negli anni certi processi imitativi che hanno condotto scrittrici dagli anni Ottanta in poi, quali Mariateresa Di Lascia, Elena Ferrante, Fabrizia Ramondino e Simona Vinci, a guardare alla scrittura di Morante come a un enorme genotipo (Lucamante 2008, pp. 28-

<sup>1</sup> «*Menzogna e sortilegio*, pubblicato da Einaudi nel 1948, rimane per me, il libro più notevole che io ho scritto fino a oggi: tale che forse non potrò mai scriverne un altro dello stesso valore. Invece, esso, oggi, da certuni, è addirittura dimenticato» (Morante 1988, p. 44).

108). E il genotipo morantiano lavora non sul suo effetto immediato bensì sulla durata di quel suo fascino molle e sensuale, di quella voce narrativa che impone sottilmente valori e temi insoliti e scabrosi per le lettere italiane. Un calco frettoloso, per i suoi epigoni, non sarebbe possibile.

*Lintrinseca* originalità di Morante risiede all'interno di uno spazio essenzialmente antitetico a quello limitante del *genio isolato*. Se proprio di genio si doveva parlare, lo si doveva allora fare nella sua accezione baudelairiana, cioè quella di un genio che racchiude nella sua scrittura l'incanto e la capacità di sognare, la sua *enfance retrouvée*. Morante costruisce un altro tipo di romanzo italiano rivelandoci i limiti esilissimi fra la realtà e il meraviglioso. Analizza quella soglia fra l'infanzia e l'età adulta che, oltre a tema, si fa cronotopo del romanzo. Contrapposta dal romanzo europeo di quegli anni al tema dell'uomo finito, senza qualità (Musil, Svevo, Papini, Döblin), la soglia adolescenziale smarrisce i confini dello scarto fra quello che s'intende per amore da giovani - l'ultimo dei giochi dell'adolescenza - e le regole atroci che questo impone poi agli adulti. La logica che sostiene questo studio delle fonti morantiane riflette sul fatto che le influenze letterarie di cui la scrittura di Morante è sapientemente intrisa mediante un attento gioco combinatorio sono poi quelle che, decostruite e filtrate attraverso il modulo creativo precipuo dell'autrice, determinano la sua stessa originalità.

Il mio percorso suggerisce di riaffermare l'ovvietà critica del dialogo fra testi letterari e di dimostrare come ognuno di essi contenga il seme della trasgressione e innovazione già inscritto nelle intenzioni autoriali. Grazie al proprio consapevole talento, Morante aveva saputo fagocitare dai lavori di alcuni autori francesi vari elementi che rivediamo riportati in fase preparatoria sulle pagine dei suoi famosi quaderni (canzonette francesi, riferimenti a poesie e romanzi che possiamo consultare nel Fondo Vittorio Emanuele e A.R.C., dove sono conservati i manoscritti dell'autrice). L'atmosfera, i riferimenti trascritti nei suoi appunti tornano poi puntuali nei testi delle sue opere. L'innesto si rivela fondamentale per la cifra morantiana: per un curioso effetto di traslazione della suggestione dai testi d'ispirazione si ritrova, ad esempio, quella sua abilità a riprodurre il suono della vita 'italiana', anzi meridionale, secondo immagini totalmente innovative che s'intrecciano in un gioco di tensioni fra riprese e rifiuti di stilemi precedenti.

Forte è la tentazione di rileggere alcune parti di *Menzogna e sortilegio* (e i racconti preceden-

ti) contro la filigrana di alcuni racconti di Guy de Maupassant che così da vicino richiamano il perturbante freudiano; o di interpretare, invece, alcuni personaggi morantiani secondo i tratti che ricalcano quelli stendhaliani della *Chartreuse de Parme* e del *Le rouge et le noir*. Tuttavia mi limiterò a notare come, oltre a essere infondate, certe considerazioni circa lo stato d'isolamento letterario morantiano si rivelino addirittura nocive per costruire un giusto ed equo profilo canonico della scrittrice. Canonicità non basata sulla tradizione, quanto, piuttosto, sul suo indiscusso merito e capacità di far riflettere il lettore sulle visioni del mondo proposte. Erano queste del tutto desuete, infatti, rispetto alla narrativa di quegli anni in Italia.

Negli anni Trenta i solariani avevano contribuito alla diffusione dei primi esempi modernisti francesi di romanzi poetici incentrati su personaggi adolescenti. Sintesi d'immagine, poesia e descrizione del mondo reale, queste opere costituirono dei veri e propri esempi per alcuni romanzieri italiani esordienti, i quali videro nei romanzi di Alberto Savinio, soprattutto in *Tragedia dell'infanzia* e in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* un ideale anello di congiunzione. Il mito baudelairiano dell'infanzia ritrovata viene manipolato e inserito nel nuovo romanzo francese, misto di poesia e narrativa (e grafica, nel caso del romanzo di Jean Cocteau di cui curiosamente i disegni morantiani portano traccia nei suoi quaderni contenuti nel Fondo A.R.C., precisamente MS A.R.C..52XC), e opera un profondo rinnovamento del genere. I solariani introducono l'idea mutuata dalla *Nouvelle Revue Française* e da Proust circa la costruzione di un'opera come attività poetica e protestano contro quello che considerano l'innaturale cesura fra generi letterari. Il nuovo romanzo poetico o 'di poesia' tiene conto della poesia evocatrice del secolo appena trascorso (cfr. Bosetti 1986, pp. 15-73).<sup>2</sup> Un'eredità basata su tematiche comuni, su atmosfere, ma anche su uno studio attento della tradizione del romanzo e del suo genere, delle convenzioni della tradizione letteraria imprescindibili per giungere a uno stato di innovazione e originalità. Non a caso sia Marcel Proust che Elsa Morante assimilavano il romanzo a una vera e propria

2 Per Bosetti, il romanzo del XX secolo nasce dalla poesia del secolo precedente. I simbolisti e i naturalisti hanno screditato il romanzo naturalista e preparato il terreno a un rinnovamento del genere. Gilbert Bosetti si è a lungo occupato delle relazioni fra il romanzo italiano e quello francese. Il riferimento alla trasfigurazione della poesia simbolista in prosa romanzesca si trova a p. 25.

«cattedrale di carta». Studioso di architettura, traduttore di John Ruskin, Proust capiva il senso della costruzione che tiene conto della tradizione preesistente. Le cattedrali morantiane, soprattutto le prime due, *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, fanno uso di tecniche e di figure retoriche, di riflessioni parentetiche (Capozzi 1995, pp. 15-20) e della funzione strutturante dell'esercizio della memoria in un modo tale da rendere arduo un loro mancato avvicinamento alle pagine della *Recherche*. Pare anzi inverosimile rileggere *Menzogna e sortilegio* senza pensare al contributo strutturante dell'opera proustiana. Questa svolge un ruolo determinante nella costruzione della sua cifra stilistica morantiana<sup>3</sup> e tuttavia spesso sono ancora ignorate:

Negli scrittori italiani non c'è nessun sintomo che qualcuno di loro abbia appreso la lezione di Proust. Sono tutti ancorati a una visione prevalentemente naturalistica. Si ignora l'importanza simbolica della struttura che sostituisce la trama, e quel tipo di intromissione saggistica che in Proust riempie la pagina, l'immaginazione e dà spessore alla rappresentazione. Nella grande letteratura del Novecento la legge formale che presiede alla costruzione dell'opera viene non solo dichiarata espressamente come credo estetico, ma viene a far parte essa stessa della narrazione. E così la «memoria involontaria» di Proust viene spiegata e raccontata nella famosa scena della *madeleine*, l'«epifania» di Joyce viene a far parte delle meditazioni (estetiche) di Stephen Dedalus, l'«altra dimensione» di Musil si conclude con la scena di Agathe e suo fratello Ulrich nel giardino. Da noi tutto questo non c'è, con poche eccezioni, ma venute dopo, in forma diversa, e influenzate dallo sperimentalismo novecentesco, come si vede in Gadda e poi in Arbasino. (La Capria 2012)

3 Si tratta d'influenze spesso individuate e altrettanto spesso accantonate. Si veda la recidività con cui Garboli si pronuncia ancora nel 1995 rispetto alla 'differenza' fra Morante, Virginia Woolf e Simone Weil. Le sue riflessioni sul ruolo di Morante sono espresse in termini di «disappartenenza al moderno», di «riluttanza atavica, tenacissima, ad accettare e a far proprio quel sistema di conquiste, di regole, di valori su cui si fonda lo statuto culturale borghese» (Garboli 1995, p. 224). Per troppo amore nei confronti dell'autrice, disveste le pagine morantiane di una cifra assai preziosa: la loro vicinanza a testi di altre grandi intellettuali europee. Se Goffredo Fofi definiva Morante come «l'ultima scrittrice di una tradizione ottocentesca ormai morta» (1982), attribuisco la sua affermazione all'impegno sempre dimostrato di saper costruire un mondo all'interno del romanzo: un romanzo che dipendesse dalle pulsioni esterne ma che sapesse ricostruire nella sua finzione la realtà del mondo costruito (cfr. Lucamante 1998).

L'elemento cardine della pagina sempre sospesa fra la riflessione saggistica e la descrizione degli stati d'animo dei personaggi, così antitetico ai dettami del neorealismo; l'immagine della ricostruzione perfetta della memoria quale stanza (o isola) in cui chi narra si è volontariamente imprigionato, vittima e al tempo stesso regista delle proprie allucinazioni, privilegiato osservatorio del narratore onnisciente il quale ripensa al proprio passato; il senso di questo come un tempo mai veramente concluso e da cui pure dipende il genio della scrittura: Proust per Morante era questo.<sup>4</sup> Nei primi due romanzi morantiani notiamo un esubero di esempi di sovrapposizione di atmosfere, di ricorsi alla metafora e alla metonimia che seguono norme proustiane. Mi limito a ricordare come il debito verso l'opera proustiana si riveli cospicuo in *Gli ultimi cavalieri della trista figura*, terza parte dell'*Introduzione* di *Menzogna e sortilegio* per quell'atmosfera molle dove nel pulviscolo s'intravede la figura della scrivente. Bisognava, come suggeriva Alberto Consiglio, «dépassez l'Ottocento' sans le renier» (Bosetti 1988, p. 40).

Il ricordo della propria infanzia, strettamente intessuta alla realtà familiare, induce Morante all'elaborazione di narrazioni di familismi atroci, presto individuati nel loro carattere patologico. Sin dai racconti del *Gioco segreto* del 1941, infatti, si rivela l'importanza delle relazioni familiari e dell'amore non corrisposto, elementi che assumono l'importanza di veri e propri drammi esistenziali, e dai quali si diparte una filiera di riflessioni saggistiche sempre lievemente sospese fra la fiaba e il dramma. Sembrerebbe quindi che Morante si sia fatta inconsapevolmente carico di articolare un *Familienroman* diverso rispetto a quello delle nevrosi borghesi, praticato da Alberto Moravia. Al contrario, era vivo in lei l'interesse per una narrativa in cui la prosa accogliesse la poesia in quel modello di sintesi esibita dai romanzi degli autori della *Nouvelle Revue Française*. Il tema dell'infanzia/adolescenza – il cosiddetto *coming of age* – dei testi di Morante va posto contro la filigrana di due romanzi in particolare: *Le Grand Meaulnes* di Henri Alain-Fournier (cfr. Consiglio 1933, pp. 6-7) e *Les enfants terribles* di Jean Cocteau. Il Meaulnismo e il romanzo di poesia concedono nuovi e necessari spazi d'investigazione per lo stadio analizzato da Morante, la preadolescenza.

4 Forse giunto filtrato anche attraverso l'*Amedeo* (1925) di Giacomo Debenedetti, romanzo di dichiarata ascendenza bergsoniana.

## 2 I ragazzi di Cocteau

*Le Grand Meaulnes* di Henry Alain-Fournier e *Les enfants terribles* di Jean Cocteau costituiscono alcune tra le letture di Morante più significative negli anni Trenta. In essi sono presenti elementi essenziali per la successiva narrativa la quale, senza mai mancare di originalità nella ripresa dei temi. Sostiene Gilbert Bosetti che

cette filiation n'enlève rien à l'originalité de Elsa Morante qui traitera toujours le thème d'une manière personnelle en insistant sur le moment de la grande désillusion, ce qui la différencie nettement de son modèle dont les héros préfèrent mourir de leurs 'mensonges et sortilèges' (1989, p. 106).

Morante rilegge quindi attentamente la rappresentazione del mito della giovinezza individuando nella disillusione per i genitori il gene di quella a venire per la vita. Sono rappresentati il risveglio crudele in un'età che non può essere più quella dei «giochi segreti», assistiamo al mancato adempimento dei personaggi a tutta una serie d'imposizioni etico-sociali, alla mitizzazione dell'adolescenza quale tesoro morale. Sono letture emblematiche, in quanto i due romanzi rappresentano tendenze opposte e complementari nella rappresentazione della realtà adolescenziale: da un lato il mito dell'amicizia, dall'altro quello della perversione giovanile. Morante saprà fare attento uso di entrambi. Fortemente situata in una geografia di luoghi e situazioni narrative in cui si decostruiscono i miti legati al Sud, con frequenti, polverosi paesaggi meridionali - la Sicilia di Francesco in *Menzogna e sortilegio* e la Calabria di Giuseppe in *La Storia* - la narrativa di Morante si conferma anti-retorica e anti-illusionista. Una spirale distruttiva nella quale gli esecrati e falsi simulacri eretti dai valori borghesi vengono più volte scabrosamente mostrati nella loro indecenza. Tali tematiche sono sempre state presenti d'altronde in qualunque scritto morantiano con vette di intensità tematica individuabili - in saggistica, nel discorso sulla bomba atomica o in ibridi di genere come *Il mondo salvato dai ragazzini*. Il romanzo di Cocteau - così integralmente dissacratorio - l'aiuta a concepire la rappresentazione di adolescenti inquieti, audaci e vulnerabili: personaggi che non trovavano modelli di riferimento nella letteratura italiana di allora.

Leco del romanzo di poesia di Jean Cocteau risuona durante la lettura del racconto *Il gioco segreto*. Le linee di forza e di debolezza dei

personaggi di Cocteau - in modo parallelo alla loro reciproca dipendenza - si rinnovano nei tre adolescenti figli di una coppia di marchesi del racconto di Morante. Sono i genitori che determinano l'esistenza stessa del gioco segreto dei loro figli che avviene nello spazio circoscritto e favoloso della dimora dei marchesi, un palazzo dalle cui pareti «pendevano lembi strappati di tappezzerie, avanzi di arazzi logori, e nei soffitti, fra nuvole gonfie e smaglianti, navigavano cigni e angeli nudi, e donne splendide si affacciavano entro ghirlande di fiori e di frutti» (Morante 1985, p. 78). Dinamiche sbilanciate fra genitori e figli creano situazioni di assoggettamento psicologico evidenti soprattutto fra la coppia e la figlia Antonietta e uno dei due maschi, il minore, Giovanni. Come fra marito e moglie «un'unica forza reggeva i loro fili, l'autorità per l'una, e la paura per l'altro» (Morante 1985, p. 78), così anche per i figli la Marchesa madre instaura lo stesso tipo di rapporto. Esso sfocia nell'epilessia di Giovanni e nell'odio a malapena trattenuto in Antonietta. Pietro, il secondo, risulta figura assai minore rispetto agli altri due fratelli. È anche per questo motivo che la coppia morantiana mutua in modo evidente l'idea del gioco della coppia di Cocteau. In una situazione soffocante come il palazzo marchesale, il gioco dell'immaginazione diventa l'unica possibilità di sopravvivenza per i ragazzi. In un mondo in cui i tre figli si sentono ospiti indesiderati, nel quale l'unico senso dato al termine 'famiglia' corrisponde al rapporto fra fratelli piuttosto che fra figli e genitori, il teatro, la maschera, la finzione diventano importanti quanto se non di più, della realtà. In tal modo si conferma l'idea del gioco come necessario elemento di separazione dal mondo degli adulti. Un elemento per cui la parola 'gioco' che il narratore di Cocteau ci confida essere un «termine molto inesatto, ma Paul designava in tal modo la semi-coscienza in cui si immergono i ragazzi» (Cocteau 1976, p. 47) non corrisponde più, quindi, a quello decretato adatto e plausibile nell'infanzia ma, piuttosto, a quello marcato dalla crisi adolescenziale che Cocteau impone giocoforza ai suoi personaggi. Non soltanto l'analisi di una disturbante situazione familiare, ma persino il lessico costituiscono il perno portante dell'incidenza di questo romanzo sulla narrativa morantiana che necessitava, infatti, di punti intertestuali solidi a cui ancorare le storie difficili, complesse e spiazzanti dei suoi adolescenti. Come sostiene il narratore del romanzo di Cocteau, per capire il funzionamento del sistema dei personaggi, si deve tornare alla realtà dell'infanzia. Per dimen-

ticare l'incidente di cui Paul e Dargelos sono stati protagonisti:

[s]oprattutto bisognava tornare a ogni costo alla realtà dell'infanzia, realtà grave, eroica, misteriosa, che si alimenta di umili particolari, e la cui magia viene brutalmente dissolta dalle domande degli adulti. (Cocteau 1976, p. 46)

Elsa poetessa e narratrice, non poteva che restare affascinata dal romanzo di poesia di Cocteau. E lascia che i suoi personaggi compiano lo stesso viaggio a ritroso nella realtà dell'infanzia. La convinzione nutrita da Cocteau nel potere dell'immaginazione di trasformare il mondo ordinario in un gioco magico, la sua trasfigurazione in quel rapporto di forza fra Paul e Elisabeth - fratelli belli e dannati i quali bruciano la loro giovinezza fra convegni segreti e droghe bianche, ironicamente evocate dalle *boules de neige* - pare rivivere - *mutatis mutandis* - nel racconto dei tre marchesini morantiani:

Presto vi fu tra i fratelli un'intesa nascosta. Quando nessuno poteva udirli, essi parlavano delle loro creature, le smontavano e le ricostruivano, ne discutevano fino a farle vivere e respirare in loro. Odii e amori profondi li legarono a questa e a quella, e spesso avveniva che la notte rimanessero desti per dialogare fra loro con *quelle* parole. [...] Fu così che i tre fanciulli scoprirono il teatro. (Morante 1985, pp. 82 e 83; corsivo dell'autore)

Nel testo cocteauiano la camera dove ha luogo il gioco viene paragonata a più riprese a un veliero - «La camera prese il largo. La sua velatura era più ampia, il suo stivaggio più pericoloso, più alti i suoi marosi» (Cocteau 1976, p. 81) -, a un'isola deserta, oltre che a un teatro: «Il teatro della camera si apriva alle undici di sera. Tranne la domenica, non vi si davano altre rappresentazioni diurne» (p. 82). In quello morantiano il gioco che ha luogo nella camera-isola dei ragazzi (esattamente come in *Les enfants terribles*) viene così spiegato: «Il gioco segreto era diventato una specie di congiura, che si svolgeva in un pianeta favoloso e lontano, noto soltanto ai tre fratelli» (Morante 1985, p. 84). Il mito di un'infanzia isolata dal mondo degli adulti e per questo prodigiosamente creatrice di favole - tante volte decantata nel romanzo cocteauiano - si rinnova puntualmente nel racconto morantiano. L'amore e il sesso costituiscono gli ultimi giochi di un'età ancora considerata felice ma purtroppo già

compromessa nel suo essere dal passaggio all'età adulta, un passaggio del cui letale effetto i genitori dei tre bambini si affermano - in negativo - quale esempio più manifesto e tangibile.

Tutti gli elementi tipici di un romanzo per ragazzi - la scuola, le amicizie, il gioco - hanno senso ne *Les enfants terribles* soltanto quando questi vengono rovesciati nel loro significato secondo il disegno dell'autore: la dimostrazione che il gioco, l'attività preferita dai ragazzi, corrisponda in realtà a una sorta di semi-incoscienza in cui si libera l'entità più genuina del nostro Io. I ragazzi, allora, sono affrancati da tutto, eccetto che dal fascino del gioco. L'unica schiavitù possibile è quella tesa al dominio amoroso, quella concessa dalla sensualità dell'amore: si diventa schiavi di chi s'ama, questo al punto di perdere la ragione e trasfigurare in un mito chi nulla merita e dal quale non si può essere ricambiati.

Ogni pagina del romanzo di Cocteau registra poi pulsioni e desideri omosessuali. In *Menzogna e sortilegio* si può ipotizzare un simile rapporto fra Edoardo e Francesco. Si è tentati di pensare che quelle frasi di saluto rivolte da Edoardo all'amico, quando questi partiva alla volta del suo paese, rivelino una matrice omosessuale. Ma tale latente desiderio rimane inesplorato, e questo nonostante sia tracciato con sufficiente profondità (Morante 1988, p. 416) nel disegno complessivo dell'opera. Tutto deve rientrare nel cerchio disegnato da Elisa. Sempre nello stesso romanzo non sembra peregrina la tesi di un'intertestualità diffusa per via del triangolo amoroso articolato prima fra Francesco, Edoardo e Rosaria, e in seguito tra Francesco, Edoardo e Anna: elementi che, soprattutto nell'utilizzazione di un lessico quasi religioso, richiamano da vicino le dinamiche del dialogo fra i personaggi di Cocteau. Un amore incestuoso fra i fratelli Paul e Elisabeth, motivo centrale della storia, allontana il romanzo dallo schema narrativo in cui l'esito delle avventure adolescenziali si svela nella vita adulta. La narrazione si concentra, invece, in quello che rimane un periodo isolato e tragico nell'esistenza di due fratelli, marcato dall'insanabile menzogna del loro rapporto e dall'assoluta lontananza dai genitori: aspetto fondamentale nella costruzione dei rapporti familiari per Morante. Il sospetto dell'incesto, avvertibile mediante lo sguardo geloso e innamorato di Dargelos, terzo elemento di questo triangolo del desiderio mimetico, contamina il concetto di purezza solitamente evocato dalla parola 'adolescenza'. È una gioventù la quale ha perso già tutto ancor prima d'oltrepassare la soglia della vita adulta. Nel Gio-



co segreto si percepisce un affetto morboso fra i tre fratelli, un senso di latente incestuosità che, senza prodursi in un tragico finale come nel romanzo di Cocteau, certo contribuisce alla torpida atmosfera del gioco. L'incestuosità recondita la ritroveremo - radicata e ormai inguaribile - nei sadici giochi perversi di *Menzogna e sortilegio* fra Anna e il cugino Edoardo. Il loro gioco segreto e crudele a cui fanno fede la cicatrice, il taglio della treccia, il loro travestirsi coi vestiti dell'altro in una perenne ricerca dell'androginità come ricovero ai mali del cuore. Lo stesso si potrebbe affermare riguardo alla cicatrice di Nunziata dell'*Isola di Arturo*. Nel loro teatro serale, Antonietta, giovinetta dal «corpo e l'abito di bambina» (Morante 1985, p. 80) nonostante i suoi diciassette anni, riveste il ruolo di Isabella e Giovanni quello di Roberto, due sposi ardenti e innamorati. La loro parvenza, da quella di fanciulli d'apparenza modesta e grigia, si trasforma in quella di giovani belli e appassionati:

I due fanciulli si baciavano sulle labbra, Giovanni ingrandiva. Con gli zigomi arrossati e le tempie che battevano, si stringeva alla sorella. E questa, i capelli scomposti, la bocca bruciante, iniziò un ballo frenetico. - Venite, cavalieri e cavalli! - gridavano intanto. E Pietro saltava in qua e in là, ondeggiando sul corpo tozzo ed enfiando le gote, simile a un grosso zufolo.

In quel momento la tragedia e il tripudio si interruppero. Gli alberi e i cavalieri si irrigidirono, senza più dimensioni, e un silenzio polveroso entrò nella stanza. (Morante 1985, pp. 88-89)

La marchesa madre rovina il gioco condotto dai ragazzi decretando così la fine del teatro. Il gioco, ridotto dalla madre a una «commedia» non può avere seguito:

I fanciulli tacevano; ma mentre i due fratelli rimanevano confusi ad occhi bassi, Antonietta, rincantucciata presso il suo albero ora ucciso, fissava la madre con gli occhi smarriti e aperti, simile ad una giovane quaglia sorpresa dallo sparviero. Poi il suo viso pallidissimo, dalle labbra sbiancate, si sparse di un rossore disordinato e violento che coprì la sua pelle di chiazze oscure. Le sue labbra tremarono, ed ella si agitò un attimo sperduta, sopraffatta da una dolorosa e indomabile vergogna. Si ritraeva sempre più nel suo angolo, come paurosa che qualcuno volesse toccarla e frugarla. (pp. 89-90)

La vergogna è un sentimento individuale che per

esistere ha spesso bisogno che un altro individuo abbassi il velo delle nostre illusioni: la vergogna nasce perché viene denunciata la nostra inadeguatezza rispetto a qualcosa. La vergogna è un sentimento collettivo che nell'infanzia fa riferimento al nucleo familiare e al controllo parentale, in quanto il genitore si fa carico, appunto, di rivelare al bambino la sua inadeguatezza rispetto al sistema di valori entro cui dovrà vivere da adulto (e ripetere il ciclo di controllo e disciplina con la nuova generazione). Questo sentimento dell'inadeguatezza rispetto al sistema parentale fa sì che, nei due proto-esiti morantiani del *Gioco segreto*, Antonietta venga colta da una crisi epilettica e che il fratello Giovanni spera nella vana follia di sfuggire alle catene familiari cercando la protezione del mare. Ma le labbra di Antonietta, quel lembo del proprio corpo che aveva conosciuto anche solo per un attimo il sapore sensuale del bacio scambiato col fratello, «parevano bruciate» (p. 94). Il segno del gioco segreto si conferma nel piacere orale della recitazione, unico rifugio. In nuce, troviamo vari elementi che godranno poi di maggior rilievo nella narrativa morantiana: la metafora della stanza-veliero, l'isola deserta, il teatro si ritrovano nei giochi fra Anna e Edoardo, la vergogna provata da Anna all'Opera, l'epilessia; la fuga verso il mare tentata da Giovanni, invece, richiama quella di Nora o quella di Arturo; infine il sentimento di vergogna e di scandalo per la propria inadeguatezza è vissuto nuovamente da Giuditta nel teatro dello *Scialle andaluso*.

Nonostante tale premessa, e dopo aver assimilato brevemente il racconto morantiano del 1937 *Il gioco segreto* al romanzo di Cocteau per la potenza delle suggestioni, indico un importante scarto di carattere ontologico nell'intento di Morante. Una distanza che si rimarca soprattutto nell'esito dei personaggi: quelli di Cocteau preferiscono morire delle loro stesse menzogne piuttosto che continuare a vivere secondo quelle imposte dagli adulti (cfr. Bosetti 1989, 106). Quelli di Morante si trascinano nell'ignavia imposta da una realtà sociale sprovvista di evidenti possibilità di trasformazione di matrice tutta italiana. Se i personaggi cocteauiani ci dirigono nel mondo di Narciso in un tragitto che ineluttabilmente li conduce alla morte, in Morante la morte è una questione interiore più di ogni altra cosa, esistenziale, non fisica. La malattia del terzo fratello, Pietro, rende emblematico lo stato d'ignavia cui si arrendono i tre, impreparati alla lotta. A loro è vietato di intervenire sull'esistenza tramite il gioco dell'illusione, della finzione. Anche Elisa ed Arturo si accorgeranno purtroppo di quanto

siano dure le leggi del loro 'teatro' quando questo si trasforma in grottesca satira della realtà. Giuditta e Andrea renderanno ulteriormente chiari i limiti del 'palcoscenico', dove i sacrifici per amore (materno, erotico, filiale, religioso, *n'importe quoi*) vengono denunciati in tutta la loro falsità. Il suicidio - unico porto di salvezza dei ragazzi di Cocteau - è vietato ai ragazzini di Morante, questo almeno sino alla poesia *Addio del Mondo salvato dai ragazzini* (Morante 1990, pp. 5-22).

### 3 Alain-Fournier e Morante

Se alcuni critici avevano rilevato in *Menzogna e sortilegio* la chiara presenza del *feuilleton*, quel romanzo borghese ottocentesco da decostruire, in seguito alla pubblicazione del più fortunato *Isola di Arturo* furono individuati parallelismi con il *Grand Meaulnes* di Henry Alain-Fournier. Adriano Seroni scriveva al tempo:

Naturalmente è più facile per questo libro, di quanto non lo fosse per il precedente, pensare ad un celebre esempio: l'Alain-Fournier di *Le Grand Meaulnes*. Qui la figura corrispondente a quella del libro francese è proprio quella del padre, coi suoi misteriosi viaggi, con le sue avventure. Ma nel libro di Alain-Fournier la figura del 'Grand Meaulnes' entra in un mondo di piccola realtà (una scuola, un collegio) a portarci una ventata di apertura fantastica: nel libro della Morante tutto è già scritto, predestinato, nella leggenda dell'Amalfitano. La realtà, invece irrompe, in catastrofe, alla fine, è espressa in tesi: il giovane Arturo che ama la giovane moglie di suo padre è colui che, liberandosi dall'incanto, spazza via la vecchia leggenda dell'isola; ma la realtà delle avventure paterne amara e triste, vergognosa e così diversa, è proprio opposta al sognare permesso nell'incantata infanzia. La morte della favola espressa come verità eterna: che la caduta dell'età dei sogni è per l'uomo come un terribile trauma. (Seroni 1957)

Pure nelle ovvie dissimilitudini, i due romanzi seguono trame parallele: colui che racconta ci introduce nello spazio intercettato dal passato dei ricordi, un cronotopo chiarissimo e sin troppo evidente e, pure, facile a slabbrarsi nei confini dell'oblio. Si passa poi al momento dell'incontro con l'eroe adorato dal narratore, il grande Meaulnes in cui vediamo - colti dall'ansietà

dell'influenza - il prototipo su cui è stato concepito il grande Wilhelm, dio dei nibelunghi. Come Wilhelm, Augustin Meaulnes si rivela detentore unico di tutte le qualità a cui aspira il narratore François. Arturo, abbandonato a due mesi tra le braccia della balia Silvestro dal padre, aveva vissuto felice la sua infanzia di 'buon selvaggio' soddisfacendo le proprie frugali necessità - «Non ricordo di aver mai posseduto un soldo, in tutta la mia infanzia e fanciullezza» (Morante 1990, p. 964) si vanta l'Arturo adulto -, sino all'arrivo nell'isola di Nunziata, di Tonino Stella e al conseguente svelarsi del segreto di suo padre. Allo stesso modo anche il François di Alain-Fournier aveva vissuto un'infanzia sgombra di preoccupazioni sino all'arrivo di Augustin:

Tutto quel paesaggio immerso nella quiete - la scuola, i campi di papà Martino, con i suoi tre noci, il giardino che, appena suonano le quattro, è immediatamente invaso da visitatrici - è nei miei ricordi per sempre sconvolto, trasformato dalla presenza di colui che turbò tutta la nostra adolescenza e la cui stessa fuga non servì a farci ritrovar pace. (Alain-Fournier 1990, pp. 4-5)

L'atmosfera fatata, irrealistica a cui è improntata la scrittura poeticamente memorialistica del romanzo francese, produce la parola interrotta dai puntini di sospensione. Questa determina uno spazio sospeso, appunto, a metà fra il mare e il cielo della scrittura e di cui la terra non può far parte. Di acqua e di aria si materia il romanzo morantiano, sin dalle origini magiche che sono attribuite alla nascita e al nome di Arturo. La residenza di Arturo è «malefica e meravigliosa»:

La mia casa non dista molto da una piazzetta quasi cittadina (ricca, fra l'altro, di un monumento di marmo), e dalle fitte abitazioni del paese. Ma, nella mia memoria, è divenuta un luogo isolato, intorno a cui la solitudine fa uno spazio enorme. Essa è là, malefica e meravigliosa, come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola. (Morante 1988, p. 958)

La Casa de' Guagliardi ha tessuto la tela su tutta l'isola come un ragno, l'ha cristallizzata nel tempo in termini stendhaliani (e poi proustiani). La divisione fra il periodo dell'infanzia, felice e popolata di eroi, è bruscamente interrotta dall'arrivo di un personaggio catartico. Mutamento perentorio nel ritmo seguito sino allora nell'esistenza dei due fanciulli, François e Arturo. Gli eroi per Arturo

sono due: il primo è il padre, quasi intoccabile perché divino, unico essere al mondo passibile di ammirazione pena l'idolatria; la seconda è una giovane poco più che bimba, matrigna del narratore: Nunziatella, l'Yvonne di Alain-Fournier. L'ingresso di Nunziata sedicenne nella storia e la scoperta del *gioco segreto* di Wilhelm ritengono - si sa - importanza assoluta nella vita del protagonista perché è su questi due elementi che si edificherà il progetto - non sappiamo quanto poi riuscito - dello smagamento arturiano. A ben vedere, il momento della crescita, peraltro inevitabile, dei narratori in entrambi i romanzi non coincide con l'arrivo di Augustin o con quello di Nunziata, ma piuttosto con la presentazione del ricordo nel racconto di oggi. Forse, è questo l'amore che «non sarà mai inviolato» (p. 947), come recita la poesia-dedica morantiana scelta come epigrafe per il romanzo. Quello fra Arturo e Nunziata sarà amore eterno, perché eterno è il sentimento dei giovani per i miti dell'adolescenza. E i personaggi di Morante, esattamente come quelli dei romanzi di poesia della «Nouvelle Revue Française», afferiscono ai loro miti per la loro stessa ontologia.

In queste *memorie di un fanciullo*, sottotitolo del romanzo di Arturo, le entità presentate assumono dei valori immensi - sono «Certezze Assolute» - per via del mito dell'amore adolescenziale. Se la ricezione del trauma infantile, di quel funzionamento perverso della sindrome di Stoccolma di Arturo nei confronti del padre, sarà finalmente raggiunta mediante un doloroso procedimento di *Durcharbeit*, non per questo il mito sarà completamente decostruito. Sarà compreso, ma non dissolto. E l'amore per la matrigna a cui l'Arturo innamorato regala i nomignoli più teneri, «Nunz», «Nunziatella», «Nunziatina», assumerà grande rilievo nella rilettura del trauma patito. Il giorno dopo il suo sedicesimo compleanno, il 6 dicembre - verosimilmente del 1938 - Arturo parte e lascia quell'isola che si allontana all'orizzonte come un vascello, nello stesso modo in cui si allontanava l'appartamento di Elisa in *Menzogna e sortilegio*: «È l'amata camera materna, accesa dal mezzogiorno d'agosto, fuggi per sempre dai miei sguardi, come una nave straniera» (Morante 1988, p. 927). Il ricamatore Arturo non nasconde mai che lo spazio mentale di quei due anni si materializza nell'isola, un'isola che a sua volta individua uno spazio mentale prima ancora che reale. Elisa era caduta «malata e senza coscienza per circa tre settimane» (p. 931) dopo aver lasciato «la nave straniera», l'appartamento dove aveva vissuto con Anna.

Se per Gilbert Bosetti l'eroe è Arturo - che causa quindi uno spostamento del narratore rispetto al romanzo di Alain-Fournier perché «c'est le héros lui-même qui conte son histoire et qu'il ne cesse dans son île d'être au cœur d'un domaine merveilleux» (Bosetti 1989, p. 50), io vorrei avanzare una proposta diversa: certo, è Arturo il personaggio eroico della vicenda. Ma nella sua ottica di fanciullo, abbacinato dall'oro della capigliatura paterna di cui intravede i primi fili grigi soltanto dopo l'avvenuto smagamento (vero momento di scarto e originalità morantiana), Wilhelm sembra ergersi quale eroe per un lungo tempo diegetico, almeno sino alla parte intitolata *Il bacio fatale*. Il 'Meaulnes' della situazione morantiana, colui che negli occhi del ricamatore pareva non aver paura di nulla, non condivide nessuna delle paure che Arturo vive suo malgrado, ma conosce altre ansie, di diversa natura. Arturo non poteva sapere dell'angoscia del suo Eroe normanno perché non capiva appieno quali fossero le inquietudini esistenziali di Wilhelm. Arturo, il fanciullo cresciuto nella lettura di imprese gloriose, attribuiva ad altri motivi l'irrequietezza paterna. Nel triangolo Arturo-Nunziata-Wilhelm è il giovanissimo padre trentacinquenne a non trovare rimedio, non i due giovani. Il Wilhelm *pre-smagamento* arturiano viene disegnato alla stregua di un Grand Meaulnes. Da audace eroe di un tenero romanzo poetico, il personaggio viene rilavorato in eroe normanno, le cui iniziali W.G. lasciano poco all'immaginazione. Ripensando a lui, Arturo ci confessa: «Consideravo ogni soggiorno di mio padre sull'isola come una grazia straordinaria da parte di lui, una concessione particolare, della quale ero superbo» (Morante 1988, p. 972). Wilhelm, suo malgrado, subisce la trasformazione in «Parodia». È l'aver mancato a tutte le verità espresse dal figlio nelle «Certezze Assolute» - non certo la sua omosessualità - a determinare tale processo. Il fascino di quei viaggi mitici che gli attribuiva Arturo, tanto simili a quelli che il narratore Seurel attribuiva all'amico convittore, naufraga nel dolore della scoperta che il padre non merita più il ricordo estasiato di Arturo nell'età matura. La profonda malinconia per quel mito mancato, per quell'uomo che tratta rozzamente il gioiello più bello, Nunziata, e per quell'amore a cui ha dovuto rinunciare Arturo - così come François aveva rinunciato a Yvonne in quanto sposa di Augustin - avvolge l'intero romanzo come la rete di quel ragno che avvolge Procida. In Wilhelm, quindi, si fondono a mio avviso due personaggi del *Grand Meaulnes*: Augustin e l'audace Franz Marinaio (Alain-Fournier 1990, p. 66).

Il *twist* alla storia morantiana risiede nella decostruzione del modello maschile, il quale, da eroe normanno ne diventa una bieca «parodia». Mentre Meaulnes ritiene i valori delle «Certezze Assolute», confermandosi in tal modo anche nell'età adulta l'essere superiore che François pensava lui fosse, Wilhelm, il grande eroe, è irrimediabilmente corrotto da un disfattismo di natura esistenziale che va di là da quel che persino l'adorante Arturo può tollerare. Wilhelm non è in grado di mantenere l'equilibrio su quel piedistallo che Arturo gli aveva innalzato. Non riesce perché, come abbiamo già detto, è lui il personaggio chiave e problematico in cui l'esistenza del figlio si rinnova e si ripete sin dalla prima pagina del romanzo. Non riesce perché, al contrario di suo figlio, non possiede il bene della lettura né, tantomeno, quello della scrittura. Come nel caso di Elisa verso Anna, il grandissimo amore per il proprio eroe negativo non pone limiti ma aggiunge anzi altri elementi alla sapienza espressiva di questi figli nati per la scrittura, i quali si cingono della finzione come unico schermo contro le viltà del mondo. A loro spetta il compito di riprodurre in immagini le impressioni perdute, i momenti desiderati nell'infanzia. La rottura del patto fra Arturo e il padre, reminiscenze di quello fra François e Augustin, diventa - si sa - una frattura eterna e insanabile fra il mondo divino dell'infanzia e quello dell'età adulta. Come afferma Arturo, «[d]i qui sarei passato a un'altra età, e avrei riguardato a lui come a una favola» (Morante 1988, p. 1366).

L'aura poetica che si rifrange nelle pagine dell'*Isola* rivela secondo Bosetti, e io concordo nella sua affermazione, la lezione del romanzo d'avventura e di poesia nel senso attribuitogli da Alain-Fournier e da Jacques Rivière. La libertà di non uniformarsi alle scelte imposte dalla società, il disdegno per i valori borghesi non motivato da elementi ideologici ma da un innato spirito anarchico, il vivere quindi privo di restrizioni e remore estenuanti, sono questi i temi che Morante intuisce nei francesi e trasfigura nei suoi lavori. Memore che l'arte non si compie nell'isolamento con il mondo, ma al contrario pone la sua attenzione esclusiva su di esso, rifiutando la letteratura come entità a sé stante, l'opera morantiana si riconferma nel segno dell'intertestualità quale esempio d'innovazione e trasgressione del genere romanzesco.

## Bibliografia

- Alain-Fournier, Henry (1990). *Il grande Meaulnes*. Trad. di B. Gentile. Torino: UTET.
- Bosetti, Gilbert (1986). «Le culte de la N.R.F. et le renouveau du roman italien dans l'entre-deux-guerres: La crise du roman en France». *Cahiers du CERCIC*, 7, pp. 15-73.
- Bosetti, Gilbert (1988). «Le proustisme in Italie». *Cahiers du CERCIC*, 9, pp. 29-100.
- Bosetti, Gilbert (1989). «Le rayonnement des écrivains da la "NRF" en Italie (1920-1950)». *Cahiers du CERCIC*, 11, pp. 9-123.
- Capozzi, Rocco (1995). «Parenthetical Statements and Narrative Voices in Elsa Morante's Fiction». *Quaderni d'italianistica*, 16 (2), pp. 1-20.
- Cecchi, Carlo; Garboli, Cesare (1988). «Cronologia». In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori, pp. 19-90.
- Cocteau, Jean (1976). *I ragazzi terribili*. Trad. di Giovanni Fattorini. Milano: Rizzoli.
- Consiglio, Alberto (1933). «Alain Fournier». *Solaria*, pp. 6-7.
- Ferroni, Giulio (a cura di) (1991). *Storia della letteratura italiana: Il novecento*. Milano: Einaudi Scuola.
- Finucci, Valeria (1988). «The Textualization of a Female 'I': Elsa Morante's *Menzogna e sortilegio*». *Italica* 65, pp. 308-328.
- Fofi, Goffredo (1982). «L'età d'oro a Montecarlo». *Il Manifesto*, 10 ottobre.
- Garboli, Cesare (1995). *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi.
- Gragnotati Manuele; Fortuna, Sara (eds.) (2009). *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Ara-coeli»*. Oxford: Legenda.
- La Capria, Raffaele (2012). «Proust maestro senza allievi italiani» [online]. *Il Corriere della Sera*, 26 Novembre. Disponibile all'indirizzo [http://www.corriere.it/cultura/12\\_novembre\\_26/la-capria-proust-maestro-senza-allievi-italiani\\_21740d3e-37cc-11e2-94e7-603de4c26bba.shtml](http://www.corriere.it/cultura/12_novembre_26/la-capria-proust-maestro-senza-allievi-italiani_21740d3e-37cc-11e2-94e7-603de4c26bba.shtml). (2014-02-02).
- Lucamante, Stefania (2008a). *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lucamante, Stefania (2008b). *Elsa Morante e l'eredità proustiana*. Fiesole: Cadmo.
- Morante, Elsa (1943). *Quaderno di Narciso*. Fondo Vittorio Emanuele, MS A.R.C.. 52 XC. Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.
- Morante, Elsa (1985). «Il gioco segreto». In: Morante, Elsa, *Il gioco segreto*, Torino: Einaudi, pp. 75-94.

Morante, Elsa (1988). *Menzogna e sortilegio*. In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori, pp. 1-944.

Morante, Elsa (1990). *Addio*. In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 2. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori, pp. 5-22.

Savinio, Alberto [1937] (1978). *Tragedia dell'infanzia*. Torino: Einaudi.

Savinio, Alberto [1941] (1982). *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Torino: Einaudi.

Seroni, Adriano (1957). «L'isola di Arturo». *L'Unità*, 19 aprile.

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri, Hanna Serkowska

### «ma lei, tanto è gentile»

## La pratica intertestuale in «Alibi» di Morante

Gandolfo Cascio

(Universiteit Utrecht, Nederland)

**Abstract** This essay investigates the relation between Elsa Morante and the various influences from both literature (Dante, Michelangelo, and Leopardi) as well as the visual arts (again Michelangelo, Vittore Carpaccio, Silvestro Lega). The main aim is to confirm that Morante has been a writer capable of sophisticated intertextual practices. The second goal is to study her poetry, which has been neglected by scholars. In order to illustrate the findings a thorough and meticulous stylistic analysis has been adopted to study some paradigmatic texts from Morante's poetry collection entitled *Alibi* (1958). In doing so, it has been possible to demonstrate how Morante's knowledge of such authors resulted in an appropriation, and, therefore, they can be considered an example of creative reception.

**Keywords** Morante. Creative Reception. Intertextuality. Stylistics.

«Because the heart is in it all is well»  
Marianne Moore

Per Giorgio Agamben *Alibi* di Elsa Morante è da considerarsi come uno dei grandi libri del secondo Novecento italiano (p. 57). Aggiungerei però che sia per alcuni elementi propri e specifici, sia per quelli più generali, lo si può collocare in modo più preciso – magari solo per facilità organizzativa – tra quei testi di matrice antinovecentesca<sup>1</sup> che insieme a un padre com'è Saba (e Palazzeschi) ha per coetanei Caproni e Bertolucci e, di certo, Penna e Pasolini. Tant'è che il libriccino nel 1958 viene pubblicato per sollecitazione di Nico Naldini nella collana longanesiana da lui curata, insieme ai volumi di questi ultimi due amici che rispettivamente licenziano *Croce e delizia* e *Lusignuolo della Chiesa Cattolica*. La loro poesia, in pratica, non s'è impegnata, a cavallo tra il Modernismo e l'ante-Postmodernismo, a essere corollario né antagonista al *main stream* del 'negativo' di matrice montaliana (quello, per intenderci, del «non chiederci la parola») ma, piuttosto, senza polemica s'è posta come il suo necessario e naturale controcanto, pur se minoritario. Per quanto riguarda il posizionamento all'interno del lavoro morantiano, concordo con Garboli per cui rappresenta quella metamorfosi «dalla prima Morante – quella di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola di Arturo* – al narratore

così inaspettato e così discusso della *Storia* e di *Aracoeli*» (Garboli 1993, pp. 89-90).

Una tale premessa mi torna utile per giustificare l'intento, e i limiti, di questo mio studio. L'obiettivo primario, e condiviso con le altre ricerche presenti in questo volume, è certo quello di provare a dimostrare come anche Elsa Morante si sia sottomessa alla pratica, ingenua quanto necessaria, di riferirsi a dei 'padri' letterari. Di conseguenza il tentativo è quello di emanciparla dalla convinzione e dall'autocelebrazione d'essere lo scrittore che s'è autogenerato ed è libero da qualsiasi 'angoscia d'influenza'.<sup>2</sup> Un lavoro del genere non desidera, cioè, instaurare una polemica con l'autore, ma vuole porsi come strumento per illustrare le opere con cui s'è instaurato un dialogo *inter pares*. Le ricerche sulla intertestualità nella produzione poetica portano in sé il seme di un discorso più ampio – che attende di essere sviluppato con la medesima attenzione riservata ad autori come Saba, Montale, Pasolini... – e possono giovare in modo efficace all'attività critica ed ermeneutica delle opere morantiane che, a volte, s'è lasciata assoggettare dal fascino di espressioni – in fondo sibilline e, dunque, fuorvianti – come quella riportata in nota, ma che poi, forse per solidarietà amicale, sono state avallate anche da chi poteva sapere di

2 Nota è la risposta che Morante diede a F. Virduzzo in un'intervista del 1961: «Je ne peux vraiment pas dire avoir subi l'influence d'un écrivain quelconque, – d'un musicien, oui: Mozart est non maître. Il est l'unique auteur que je puisse reconnaître pur Maître» (Morante 1988-1990, vol. 1, p. 74).

1 Riprendo il termine da Pasolini (2009a, p. 366).

prima mano cosa tenesse occupata la scrittrice. Così ha fatto Garboli, convinto che «Sarebbe impossibile inquadrala nei soliti disegni, nelle organizzazioni manualistiche della 'letteratura'. È nata da se stessa, Elsa Morante» (Garboli 2008, p. 105).

I margini, invece, riguardano la proporzione degli elementi che qui presento. Difatti le ragioni di economia inerenti a uno studio posto come capitolo di una miscellanea, mi impongono di escludere sia alcune note riflessioni già pubblicate in altra sede sulla presenza di Michelangelo poeta e scultore (Cascio 2012); sia quelli che andranno a inserirsi in uno studio a parte e che riguardano Truman Capote<sup>3</sup> e Rimbaud.

Mi preme poi precisare che con il sintagma 'fonti letterarie' intendo una forma di intertestualità riconoscibile da citazioni chiare che possono essere considerate come dei prestiti, sebbene inconsci,<sup>4</sup> tali da costituire una forma di 'ricezione creativa'. Parlo dunque di prestiti che sono stati inseriti occasionalmente ma in modo strategico nel nuovo tessuto lirico. In pratica per Morante possiamo parlare, come Reale ha recentemente fatto per le citazioni di Agostino dalla Bibbia, di inserti a tarsie, secondo questo schema:

l'ornamento cede il passo alle esigenze di ricerca della verità. Non è, per intenderci, un mosaico con tante fessure; assomiglia piuttosto a quelle tarsie del legno che non lasciano spazio tra l'elemento introdotto e la base in cui sono inserite. (Torno 2012)

Una tale catalogo di tarsie costituisce parte di una base immaginifica all'interno dei componimenti di *Alibi* e possono ritenersi perciò come strumenti di interpretazione/i. Per il mio discorso mi sembra più proficuo, perché più maneggevole, procedere per testi, e poi per singoli versi, anche per evidenziare come nelle singole composizioni sia possibile riscontrare più voci. Una scelta di metodo, auerbachianamente buona, che mi porterà a prediligere il particolare e il concreto, non inteso come cavillo bizantineggiante, ma come latore di una identità più ampia.

3 In *Amleto* (1957) Morante cita per intero, ma non riportando alcuna informazione bibliografica, il titolo del libro *Altre voci, altre stanze* che l'americano aveva appena pubblicato come debutto nel 1948.

4 Dico inconsci ripensando allo studio di Montefoschi sulla presenza di Manzoni in *Menzogna e sortilegio*, 1969; lo scrittore riprende il concetto altrove (2009) quando afferma che «I classici servono molto anche agli scrittori: che continuamente (consapevoli o inconsapevoli che siano) si misurano con i classici».

Già nel testo proemiale, *Minna la siamese*,<sup>5</sup> datato 1941, si verificano delle segnalazioni da autori che Morante frequentava e che sono parte imprescindibile del canone letterario nostrano come possono considerarsi Dante e Leopardi.<sup>6</sup> Dante si riscontra nel primo piede del v. 19: «ma lei, tanto è gentile»: che è un'eco certa del sonetto vitanoviano *Tanto gentile e tanto onesta pare* (cap. 26). Qui il fatto di usarlo per una gatta non credo abbia un significato parodistico, giacché avvicinerrebbe quest'azione poetica in modo troppo programmatico alle dinamiche postmoderne ancora da venire: piuttosto propongo di pensare che sia un modo di inclusione del tema all'interno del genere letterario della lode, tutto ciò in modo da dare ancora una maggiore dignità alla gatta, ma in fondo creando una sorta di correlativo con l'autore. Infatti alcuni versi prima, per ben due volte, si riprende il discorso leopardiano: nel primo caso con l'uso del verbo «spauò» (v. 11) certo riportabile a *L'Infinito* - anche Venturi (1977) lo fece notare - e un po' oltre con un ricordo del *Sabato del villaggio* nel v. 14: «giorni di festa, che gli uomini tutti fan festa»: dove la gatta ignara, addirittura viene assimilata alla figura del «garzoncello» che possiede una certa ignoranza che non va percepita come mancanza ma, semmai, proprio nel suo contrario, cioè, con la beatitudine di un vivere naturale. Effettivamente una certa aria leopardiana si continua a respirare anche in *Poesia per Saruzza* (dalle carte manoscritte sappiamo che il testo era inteso al maschile) che nell'edizione a stampa viene indicata come del 1943. Che Leopardi, del resto, sia da identificare come uno degli autori fondativi della scrittura morantiana, mi viene confermato da una fonte esterna ad *Alibi*, ma altrettanto autorevole, e cioè *L'isola di Arturo* che riprende l'immagine del monologo, così come anche alcuni elementi semantici, sia dall'*Infinito* sia dal *Pastore*:

Mi sedetti sul muricciòlo, in attesa di colei. E rimasi quasi sorpreso, all'avvedermi ch'era una bella notte tiepida, con l'aria ferma, e una luna grande, appena velata da vapori di nebbia. Il mare, i giardini avevano un colore sorridente, come in primavera; e non s'udiva né un movimento, né una voce. (Morante 1988-1990, vol. 1, p. 1164)

5 L'edizione di riferimento per le citazioni da *Alibi* è quella inclusa nel primo volume di Morante 1988-1990.

6 Sulla presenza di Leopardi nella narrativa rimando a Diamanti 1990, pp. 301-341.

Nel medesimo testo credo sia possibile ravvisare anche Montale nel v. 27: «sul calcinato muro» che riporta a quelli del v. 8 di *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* del 1923: «stampa sopra uno scalcinato muro!» (Montale 1995, p. 29).

Una seconda traccia però, e non tanto peregrina, potrebbe essere proprio Penna che in *Il treno tarderà di almeno un'ora* dove al v. 3 dice: «Sul muro calcinato il campanello» (Penna 1989, p. 168). Certo la poesia appare in *Poesie* del 1957, ma appartiene a quelle, presumibilmente, scritte tra il 1938 e il 1955, e quindi è possibile ipotizzare che Morante l'abbia letta con anticipo rispetto alla versione a stampa.

Sebbene altrove abbia sviluppato il tema (Cascio 2015), credo sia opportuno indicare anche qui come nei vv. 2-6 della quarta stanza si verifichi una forma di *ekphrasis*:

Canaria bella volavi  
a questo nido.  
Dolce manina frugavi  
fra queste foglie.  
Gemma arancione t'accendevi.

Se guardiamo all'immagine si vede come gli elementi iconografici (il canarino, la mano che fa da nodo e le gemme arancioni che altro non sono che i fiori alla parete) riprendono in modo esauritivo elementi costitutivi del quadro di Silvestro Lega: *Il primo dolore* (1863).

In *A una bambina* (1945), che possiamo leggere come un autoritratto, Morante dice «Ma tu solinga stai, dei curiosi | nulla t'importa. [...] Non sai | parlare? Sei muta?»; e, riprendendo ancora una volta Leopardi con i versi della vita solitaria, «Me spesso rivedrai solingo e muto», con una accesa attenzione agli aggettivi «solingo», già interessante per la sua patina anticata; e poi «muto/muta» che in entrambe le poesie si trova traslocato alla fine del verso. Importante sarà allora notare come in questi testi l'Io poetico si sappia identificare non solo con il 'personaggio' solitario, ma anche, in modo paradossale, autorappresentandosi come amputato proprio della voce, che è lo strumento primario del canto e del cantore. Sempre in questa poesia si accenna a una vasca iridescente dell'ultimo verso pare riprendere quella già adottata da Pirandello nell'ultima scena dei *Sei Personaggi* (1921), quando la madre scopre la bambina affogata. Qui, difatti, oltre all'oggetto sistemato in un giardino, sorprendente è anche la presenza di un personaggio così atipico come la bimba. Importante è poi che si tratti di 'personaggi' tema, e lessico, tanto frequentati da

Morante. Il mondo del teatro con la presenza di bambini si ritrova del resto anche nel racconto *Il gioco segreto* dove mi sembra di percepire, in una lettura indotta verso questa direzione, nelle atmosfere della scena dei bambini teatranti, una rappresentazione che intensamente ricorda le atmosfere evocate dalle biografie dei bambini della famiglia di Recanati.

Per quanto collaterale sia, mi piace riportare anche una nota su *Lettera* perché, pur se non in forma diretta ma, appunto, per immagini, si avvicina alla formula dantesca usata sopra: fatto circostanziale che però avalla l'ipotesi di una frequentazione del poema medievale. Il testo è del 1946, Morante presenta una citazione che ormai appartiene al patrimonio culturale popolare: parla, cioè, di una «porta del paradiso» che è l'espressione data da Michelangelo alla porta del Battistero fiorentino preparata da Ghiberti. A questa prima enunciazione si accompagna un ulteriore riferimento, collimando però con Dante e ritornando così alla semantica paradisiaca: il giardino, che rimanda a sua volta al concetto, e all'iconografia dell'*hortus conclusus* e al limbo: «popolo barbaro del paradiso».<sup>7</sup>

Sempre in un ambito ascrivibile a quello della *Commedia*, c'è poi da notare un ulteriore rimando alla doppia rosa: alternativa laica alla Candida rosa. Questa intuizione viene sostenuta dai numerosi aggettivi e sostantivi che evocano la semantica della metafisica della luce: splendore; celesti; auree. Dante del resto va considerato per Morante un modello fondante della sua scrittura per i termini sia teorici sia pragmatici del suo realismo linguistico. Solo un accenno, dicevo, perché qui si tratta più di una influenza in una direzione dello stile, discorso che, per quanto interessante, ci porterebbe troppo lontano dall'obiettivo che abbiamo qui oggi: che è quello di limitarci, piuttosto, a delle fonti riscontrabili in citazioni dirette.

Nella poesia intitolata *Alla favola* (1947) i versi principali «Di te, Finzione, mi cingo, | fatua veste» riprendono i motivi proemiali di Petrarca: «favola fui gran tempo, onde sovente | di me medesimo meco mi vergogno» (*RVF*, I, vv. 10-11). Altrettanto breve, ma pure degna di nota è la strofe nel *Canto per il gatto Alvaro* (1947) dove l'Io - ma anche qui si tratta di poesia di lode piuttosto che di lirica - si rivolge all'animale invocandolo: «cantami | lusinghe lusinghe coi tuoi sospiri

7 Si ricordi che il limbo, come spazio fisico ma anche una condizione della mente, o se si preferisce del cuore, ritorna nell'ultimo verso de *Lisola di Arturo*: «fuori del limbo non v'è eliso».



ronzanti» dove il verbo all'imperativo con l'enclitico in forma dativa rimanda alla traduzione del primo verso dell'*Iliade*, definendolo però, sempre con una semantica di area dantesca: «barbaro del Paradiso».

Nella poesia *Avventura*, precedentemente intitolata *Cuore*, si legge:

Incantare dovrò i guardiani,  
riscattare le spose comprate,  
e a lungo errerò per corti e fughe di scale,  
fra un popolo d'echi e d'inganni  
fino alla cara porta, che reca la scritta crudele:  
Indietro, o pellegrina. Non riceve.

Questi versi riprendono, mi pare difficile contestarlo, quelli del *Cantico dei cantici*, 3.3:

Le guardie che vanno attorno per la città mi hanno incontrata; e ho chiesto loro: «Avete visto il mio amore?».

Proviamo a capire perché abbia deciso di rifarsi a questo testo, che può considerarsi come uno dei campioni più autorevoli, e straordinari, di una storia d'amore. Nella scrittura i versi servono in modo scenografico, quasi filmico, a definire l'ambientazione e le coordinate spaziali di un evento che apparentemente trova la sua realizzazione nell'*hic et nunc*. Questa scelta del progetto narrativo introduce l'azione che le interessa, ossia la ricerca dell'amato all'interno della folla. Morante, allora, pare voglia accostare se stessa alla trama del racconto per un processo d'identificazione. La poesia, ci informa Daniele Morante, fu scritta per R.T.M. (Richard), appartenente a una «'grande' famiglia inglese (non sappiamo se aristocratica) [...] di cospicui mezzi e di bell'aspetto, il quale soggiornò a lungo in Italia» (in D. Morante 2012, p. 75). Elsa l'aveva incontrato già nei primi anni Trenta - la prima lettera è del 1934 - e con lui ebbe una relazione intensa, seppur interrotta nel 1936 e ripresa brevemente nel 1940. Lo ritrova a Parigi nel 1948 durante un viaggio con Alberto Moravia. La poesia, riporta a calce l'edizione a stampa, fu scritta proprio quest'anno. È poi utile e vantaggioso far notare che questa precede quella che dà il titolo a tutto il volumetto datata invece 1955 e che con buona probabilità è dedicata a Visconti - altro amore di questi anni - non a segnare una continuità, nemmeno di *modus amandi*, quanto a formarne un dittico perfetto: un doppio pannello in una zona centrale del polittico che può considerarsi *Alibi*. I versi che seguono, per restare concentrati

sul medesimo testo, sono di più complessa interpretazione perché qui Morante fa uso di referenti culturali mutuati, per contenuto e stile, sì, da un modello libresco, ma meno preciso del precedente. Mi riferisco in particolare ai seguenti versi:

Snidare bisogna l'invidia che s'imbosca  
e i mostri di gelosia mettere in fuga,  
(ah, San Michele e San Giorgio, datemi il  
vostro scudo!)  
per notti occhiute, selve purpuree,  
dove incontrare potrò centauri e ippogrifi,  
e bere il magico sangue dei narcisi.  
Si levan poi le triplici mura di Sodoma  
intorno a campo straniero  
dalle sette torri merlate.

Dico anche di stile perché qui oltre all'immagine espressa si potrebbe parlare, in termini bertolucciani, d'imitazione', giacché non solo il fatto narrato (il contenuto) è simmetrico, ma altrettanto importante è sottolineare come la riproduzione si attui anche in termini stilistici: nell'uso di un registro aulico, di una sintassi latineggiante e di un lessico antichizzato.

Questa mimesi linguistica che aspira a una classicità di tipo ritmico si riscontra anche nel verso «A difficili amori io nacqui» che riprende il costrutto foscoliano «del greco mar da cui vergine nacque» (*A Zacinto*, v. 4). L'organizzazione classicheggiante della frase qui si realizza con l'iperbato, ma il riferimento all'esule Foscolo è da ritrovare anche negli aspetti di contenuto: giacché il tema dell'isola come microcosmo, della fanciullezza, dell'abbandono, rimandano sempre a tematiche privilegiate da Morante, per cui lo stile si sottomette alle esigenze del prototipo seguendone l'esempio anche grammaticale. Facendo ciò anche la descrizione della città e del campo straniero viene, per quanto nella minuzia realista, mitizzata in toni epici la cui derivazione più naturale suggerisco che sia Ariosto, se non, addirittura, lo stesso *Ciclo Bretone*: si vedano, per esempio, i riferimenti alle torri merlate ma anche l'intera semantica del santo-cavaliere e della principessa. Non si dimentichi che in quegli anni le letture delle avventure cavalleresche, libri ereditati dal padre o dal giovane ospite dell'Amalfitano, sono quelle che accompagnano i primi anni di Arturo.

Morante parlando dell'innamorato lo presenta attraverso dei dati biografici nei modi mitizzati e lo definisce «soldato d'impresе desperate, marinaio senza vela né remi, | dove t'avventuri?», versi che esaltano la sua venuta dall'Isola-Inghilterra e il suo girovagare dovuto probabilmente



splendori» che riprende il primo distico di una quartina dell'amico Penna: «Felice chi è diverso | Essendo egli diverso» (Penna 1989, p. 171); pubblicato proprio in quel giro di anni, il 1950, negli *Appunti*, ma che fa parte delle «giovanili ritrovate» (1927-1936). Non è mia opinione che nella proposta morantiana il riferimento sia all'omosessualità di Visconti: così come, del resto, nemmeno la poesia di Sandro Penna può essere interpretata, né ridotta, come un consenso alla sola diversità erotica. Morante (e Penna) semmai esalta la propria scelta individuale e antiborghese pur restando nei limiti della dichiarazione che non vuol farsi polemica né lasciarsi strumentalizzare da contesti politicamente *engagé*.

Una seconda impressione riguarda un verso più volte citato e preso ad esempio per l'intertestualità che intercorse tra Pasolini e Morante. Mi riferisco a quello proemiale della poesia che stiamo trattando: «Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!» che più volte s'è riportato a quello pasoliniano «Solo l'amare, solo il conoscere | conta, non l'aver amato, | non l'aver conosciuto» (Pasolini 2009b, vol. 1, p. 833), registrato nelle *Ceneri di Gramsci*, pubblicate proprio nel 1957. Io invece propongo l'ipotesi che sia i versi morantiani sia quelli di Pasolini vadano ricondotti a un prototesto più antico e condivisibile, considerate le attenzioni che i due gli prestarono, a quelli reboriani «E per l'amante cuor nulla è mistero» (Rebora 1982, p. 57). Di questo mi sono nel frattempo convinto con maggiore vigore quando se ne identifica la fonte filosofica che, a mio avviso, va ritrovata nel motto che Sant'Agostino detta nel *Sermone 43*: «Crede ut intelligas, intellige ut credas».

Un'ultima osservazione (che però ritengo fondamentale) sui variegati, e dunque complessi, rimandi interdisciplinari in questo libro riguarda i vv. 37-38:

Tu eri la dogaresa che scioglie al sole i  
capelli  
 purpurei, sull'alto terrazzo, fra duomi e  
stendardi.

Io ribadisco<sup>9</sup> che l'immagine qui descritta altro non sia che il *Due dame veneziane* di Carpaccio. La mia opinione è che il quadro rappresenti una fonte iconografica inserita come una «tarsia», come dicevo sopra, allo stesso modo in cui Sant'Agostino faceva con le citazioni dalla Bibbia. Questa, cioè, non va considerata esclusivamente

come una forma di *ekphrasis* ma, piuttosto, come una citazione, per quanto ripresa dal catalogo di opere conosciute ampiamente da un pubblico medio.

Per quanto ancora in fase preliminare, questa ricerca credo già permetta di intravedere come l'opera lirica morantiana sia coinvolta con la tradizione umanistica cui appartiene e che, nonostante l'apparente caoticità nell'applicazione delle 'citazioni' applicate al tessuto di *Alibi* sia riscontrabile un'evidente e coerente preferenza per autori e opere di dominio popolare. Già questo permette di 'quantificare' il grado di prestigio che l'autore in questione può aver avuto nella formazione morantiana e, in termini più generali, come Morante percepisse la letteratura, sottolineandone il ruolo salvifico. Tant'è che pure la poesia *Sheherazade* (allegoria della Letteratura) ripete di sapere «con bellissime fiabe | consolare la notte». Questo messaggio altro non è da intendersi che come una spia che induce a ricercare nella letteratura la fonte primaria dell'ispirazione - intendo narrativa non biografica - di *Alibi*, in modo da comprendere nella loro pienezza poetica il posto e il ruolo dei vari prestiti testuali. Tutto ciò, infine, a dimostrare qualcosa che Wilcock non ha avuto timore a dire a voce alta, ossia che da sempre la *poesia legge poesia* (p. 110).

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1985). «Il congedo della tragedia». *Reporter*, 7-8 dicembre, p. 22. Ora in: Fofi, Goffredo; Sofri, Adriano (a cura di) (2011), *Festa per Elsa*. Palermo: Sellerio.
- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Cascio, Gandolfo. «La prima perla e la prima rosa: Elsa Morante e la ricezione dei sonetti della notte di Michelangelo» (2012a). In: *Un altro mondo: Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*. A cura di Antonio Motta. *Il Giannone*, 10 (19-20), gennaio-dicembre, numero monografico, pp. 209-228.
- Cascio, Gandolfo (2012b). «Una vocazione alla solitudine». In: Zagra, Giuliana (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, 2012, pp. 119-122.
- Cascio, Gandolfo (2015). «Elsa Morante's Pictorial References and Ekphrasis in *Alibi*: From Carpaccio to Silvestro Lega». In: Lucamante,

<sup>9</sup> Riprendo anche questo esempio da Cascio 2015.

- Stefania (ed.): *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, pp. 129-139.
- Diamanti, Donatella (1990). «La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire». In: Lugnani, Lucio et al. (a cura di). *Per Elisa: studi su Menzogna e sortilegio*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Garboli, Cesare (1993). «Corpo e finzione: Le poesie di *Alibi*». In: *Per Elsa Morante*. Milano: Linea d'ombra.
- Garboli, Cesare (2008), *La stanza separata*. Milano: Libri Scheiwiller.
- Lucamante, Stefania (2012). «Elsa Morante e il proustismo di *Menzogna e sortilegio*: Il motivo della *chambre e l'amour-jalousie*». In: Zagra, Giuliana (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 71-77.
- Montefoschi, Giorgio (1969). «Funzione dei personaggi e linguaggio in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante». *Nuovi Argomenti*, n.s., 15, pp. 252-267.
- Montefoschi, Giorgio (2009). «Dal Purgatorio al riso di Svevo: Il tempo misterioso dei capolavori». *Corriere della Sera*, 2 dicembre.
- Morante, Elsa (1988-1990). *Opere*. 2 voll. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1990). *Alibi*. Prefazione di Cesare Garboli. Milano: Garzanti.
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*. Con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (2009a). «La confusione degli stili». In: *Passione e ideologia*. Prefazione di Alberto Asor Rosa. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (2009b). «Il pianto della scavatrice». In: Pasolini, Pier Paolo, *Tutte le poesie*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Penna, Sandro (1989). *Poesie*. Garzanti, Milano.
- Rebora, Clemente. *Rebora Clemente: Le poesie (1913-1957)* (1982). A cura di Gianni Mussini; Vanni Scheiwiller. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Torno, Armando (2012). «Sant'Agostino erede di Platone: Le *Confessioni* secondo Giovanni Reale». *Corriere della Sera*, 7 dicembre.
- Venturi, Gianni (1977). *Elsa Morante*. Firenze: La Nuova Italia.
- Wilcock, Rodolfo J. (1993). *Poesie*. Milano: Adelphi.
- Zampa, Giorgio (a cura di) (1995). *Eugenio Montale: Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.



## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Il segreto gioco della scrittura

## Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di *Menzogna e sortilegio*

Giuliana Zagra

(Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Italia)

**Abstract** The collection of Elsa Morante's manuscripts offers a rich material for a study of the writer's works and opens new horizons for studies concerning either unpublished and less investigated aspects of her writings, or their birth processes and the sources used by the writer. In particular, the stratified and complex nature of the archives allows for in-depth investigation, especially with regard to the autobiographical sources and literary models that inspired Morante's works. In every manuscript making part of Morante's oeuvre, in particular *Menzogna e sortilegio*, themes and sources of the writer's inspiration converge: all the biographical elements such as her memories, the literary tradition, the linguistic research, the human experiences and the poetry can be found. Thanks to recent acquisition of new materials, such as the miscellaneous notebook *Narciso*, and the correspondence between Elsa Morante and Richard T.M., the genetic trail of *Menzogna e sortilegio*.

**Keywords** Menzogna e sortilegio. Genetic trail. Manuscripts. Autobiographical sources. Literary models.

«E fu con certi vecchi suoi quaderni di quando era fanciulla»

(V.E. 1619/XXVI, c. 79v.)

La raccolta dei manoscritti appartenuti a Elsa Morante<sup>1</sup> fornisce agli studiosi un materiale vastissimo per approfondimenti, scoperte e verifi-

**1** L'archivio di Elsa Morante è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Grazie alle progressive donazioni effettuate dagli eredi si presenta oggi come uno degli archivi d'autore del Novecento più ricchi e completi.

I primi manoscritti arrivati in biblioteca appartengono alle principali opere edite (i quattro romanzi e il *Mondo salvato dai ragazzini*) e furono versati dagli eredi alla fine degli anni Ottanta, dopo la scomparsa della scrittrice e per sua volontà esplicita. Un'ulteriore donazione di un corposo nucleo di carte, consistente prevalentemente in scritti meno noti o inediti (testi giovanili, romanzi incompiuti, scritti extranarrativi), è avvenuta a conclusione di un percorso di valorizzazione delle carte della scrittrice messo in atto dalla mostra del 2006 (Zagra, Buttò 2006) per decisione degli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante. Infine nel corso delle celebrazioni realizzate dalla Nazionale nel 2012 per il Centenario della nascita di Morante (Zagra 2012) è stato consegnato dal nipote Daniele il corpus dell'epistolario, vastissimo, comprendente oltre 6.000 missive, solo in parte pubblicato in volume (Morante D. 2012). Tra le iniziative intraprese dalla Biblioteca per il centenario va ricordato, oltre alla mostra sui manoscritti, il seminario di studi che si è svolto nei giorni 20 e 21 novembre 2012, dal titolo *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Dal laboratorio di Elsa Morante*, dove i contributi dei relatori hanno dato conto per lo più degli studi avviati sulle carte manoscritte. Successivamente, nel 2014, la Biblioteca Nazionale ha pubblicato una raccolta di scritti in onore di Elsa Morante (Cardinale, Zagra 2013), dove molti temi sono stati ripresi e approfonditi.

che sull'opera della scrittrice, tale da aprire nuovi orizzonti di ricerca che riguardano sia gli aspetti inediti o poco investigati della sua produzione, sia i processi di genesi e le fonti alla base di essa.

In particolare sulla questione delle fonti autobiografiche e dei modelli letterari che hanno ispirato l'opera della scrittrice, le carte d'archivio per la loro natura stratificata e complessa, tale da farle assomigliare a degli ipertesti, offrono un ricchissimo terreno di investigazione e una pluralità di percorsi.

I ricchi apparati che accompagnano la stesura delle narrazioni morantiane fanno di ogni manoscritto il luogo in cui convergono e possono leggersi simultaneamente e talvolta in maniera esplicita i vari momenti di cui il testo si è nutrito e da cui è generato: la memoria, la tradizione letteraria, la ricerca linguistica, il vissuto, la poesia.

Con la stesura di *Menzogna e sortilegio*<sup>2</sup> prende forma un sistema compositivo che con le dovute varianti la scrittrice non abbandonerà mai, e che identifica nel quaderno la sua unità di misura minima, la cellula di un organismo complesso, dove il testo narrativo si distende sul recto delle carte per lasciare spazio nelle pagine dispari a

**2** Il corpus manoscritto di *Menzogna e sortilegio* comprende una vasta serie di carte composta dai quaranta quaderni della prima stesura autografa (V.E. 1619/ I-XL), da due cartelle di carte sciolte (V.E. 1619/Cart. I-II) e dalla stesura dattiloscritta del romanzo (1619/Datt. I-II).

commenti, note, indicazioni correttive e innumerevoli altri elementi in grado di rivelare informazioni preziose sulla storia della sua composizione.

I due piani ci introducono da un lato alla costruzione del suo disegno romanzesco e dall'altro aprono scorci sul tessuto autobiografico e sui contesti extranarrativi entro cui si sviluppa la composizione.

Più degli altri il corpus documentario del primo romanzo morantiano si presenta come una sorta di intrico in cui le tracce di vissuto risultano mescolate con le suggestioni letterarie, e i testi tratti dagli autori più amati e più letti coesistono e talvolta si sovrappongono a quelli dell'autrice.

Citazioni, invocazioni, poesie, dediche a personaggi reali e misteriosi crittogrammi, commenti e considerazioni, svelano pulsioni di natura diversa: le letture a lungo coltivate, una visione poetica sempre più salda, i ricordi di un passato che da tempo spinge per essere raccontato. Il manoscritto appare come un corpo vivo da cui traspare la fatica immane, anche fisica per portare a compimento il suo lavoro e vi si riconoscono i segni tangibili degli eventi che hanno attraversato la vita della scrittrice.

Il cambiamento di *status* avvenuto con il matrimonio apre le porte al progetto di un romanzo di grande respiro vagheggiato sin da piccola e si riflette nella compatta e programmatica serie dei quaderni. Tra le loro pagine è possibile riconoscere la fase in cui la stesura si interrompe a causa della guerra, e quella in cui scrittura riprende circa un anno dopo, i momenti di scoramento e di paura per l'impegno da cui Morante si sente sovrastata, il turbamento per la morte del padre e la nostalgia per un amante perduto.

Alcuni brogliacci scritti su fogli sciolti mostrano come l'inizio del progetto risalga agli anni 1941-1942 (Palli Baroni 2006, pp. 37-48), gli stessi in cui Morante sposa Moravia e dà alle stampe due libri, echi di una fase giovanile della sua scrittura con cui sta per chiudere i conti: la fiaba *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* (Morante 1942) e la raccolta di racconti de *Il gioco segreto* (1941).

Ma la narrazione vera e propria di *Menzogna e sortilegio* assume il suo impianto definitivo nel 1943, anno a cui appartengono probabilmente i primi cinque quaderni del corpus manoscritto, abbandonati per la precipitosa partenza da Roma nel settembre del 1943 e poi recuperati a casa di Carlo Ludovico Bragaglia parecchi mesi dopo.

Con la fine della guerra la stesura del romanzo riprende vigore, la parte già scritta viene sottoposta a una revisione massiccia di cui sono testimonianza il verso delle pagine fitte di commenti

e di rifacimenti, e i primi capitoli subiscono alcuni cambiamenti significativi.<sup>3</sup> Il lavoro procede febbrilmente per 3 anni fino a concludersi «lunedì 24 marzo del 1947».<sup>4</sup> Quello che resta da fare ora è: «copiare il libro e poi basta».

Nei primi tre capitoli di *Menzogna e sortilegio*, quelli che vanno sotto il titolo *Introduzione alla storia della mia famiglia*, parlando del sistema misterioso con cui Elisa riesce a raccontare anche fatti di cui non è stata testimone, Morante sembra descrivere il procedimento narrativo messo in atto da lei stessa per scrivere il romanzo, «intrecciando ricordi e sogni» (Rosa 2013, p. 28): «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**. Che forse tutto l'inventare è ricordare?» (Morante 1989, p. 20, enfasi dell'Autore).

Elisa chiusa nella stanza di un angusto appartamento ricostruisce pezzi della storia della sua famiglia, rivivendo attraverso un procedimento visionario fatti che non appartengono al suo vissuto: «M'accade adesso, nel silenzio della mia camera, d'afferrare voci e rumori sonanti in qualche stanza lontana del palazzo, e fin d'ascoltare qualche dialogo di invisibili casigliani, o di gente in crocchio nella strada» (Morante 1988, p. 31).

Allo stesso modo Elsa, in una delle due stanze del piccolo appartamento che divide con Moravia in via Sgambati a partire dal 1945 - «in compagnia dei miei libri, e di me stessa, come un monaco meditativo» (Morante 1988, p. 17) - sviluppa un segreto, personalissimo, modo di aprirsi alla scrittura, fatto di percezioni notturne, di suggestioni stranianti che anticipano i personaggi e le storie che il giorno dopo tesse e ricuce in una trama romanzesca.

Roma 10 ottobre 1945. Ore 22?

È passata nella strada in questo momento una musichetta volgare, a me sembra venga dal purgatorio. Sono in un momento di assenza,

<sup>3</sup> Un'analisi fondamentale del manoscritto di *Menzogna e sortilegio* è fornita dal saggio di Marco Bardini (1999, pp. 209-337), grazie al quale è possibile ricostruire le diverse fasi di stesura del romanzo.

<sup>4</sup> Ultima carta del quaderno XXXIV. La stesura del romanzo è contenuta nei primi 34 quaderni, gli ultimi sei riguardano invece rifacimenti e appunti di revisione dei primi capitoli. Il 13 giugno del 1947 Morante scrive nel foglio di guardia posteriore del quaderno XXXVI: «Lettera aperta. Cara Elsa. Siamo intesi: copiare il libro e poi basta; morire, quello che ti resterebbe da fare dopo non sarebbe che mortificazione e scherno. Allora promesso, eh! Elsa».

sono con quelli dell'altra parte. Favola o morti non è lo stesso? (Qd. XV, c. I)

Il momento della scrittura appare come l'atto finale ed esteriorizzato di un processo tutto interno e già compiuto.

Levatami dal letto, mi siedo al tavolino e tendo l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale recitando i miei ricordi e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata, ed io come una fedele segretaria scrivo (Morante 1988, p. 34).

Morante rappresenta se stessa all'interno del romanzo nell'atto di scrivere alla stregua del Velázquez di *Las Meninas*, che nel quadro ritrae anche la propria immagine, riflessa in uno specchio, nell'atto di dipingere. È infatti sicuramente una presenza reale, nella stanza in cui Elsa sta scrivendo, il misterioso Alvaro che si mostra, ancora prima che nell'epilogo poetico che chiude il romanzo, negli schizzi di un gatto siamese disegnati nel foglio di guardia posteriore del quaderno XIII.

Oltre ad Alvaro, massima consolazione e sostegno nella «delirante fatica della volontà e della speranza»<sup>5</sup> a cui la obbliga il quotidiano lavoro di scrittura a tratti insostenibile, nel manoscritto si mostrano altre presenze.

Scrittori e poeti sembrano bisbigliare versi e frammenti di cui rimane traccia nelle citazioni trascritte nel frontespizio di numerosi quaderni: Shakespeare, Baudelaire, Rimbaud, Dickinson, Saba, Montale, Dostoevskij, Saffo (Bardini 1999).<sup>6</sup>

Si tratta in alcuni casi di citazioni che avrebbero dovuto fornire materia per le epigrafi da porre in apertura di capitolo, un progetto in parte ridimensionato ma, al di là di questo, per certo rappre-

sentano per la scrittrice un rafforzamento e una conferma del suo sentire profondo, una sorta di viatico che l'accompagna lungo il percorso duro e difficile che la separa dalla fine del romanzo.

Nella scelta dei brani operata, numerosi sono quelli che hanno a che fare con le visioni oniriche, con lo stato creativo che si genera tra il sonno e la veglia, quando avvengono improvvise viste di immagini:

The sleeping and the dead  
are but as pictures (Macbeth)<sup>7</sup>

I see thee better - in the Dark  
I do not need a Light  
The Love of Thee - a Prism be  
Excelling Violet - [...]  
(Emily Dickinson)<sup>8</sup> (Qd. XIV, c. I)

Cette vision ne se presente pas d'elle même, c'est moi que la provoque, et je ne puis ne pas la provoquer, bien que me soit impossible de vivre avec elle. (Dostojevsky, *Le possédés*) (Q. XXVI, c. I)

Nel quaderno I l'incipit del romanzo, poi interamente riscritto dopo la guerra, si presenta nel taglio alto della pagina riquadrato da due citazioni.

Nell'angolo destro un brano dal *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand: «Du fond de mon lit je compétoi avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres» (Bertrand 1963, p. 58).

A sinistra invece troviamo questo verso di Montale: «Occorrono troppe vite per farne una» (Montale 1984, p. 175).

Entrambi i frammenti riconducono a un aspetto sostanziale del romanzo che si sta scrivendo: il potere evocativo dei personaggi, quasi creature incarnate, in grado di agire la scrittrice, che a loro cospetto si dichiara semplicemente una «pronuba ape fra voi fiori straordinari e occulti» (Morante 1988, p. 35). La processione delle dodici voci che attraversa le tenebre della stanza di *Gaspard de la nuit*, si snoda in parallelo

5 Nel piatto di copertina del quaderno X si legge: «Ah finirà un giorno questa delirante fatica della volontà e della speranza. IJC». Sull'interpretazione del crittogramma IJC si veda, oltre a quanto scrive Alba Andreini nella postfazione al *Diario del '38* l'analisi di Giuliana Zagra (Zagra 2006, p. 33), in cui la sigla viene decrittata in *Imitatio Jesus Christi*. Il riferimento in forma devozionale alla celebre opera di Tommaso da Kempis che traduce il Vangelo in precetti di vita quotidiana per la regola monastica, poteva fornire una sorta di disciplina al lavoro da amanuense della scrittrice durante la stesura del romanzo.

6 In particolare Bardini analizza le occorrenze poetiche rintracciabili nei quaderni arrivando a quantificarli in numero di 114, «con almeno 30 ripetizioni, in luoghi diversi, dei medesimi frammenti». Le citazioni vengono esaminate e suddivise dallo studioso anche dal punto di vista tematico secondo tre categorie: il motivo della visione, il motivo faustiano-hoffmanniano dell'anima ceduta al diavolo, e quello dell'amore perduto e non corrisposto.

7 William Shakespeare, *Macbeth*, atto II, scena II. Il verso è uno di quelli che ritornano in vari punti del romanzo. Già nella carta di guardia del quaderno I compare anche in traduzione: «I dormienti [gli addormentati] e i morti non sono che figure dipinte». Vi si legge accanto l'indicazione: «Questo solo, avanti alla prima parte», da cui si evince che effettivamente avrebbe dovuto costituire l'epigrafe iniziale.

8 La poesia di Emily Dickinson (J611) in questo caso è trascritta per intero affiancata da un abbozzo di traduzione ampiamente cancellata: «Ti vedo meglio nelle tenebre».



con il corteo dei «Santi Sultani e Gran Capitani» (Morante 1988, p. 16) che irrompe nella stanza di Elisa, mentre il frammento montaliano rinvia direttamente alla caleidoscopica sostanza dei personaggi, sintesi di tante vite prese dal mondo reale, rimescolamenti di più vissuti in uno, tali da renderne irricognoscibile la fonte.

Eugenio Montale,<sup>9</sup> il poeta di *Ossi di seppia* ma soprattutto delle *Occasioni* che con ogni probabilità Elsa ha letto avidamente al momento della sua uscita pochi anni prima, torna più volte nel corso del manoscritto.

Oltre al verso che precede l'incipit del romanzo se ne rintracciano altri disseminati nel manoscritto, che sembrano parlare del procedimento stesso con cui Morante arriva a scrivere la sua opera, attraverso la ricerca degli «istanti fatali dell'esistenza, quando in un baleno è possibile intravedere una realtà diversa o una diversa disposizione della realtà... di afferrare un senso, un rapporto impreveduto e imprevedibile» (Zampa 1984, p. 37).

Se procedi ti imbatti tu forse nel fantasma che ti salva: si compongono qui le storie gli atti scancellati del gioco del futuro (Montale 1984, p. 7). (Qd. IX, c. I)

La pianola degli inferi da se accelera i registri, sale nelle sfere del gelo (Montale 1984, p. 152). (Qd. X, c. II)

Mi disse Buffalo. E il nome agí (Montale 1984, p. 117) (Qd. XXXII, c. I)

La parola ha il potere di agire materializzando scenari improvvisi, squarci che aprono a mondi inaspettati, a «meravigliose storie», e dunque alla scrittura:

Dio mio grazie a te le parole diventano illuminanti, da una sola parola nascono immagini viventi, meravigliose storie. La ricerca suscita una vista improvvisa, di un mondo inaspettato, non mio, ma in te sorda, stupida sempre e in questo momento. Grazie tu mi scegli come piccolo strumento. (Qd. IV, piatto di copertina)

La ricerca della parola illuminante spiegherebbe anche la presenza dei lunghi elenchi che si

<sup>9</sup> Di Montale si contano dieci occorrenze. *Le occasioni* uscirono nel 1939 e probabilmente la scrittrice era ancora suggestionata da una lettura in cui aveva trovato una forte consonanza con la propria sensibilità.

incontrano soprattutto all'inizio e alla fine dei quaderni e che saranno una caratteristica costante di tutti i manoscritti successivi.

L'intuizione poetica è per Morante un elemento fondante della sua costruzione letteraria, anche della più complessa, almeno in questa fase compositiva essa sembra costituire il nucleo generativo dell'opera stessa, poiché essa è in grado di far «vedere il tutto nel piccolo»<sup>10</sup> e quindi condensare e anticipare temi e trame che verranno sviluppate successivamente.

Il poeta è tale solo quando riesce ad accogliere su di sé il compito superiore dell'arte, unica via di salvezza e possibile alternativa alla disperazione e alla morte:<sup>11</sup>

È compito dei poeti di rinnovare continuamente il mondo agli occhi degli uomini, che l'abitudine rende ciechi e distratti davanti alle cose, di rispiegare loro le cose con sempre nuove immagini, questo è il compito dato ai poeti quel sabato in cui Egli, finita la creazione si riposò. Io ho creato il mondo - disse - voi dovette far sì che esso sia giovane e nuovo per gli uomini in eterno - Da qui l'immortale necessità della poesia, senza poesia l'uomo muore di inedia. 22 maggio 1945. IJC. (Qd. XII, c. I)

Le radici poetiche di *Menzogna e sortilegio* sono confermate dall'esame del quaderno autografo *Narciso*<sup>12</sup> (1943-1945), dove i personaggi principali del romanzo vengono evocati in componi-

<sup>10</sup> «Vedere il tutto nel piccolo è l'esigenza dell'arte» è la citazione da Goethe che si legge in alto a destra sul frontespizio del quaderno XI.

<sup>11</sup> Umberto Saba è più di qualunque altro il poeta che incarna l'ideale di Morante. In una lettera a Saba del 2 dicembre 1956 Elsa scrive: «Non c'è giorno, si può dire, che non rilegga qualche Sua poesia. E questa lettura, per me, è molto più di un'amicizia. Pensi che arrivo a amministrarle come un vero tesoro (ci sono alcune Sue poesie - oramai poche purtroppo - che ancora non ho voluto leggere, per averne sempre qualcuna nuova, da parte, per i giorni più difficili!). Difatti altri poeti, certo, hanno scritto delle belle poesie; ma pochi, durante i secoli, hanno avuto un tale potere di consolazione, che è la grazia suprema della poesia vera. E solo quei pochi, pochissimi anzi, si possono ricercare, nei giorni difficili, con la certezza che, davanti alla loro grazia assoluta, ogni nostro dolore terrestre ci si rivela futile e relativo, quasi un segno d'immaturità infantile» (D. Morante 2012, pp.128-129).

<sup>12</sup> Cesare Garboli ne dà per primo una sintetica descrizione nella *Nota a Narciso*, in Morante 2004. Numerose trascrizioni dal quaderno erano già presenti nella *Cronologia*, sempre a cura di Garboli, in Morante 1988. Il quaderno attualmente è stato acquisito dall'Archivio morantiano con la collocazione A.R.C. 52 I 4/2 (2). Per una descrizione puntuale del manoscritto si veda il saggio di Eleonora Cardinale in Cardinale 2013, pp. 21-31.

menti, parte dei quali andranno a disegnare la cornice paratestuale del libro stampato.

Si tratta di un manoscritto miscelaneo scritto da entrambi i lati che contiene, in un verso, progetti, abbozzi, scarti di poesie, note diaristiche, e dall'altra parte, sotto il titolo *La Magione dei Morti*, alcuni componimenti per R.T.M. e una stesura pressoché definitiva di un episodio di *Menzogna e sortilegio*.

Il quaderno, tra l'altro, essendo della stessa fattura di quelli di *Menzogna e sortilegio*, iniziato nel 1943, con ogni probabilità va annoverato tra quelli perduti e poi ritrovati, sui quali Elsa disse di aver cominciato a scrivere il suo libro.

Il documento costituisce anche un prezioso raccordo per approfondire i riferimenti autobiografici riscontrati nel manoscritto del romanzo a partire dalle dediche.

Infatti, tra le varie fonti legate al vissuto della scrittrice che si possono incontrare nella stesura manoscritta del romanzo, sicuramente spicca la dedica presente già nel primo quaderno, dove, mescolati alle varie ipotesi di titoli, si legge nel taglio alto della pagina: «A FLM che fu un disgraziato e a RTM maestro dell'ineffabile».

Ripercorrendo la biografia di Morante non è difficile identificare nelle iniziali F.L.M. il nome del suo padre biologico, quel Francesco Lo Monaco, che muore suicida probabilmente in seguito a un grave indebitamento intorno al 1943 (M. Morante 1986, pp. 122-123).<sup>13</sup>

La dedica a F. (che condivide con il protagonista del romanzo, Francesco De Salvi, non solo il nome di battesimo, ma anche l'impiego alle poste e la fine prematura) si sviluppa poi in tutta la sua complessità nel quaderno XI dove nel piatto anteriore si legge:

*Alla memoria di F.*

Dedico questo libro dove il nostro paese sconosciuto a me nell'esilio appare non quale è ma quale mi è tramandato da un'infanzia non più mia, da me fatta amara leggenda, perduta insieme alla morta figura di lui. Amore e memoria del nostro vero. Mio principio oscuro, sua povera fine. Roma 1945

<sup>13</sup> Marcello racconta che la famiglia venne a conoscenza della morte di Francesco Lo Monaco, chiamato dai ragazzi lo zio Ciccio, subito dopo la fine della guerra, in seguito a una telefonata fatta dalla piccola Maria per conto di sua madre alla famiglia di lui. Ma la sua scomparsa deve essere già avvenuta nel luglio 1943 come si evince dalle date in calce alle poesie per F.L.M. contenute, come vedremo in seguito, nel quaderno di *Narciso*.

Nel quaderno XII, in margine al foglio di guardia anteriore, compare un testo poetico in cui Morante esalta il gesto suicida confermando, fra l'altro, la forte suggestione derivata dalla tragica vicenda familiare.<sup>14</sup>

Superba sorte di colui che osa  
e uccide se stesso  
altri seguitano a vagare,  
non più uomini  
né celesti: ombre  
Altri si congiungono all'eterno  
Dimentichi della forma mortale  
Ma lui rifiuta il cielo  
come la terra: esule in terra  
sarebbe straniero in cielo  
e l'eternità rifiuta  
altro non vuole che la morte.  
La morte e la volontà, ultima signoria  
pietà non chiede: solo un suo diritto.  
E Dio, senza pietà, consacra la morte con  
la morte | L'anima non ti rendo, gli dice  
fa di lei, secondo la tua volontà.  
E lui ne fa strage

La poesia sarebbe dovuta entrare a far parte della cornice poetica del romanzo, che a quell'altezza si presentava nel progetto della scrittrice forse più articolata. Doveva intitolarsi *Al suicida*, (Francesco) e in alternativa *Ad un fantasma* (Edoardo) era destinata a chiudere il libro così come *Alla favola* (Anna) lo avrebbe aperto, secondo lo schema che Morante indica nel piatto anteriore del quaderno XII:

Premettere ai capitoli (meglio alternare)  
poesie proprie invece di altre?  
I capitolo. *Alla favola*  
Ultimo capitolo. *Al suicida*  
no *Ad un fantasma*

La poesia *Al suicida* si trova, con alcune varianti, anche nel quaderno di *Narciso* (c. 4) con il titolo *In memoria*. La data in calce, «luglio 1943», fornirebbe la data ante quem collocare la morte di F.L.M. Nello stesso quaderno si può leggere, cancellata con un frego verticale *Ad un fantasma* (c. 9). La poesia verrà infine accolta nella raccolta *Alibi* del 1958:

<sup>14</sup> Nell'intervista rilasciata a Renzo Paris, Moravia riferisce dell'ossessione suicida che Morante avrebbe sviluppato durante la stesura del romanzo, crisi che la portò all'assunzione in dosi massicce di anfetamine nella fase ultimativa del libro. (Paris 1991, pp. 192-193)

*Ad un Fantasma.*

Quando tu vieni, e mi chiami  
assente son io  
Per lunghe ore ti aspetto  
e tu, dimentico, non vieni.  
Ma so che le sfere del cielo  
nella loro vertigine,  
già fissano un segno  
non più che un minuto  
e allora avverrà l'incontro.  
Molli si svolgono i miei giorni  
a quella delirante stagione,  
candida e glaciale essa risplende  
alta salendo, come fuoco.  
Ah nostre incantevoli nozze!  
Che importa a me, beffardo spirito,  
dei tuoi diversi pensieri  
Necessità e Amore ti congiungono a me.  
(Roma, luglio, 1944)

L'identità del secondo dedicatario del romanzo, le cui iniziali ritornano anche nel quaderno di *Narciso*, è rimasta a lungo indecifrabile dal momento che di lui non si riesce a scorgere alcun cenno nella biografia della scrittrice.

Oggi la sua figura riceve nuova luce dalla pubblicazione della raccolta di quasi 600 corrispondenze di e a Elsa Morante riunite sotto il titolo *Lamata* (D. Morante 2012, pp. 75-94).

Ne *Lamata* si possono leggere infatti 10 lettere appassionate e turbinose di un misterioso inglese di nome Richard T.M., in grado di arricchire gli indizi autobiografici disseminati nei quaderni di *Menzogna e sortilegio* e di riverberarsi sulla figura del bel cugino Edoardo (D. Morante 2012, pp. 74-94).

Riccardo doveva essere effettivamente molto bello se Elsa in una lettera del 31 gennaio 1936 alla sua amica Luisa Fantini ne parla come «quello che con te chiamavo beautiful» (D. Morante 2012, p. 44).

Le lettere risalgono a tre periodi distinti, intervallati da lunghe interruzioni: il 1934-1936 corrispondente alla fase della loro burrascosa relazione amorosa, il maggio-giugno 1940, quando R. torna improvvisamente, dopo alcuni anni di separazione e vuole convincere Elsa a lasciare Moravia e a seguirlo in Inghilterra prima che l'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania li separi irrimediabilmente, e infine due lettere del 1948, quando Elsa tormentata dalla nostalgia va a cercarlo a Parigi per riallacciare la relazione ricevendone un rifiuto. Nonostante le numerose ricerche d'archivio su R.T.M., non

si è potuto andare al di là del nome di battesimo, quel Richard o Richy o Dicky con cui firma le sue lettere, e delle scarse notizie che si desumono da esse, membro di una famiglia importante, ben inserito nell'ambiente diplomatico inglese presso la Città del Vaticano. L'assenza d'altro canto delle corrispondenze di Elsa a R.T.M. non solo sottrae un ulteriore elemento determinante allo scioglimento dell'identità di Riccardo ma ci priva totalmente della voce di Morante.

Dai pochi accenni che si ricavano dalle lettere a Luisa Fantini ne viene fuori il quadro di un rapporto difficile e tormentoso in cui i sentimenti di lei rimangono sottaciuti. E ancora nell'ombra sono le pulsioni di lei, quando, molti anni dopo la loro separazione, terminato il romanzo, Elsa tornerà a cercarlo a Parigi e si troverà davanti a un aut aut (scegliere tra lui o Moravia) evidentemente insostenibile per lei.

L'unica breve missiva scritta da Elsa risale a molti anni dopo l'ultimo incontro, presumibilmente al 1957, quando la relazione si è chiusa del tutto e dove finalmente ella rivela la natura appassionata dei suoi sentimenti:

Perciò puoi capire che i miei sentimenti verso di te non sono di fredda cortesia. Al contrario ti voglio bene al punto che sarei pronta a rinunciare a gran parte della mia felicità (se l'avessi), pur di saperti felice.

Invece, per la tua felicità non posso fare proprio niente. Non potrei, nemmeno se lo volessi. Credo di essere la persona meno adatta a fare la tua felicità. Ammesso che questa persona esista. (D. Morante 2012, pp. 91-92)

Quanto la figura di questo amore giovanile, mai dimenticato,<sup>15</sup> si intrecci con la scrittura del romanzo emerge con forza, anche in questo caso, dal quaderno di *Narciso* dove si leggono tre poesie esplicitamente a lui indirizzate, quasi risposte tardive alle lettere drammatiche del maggio giugno 1940.

Le composizioni per R. sono tutte e tre datate in calce «luglio 1943» e recano accanto l'indicazione «scartata» (come numerose altre nel quaderno). Sono state composte negli stessi giorni in cui Elsa ha scritto la poesia in memoria del padre Francesco Lo Monaco, e forse nel momento di grande turbamento per aver appreso la notizia del suo suicidio.

<sup>15</sup> È conservata insieme al carteggio, una busta con su apposta, di pugno di E.M., a pennarello rosso, la scritta *Per Riccardo*, contenente l'estratto della *Canzone degli F.P. e degli I.M.*

Leggendo le poesie per R. si colgono svariati elementi, anche lessicali, che riconducono alle tematiche del romanzo: Richard, di cui, dopo la partenza dall'Italia, non si hanno più notizie, anche se forse è ancora vivo, appartiene alla «Maggione dei morti», perché perduto per sempre.

Le poesie sembrano avere una corrispondenza precisa con le lettere scritte da Riccardo prima di partire dall'Italia, quasi un riecheggiare delle parole di lui.

*Dedicata a R.T.*

Non so se tu vivi o sei morto.  
Ma per me sei perduto  
nulla so di te, la voce  
che sempre mi lodava  
chi l'ascolta? Chi tocca la mano  
ch'io con questa mia mano  
accarezzavo?  
O separati o morti,  
per noi, condannati nel giro  
chiuso dei sensi, è tutt'uno.  
Tu, che credevo mio  
per me sei spettro e non altro.  
Più che la morte certo  
l'assenza dice a noi  
la nostra sorte effimera.  
Tu forse già sei caduto  
e anche io cadrò presto o tardi.  
Che importa? A noi due, morimmo  
il giorno dell'addio.  
Fino a te non giungono I miei sguardi  
L'orizzonte segue il confine  
solo il cuore continua a dirmi  
«voi foste sposi»  
solo il cuore. (Narciso, c. 2v)

E tu dicevi: non credere a mie fughe. Se vado  
via faccio perché dopo tu mi ritrovi. E se nego  
intanto penso sì, perché tu sei tutto e la vita  
divisi noi due sarebbe una morte! (R.T.M. a  
E.M. 8 giugno 1940)

È lui il protagonista degli «amori crudeli», l'ineffabile maestro di un gioco fatto di bugie e camuffamenti a cui Elsa consapevolmente si abbandona.

*Non Amore  
a R.*

Tu promettevi amore.  
E per una parola vera  
mille finte ne aggiungevi  
così, per soffocarlo

E io, s'io ti dicevo: mostrati  
anima mia, ch'io te sono  
tu a me ti mascheravi  
Allora anch'io mascherata  
a te venivo temendo  
di non piacerti com'ero.  
Ma l'amore che ha vergogna  
di sé  
agli occhi dell'altro  
che teme la giustizia  
che a sé non crede  
che non è simile al mendicante  
libero e vittorioso  
ma teme per la sua ricchezza  
che non osa, attraverso il perdono  
giungere all'innocenza,  
che ha per sua casa  
non il deserto, ma il teatro  
è non amore. (Narciso, c. 4v)

Il mio maltrattare che tu dici e le mie offese a te  
erano sempre d'amore. Tu capirai ciò e mi desidererai  
quando conoscerai le offese di altri, non di amore,  
ma di indifferenza. Tutto quello che io facevo con  
te era d'amore. Tu oggi accennavi all'ultima cosa  
volendo dire che ciò che tu facevi dopo era per  
quello come per un mio segno di non amore. (R.T.M. a  
E.M. 7 giugno 1940)

Nel tempo che è trascorso dalla separazione ha  
effettivamente preso forma il rimpianto da lui  
prefigurato:

*Addio a R.*

Anima mia,  
ci si può separare dalla propria anima!  
Sì anche questo si può. Ma il mondo  
è una regione di squallore  
a chi senza anima la abita.  
Morti senza essere morti  
senza la pace dei morti  
erranti senz'anima!  
Giovinezza, amore, tutto dilegua  
gli occhi si distolgono tristi  
dalla loro chimera  
il sangue batte alla porta e chiede:  
«Cuore, perché l'hai lasciato partire?»  
Perché l'hai lasciato andar via?  
Perché l'hai lasciato partire  
solo? (Narciso, c. 6)

Nessun uomo ti darà tanti baci come i miei!  
Essi sono nel tuo corpo come ferite e resteranno  
sempre se tu non sei con me. Fra poco

ti accorgerai di questo quando io sarò partito e diventerai pazza e anch'io sarò pazzo ma sarà impossibile ritrovarci! (R.T.M. a E.M. 6 giugno 1940)

Nel titolo della poesia con cui si apre il quaderno nel verso posteriore (c. 1a), *La magione dei morti*

*Ai personaggi*, l'autrice aggiunge: «questo libro è dedicato a RTM». La stessa affermazione si ritrova isolata nella pagina bianca poco più avanti (c. 10a).

Subito dopo, a seguire, si può leggere una stesura quasi integrale e conclusa in sé del finto epistolario, qui intitolato *Stravagante epistolario che irriterà ogni lettore assennato* (cc. 11a-38a). Le lettere scritte da Anna a se stessa simulando che provengano dal cugino ormai morto, costituiscono, come afferma Garboli, «il nodo, l'intrico su cui si avvolge *Menzogna e sortilegio*, ma sono anche il solo capo di gomito da cui il romanzo può essere decifrato e snodato» (Garboli 1994, p. IX). È perciò particolarmente significativo che la stesura praticamente definitiva di tale episodio, unica prosa riferibile al romanzo, si trovi nel quaderno di *Narciso*.

Le poesie a R. qui contenute mostrano d'altro canto come Elsa a distanza di tre anni dalla separazione sia molto legata al contenuto delle lettere, forse le va rileggendo, certo le conserva con cura.

L'immagine di Elsa che scrive, ancora una volta, si sovrappone a quella di Elisa, che nell'atto di raccontare del finto epistolario di Edoardo riprende in mano le lettere conservate dalla madre:

Il carteggio del finto cugino esiste ancora e anzi, in questo momento che scrivo è qui, sotto i miei occhi. (Narciso, c. 12a)

La rappresentazione di Elisa che scrive avendo sotto gli occhi il carteggio ritorna anche nella stesura dell'episodio contenuta nel quaderno XXVI del romanzo (c. 11). Qui si precisa che le lettere del finto cugino sono otto,<sup>16</sup> lo stesso numero che effettivamente Elsa ha ricevuto da R. fino a quel momento e che forse sono davanti ai suoi occhi mentre sta scrivendo l'episodio:

Quasi ogni lettera dell'epistolario che è qui davanti a me (si tratta per chi volesse saperlo di otto lunghe lettere in tutto e per tutto) è

datata, come accennavo qui sopra, da una città diversa [...].

Ora, ma è soltanto un'ipotesi che dovrà essere approfondita e verificata in altro contesto, si potrebbe istituire una relazione tra le lettere di Riccardo e quelle di Edoardo.

Il finto epistolario del cugino, nato dalla fantasia di Anna per riempire il silenzio della perdita e colmare con l'illusione il vuoto lasciato da Edoardo, sembrerebbe quasi entrare in risonanza con le autentiche lettere di Riccardo che dopo la partenza è scomparso senza dare notizie.

Il quale epistolario è una testimonianza così oscura e infida, che non può turbare chi, come Elisa, lo guardi con la mente non libera, confusa da amari affetti. (Narciso, c. 16a)

Che l'idea delle false lettere del romanzo non affondi le sue radici, per Elsa, così come per il suo personaggio, Anna, nello stesso assurdo gioco di restituire a se stessa almeno l'illusione di una presenza, di far rivivere un fantasma?

«Vivo o morto per me sei perduto...»

## Bibliografia

- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Bertrand, Aloysius (1963). *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot; La ronde sous la cloche*. Milano: Cino del Duca.
- Cardinale, Eleonora (2012). «"O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri": Prime osservazioni sul quaderno di *Narciso*». In: Zagra, Giuliana (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 93-101.
- Cardinale, Eleonora; Zagra, Giuliana (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*, 17.
- Garboli, Cesare (1994). «Introduzione». In: Morante, Elsa, *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi.
- Montale, Eugenio (1984). *Tutte le poesie*. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*. Con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi.

16 Nella stesura finale verrà detto che le lettere del finto cugino sono una ventina.

- Morante, Elsa (1941). *Il gioco segreto: racconti*. Milano: Garzanti.
- Morante, Elsa (1942). *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1988). *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1989). *Diario del '38*. A cura di Alba Andreini. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (2004). *Alibi*. In appendice: *Quaderno inedito di Narciso*. Introduzione di Cesare Garboli. Torino: Einaudi.
- Morante, Marcello (1986). *Benedetta maledetta: Elsa e sua madre*. Milano: Garzanti.
- Palli Baroni, Gabriella (2006). «Sulle tracce di *Menzogna e sortilegio*». In: Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di), *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo, pp. 37-47.
- Paris, Renzo (1991). *Alberto Moravia*. Scandicci: La Nuova Italia.
- Rosa, Giovanna (2013). *Elsa Morante*. Bologna: il Mulino.
- Zagra, Giuliana (2006). «Il racconto di due prigionieri: I manoscritti di *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*». In: Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di), *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo, pp. 23-36.
- Zagra, Giuliana (a cura di) (2012). *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.
- Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di) (2006). *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo.
- Zampa, Giorgio (1984). «Introduzione». In: Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.



## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# L'oscura vertigine alimentare di Arturo

Pietro Frassica

(Princeton University, USA)

**Abstract** In *L'isola di Arturo*, the preparation, representation and the function of food – besides creating a connection to the characters and the land – delineate the erotic relationship of some characters with the act of nourishment. In this sense, the natural need for food and desire-satisfaction, voracity and rejection of food has a precise function both in biological and erotic senses. Therefore, the kitchen becomes the place of confrontation and challenge, within which the characters meet, spend part of their time and consume their meals in an environment where gestures and behaviors often form the basis of communication. And it is here that one can learn the complexity of the feelings between Arturo and Nunziata. Again, it is within the kitchen that one can discover an extreme and pathological relationship with food, which is a clear sign of the protagonist's existential crisis that will convince him to leave the island and its magic.

**Keywords** Hope. Mind. Garden.

Da profonda e sapiente conoscitrice dell'animo umano, di cui amava mostrare le ombre più che le luci, Morante ci appare tuttavia solare anche quando si avventura nei meandri oscuri della natura umana. E per farci capire in profondità certi suoi personaggi, talvolta la scrittrice si serve anche del loro rapporto erotico col cibo; come la finzione letteraria, l'atto del nutrirsi, in alcuni casi, diviene un gioco di specchi e d'illusioni.

Passando per la vita quotidiana, per gli oggetti, i riti famigliari e i miti di antiche civiltà mediterranee, nella finzione letteraria dell'*Isola di Arturo*, la preparazione, la rappresentazione e le funzioni del cibo – oltre che mettere in relazione territorio e personaggi – attivano il rapporto tra bisogno primario del nutrimento e desiderio-soddisfacimento, sia in senso strettamente biologico, sia in senso erotico. Del resto, è noto quanto sia centrale in una certa narrativa la contrapposizione fra penuria ed eccesso di cibo, tra rifiuto e voracità, con le rispettive manifestazioni patologiche dell'anoressia e della bulimia.

Sia pure con modulazioni trasversali, la rappresentazione del cibo ha trovato nell'*Isola di Arturo* una sua funzione connotativa che – come è stato acutamente sottolineato dal compianto Gian Paolo Biasin (1991, p. 21) – nella narrativa serve spesso «a caratterizzare i personaggi sia a livello sociale che psicologico o affettivo». Tuttavia, a fornire una chiave interpretativa dei sostrati culinari dell'*Isola di Arturo* non sono né le descrizioni di pranzi e di tavolate, né la realizzazione di ricette elaborate e neppure l'impiego

di ingredienti ricercati; è piuttosto la maniera di comportarsi in cucina: gesti, passioni e repulsioni che costituiscono altrettanti specchi del rapporto che i protagonisti hanno con se stessi, con la propria identità e con gli altri.

Su tali basi si fonda l'indicatore mimetico che Morante offre subito, quando nelle prime pagine del romanzo – con un chiaro segnale delle sue intenzioni – per bocca di Arturo, afferma:

Un paio di mesi dopo la mia nascita, mio padre era partito dall'isola per un'assenza di quasi mezz'anno: lasciandomi nelle braccia del nostro garzone, che era molto serio per la sua età e m'allevò con latte di capra. Fu il medesimo che m'insegnò a parlare, a leggere e a scrivere. (Morante 1988, p. 964)

Ma la situazione di Arturo, sia dal punto di vista gastronomico, sia da quello affettivo-esistenziale, è destinata a deteriorare dopo la partenza del «garzone». Chiamato dai doveri del servizio militare, Silvestro è costretto a lasciare l'isola; ad occupare il suo posto sarà chiamato un contadino, le cui maniere spicciole e rozze sono destinate a produrre pietanze che Arturo non esita a definire «barbare»:

Costante, il nostro cuoco, era una presenza piuttosto animalesca che umana. In tanti anni che ci servì, non ricordo d'aver mai scambiato con lui due parole di conversazione; e del resto, io lo vedevo raramente. Finito il suo lavoro nella cucina, egli se ne tornava al podere; e io, rientrando in casa all'ora che mi pareva, trova-



vo le sue barbare pietanze che mi aspettavano, ormai fredde, nella cucina vuota. (p. 971)

Non sorprende che le scelte gastronomiche di Costante siano primitive e grezze. Lontana da possibili evoluzioni, la sua cucina incarna e riproduce forme fisse della civiltà contadina, come di fatto è stato sottolineato da Piero Camporesi in *La terra e la luna*: «Può sembrare un paradosso, ma in cucina solo la borghesia è stata ed è rivoluzionaria, mentre le classi sociali più povere si sono sempre schierate sul fronte della conservazione». (2011, p. 10)

In altre parole, il lettore dell'*Isola di Arturo* viene subito informato che i pasti, consumati all'interno della «Casa dei guaglioni», dove il protagonista vive quasi sempre solo (il padre, Wilhelm Gerace, è per la maggior parte dell'anno sempre in viaggio), sono freddi e poco appetibili, ma soprattutto, sono privi di convivialità; ossia, mancano di quel calore umano che si diffonde attorno al tavolo di un pranzo, quando ci si riunisce con la famiglia o gli amici, e per questo metonimici di un'esistenza senza amore:

Io vivevo digiuno di baci e di carezze: e questo, per l'orgoglio, era un onore. Ma talvolta, specie durante le sere, quando mi ritrovavo solo fra i muri di una stanza, e incominciavo a rimpiangere la madre, per me **madre**, significava precisamente: **carezze**. Sospiravo il suo corpo grande, santo, le sue manucce di seta, il suo fiato. Il mio letto, nelle notti d'inverno, era freddo gelido: e per riscaldarmi, io non avevo che da addormentarmi abbracciato a Immacolatella. (p. 1000; enfasi dell'Autore)

Il sonno protetto dalle acque dell'isola e dall'inseparabile cagnetta è per Arturo l'unica dolcezza, che egli assapora come un nettare: «digiuno di baci e carezze», il ragazzo continua a seguire l'ombra della madre negli incantesimi di Procida e del suo mare:

Mia madre andava sempre vagando sull'isola, e era così presente, là sospesa nell'aria, che mi pareva di conversare con lei, come si conversa con una ragazza affacciata al balcone. Essa era uno degli incantesimi dell'isola.

[...]

appena, andando in barca, io m'allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un'amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiamava, come le sirene. (p. 1001)

Sognando in stato di veglia nella solitudine dell'isola, in una ininterrotta altalena tra sogno e realtà, mentre le immagini si succedono e si disfano come le onde del mare, di notte le apprensioni di Arturo prendono progressivamente corpo, dando ai suoi sogni un carattere soggettivo e puramente mentale. Talvolta in questo quadro, oltre alla madre mai conosciuta, si affaccia la figura del padre con le sue promesse e i suoi divieti, suscitando nel ragazzo uno straniamento, che lo rende sempre più consapevole delle difficoltà cui sente di andare incontro: egli desidera qualcosa che è certo non avverrà mai:

Spesso, soprattutto in sua assenza, io dormendo sognavo di mio padre; ma non erano mai di quei sogni che vogliono, si direbbe, compensarci della realtà (oppure soltanto truffarci), con dei falsi trionfi. Erano sempre dei sogni severi, che venivano a rinfacciarmi le amarezze della mia condizione, e a ritrattare, senza complimenti, le promesse a cui potevo aver creduto di giorno. E in quei sogni io provavo un sentimento acuto e preciso di dolore, che ancora non conoscevo (per mia naturale ignoranza di ragazzino) nella realtà. (p. 1018)

In questa sequenza onirica, il sogno per Arturo diventa un principio vitale che oscura persino l'atto vissuto e perpetua la capacità di sognare. Pur tuttavia, il suo eroe, Wilhelm Gerace – come molto sagacemente ha sottolineato Caterina De Caprio – «con le sue partenze ed i suoi imprevedibili arrivi è l'obbligato punto di riferimento per il giovane figlio, attratto dai misteri che ne circondano l'esistenza e disposto a trasformare in gloriosi presentimenti i banali episodi della loro discontinua vita in comune» (De Caprio 2012, p. 146).

D'altra parte, la realtà di Morante comporta sempre un'attiva componente di illusioni di menzogna che nascondono la verità e, per questo, tra sogno e quotidianità si ha un continuo scambio delle parti; ovvero un doppio contesto, un artificio senza artificiosità: è attraverso queste fessure che il pensiero della scrittrice si fa strada oltre il limite delle vie tormentate e seguite dai suoi personaggi.

Ed ecco che la cucina dove si svolge una buona parte del romanzo diventa lo spazio scenico, il luogo del confronto-scontro, che si contrappone a quello onirico. In cucina – soprattutto dopo l'arrivo della giovane matrigna Nunziata – i protagonisti s'incontrano, trascorrono parte del loro tempo e consumano, in un'atmosfera pressoché priva di comunicazione verbale, pasti le cui pietanze non sono mai descritte, ad eccezione del-

la rituale preparazione della pasta e della pizza dolce, che come si vedrà più avanti assumono un valore quasi simbolico. Del resto, nulla trapela neppure a proposito dei mitici banchetti offerti anni prima da Romeo l'Amalfitano nella stessa Casa dei guaglioni, lasciata poi in eredità all'amato Wilhelm. L'eccentrico signore, «di carattere assai splendido», per vincere il decadimento della vecchiaia «dava spesso banchetti, e perfino feste in maschera e in costume, e in tali occasioni si dimostrava generoso fino alla pazzia» (p. 960).

Ma proprio nella grande cucina inizia a configurarsi l'itinerario conoscitivo, consentendo di capire meglio il rapporto assai complesso tra Arturo e Nunziata, uno dei nuclei più inestricabili del romanzo. La cucina è, infatti, ciò che più di ogni cosa colpisce Nunziata al suo arrivo nella Casa dei guaglioni: con un sapore caricaturale l'ampio spazio, quasi monumentale, «provvisto di tanti fornelli, e che serviva soltanto a cucinare», si contrappone nettamente all'umile abitazione, costituita da una sola stanza, con l'uscio che dava direttamente sulla strada, in cui fino al giorno prima la ragazza era vissuta con la famiglia. In quella casa, la cucina era costituita da un unico «fornello a treppiede, che d'inverno s'accendeva in camera, sul pavimento, e d'estate in strada, per terra davanti alla porta. Anche la pasta, la facevano in camera, e la mettevano ad asciugare sui ferri del letto» (p. 1032). La cucina della Casa dei guaglioni è enorme quanto quella è minuscola; questa è vista come un mito, quanto quella è ricordata come misera realtà.

Per questo, dal primo momento l'ampia cucina diventa per Nunziata il suo campo d'azione: è qui che riceve alcune popolane dell'isola, con le quali intreccia rapporti d'amicizia; qui la sera - dopo aver preparato la cena - aspetta pazientemente Arturo, qui prepara la pasta fresca, un rito quotidiano che diviene subito il centro dell'unica concreta manifestazione della sua vita domestica:

Tutta fiera di cucinare la pasta, ella sembrava perfino dimenticare la paura che mio padre le metteva, e che prima, nel pomeriggio, la faceva tanto tremare. (p. 1080)

[...]

Fin dalla mattina, si metteva in grande movimento per i preparativi della pasta all'uovo, che rifaceva fresca tutti i giorni e che appena spianata, stendeva ad asciugare su certi travi davanti alla soglia, come uno stendardo. (p. 1131)

Com'è noto, 'pasta' significa 'impasto', ossia un insieme di acqua e farina che deve essere impa-

stata lievitata modellata da mani esperte, le quali trasmettono calore, forma, spessore. In altre parole, nel rapporto con l'impasto si stabilisce una relazione intima e carica di eros.

Risolta tutta in gesti, la preparazione della pasta è per Nunziata anche l'occasione per affermare una sua posizione, quasi di autorità, all'interno di quella casa a lei del tutto estranea e in un *ménage* inconsueto per la cultura da cui proviene. Sgomento e tacita ribellione diventano qui una sorta di metonimia del disagio di un adolescente, cui è stato affidato un difficile ed inopinato doppio ruolo: di moglie di un omosessuale, che la deride con disprezzo, e di matrigna di un ragazzo più giovane di lei di appena due anni. In questo senso, la funzione connotativa svolta dalla pasta, o meglio dal fare la pasta - oltre a caratterizzare Nunziata sia a livello sociale, che a livello affettivo - è alla base di una raffinata strategia comunicativo-espressiva ambientata da Morante nel microcosmo della cucina, dove tra riti antichi e fornelli accesi si consumano appetiti ed eros. Ingredienti, preparazione del cibo e il desiderio stesso di nutrire gli altri diventano così i segni materiali dell'identità di Nunziata, l'unico modo che le possa consentire di aprirsi verso la dialogicità umana, tesa alla scoperta dell'altro, ossia di Arturo.

È a questo punto che esplode la passione di Arturo per la matrigna; e lei - quasi a voler assolvere fino in fondo alla sua funzione di vestale - introduce il fuoco in quella dimora disordinata, priva di affetti e di calore:

La matrigna aveva inaugurato questa novità, a casa nostra: che si mangiava ogni sera una cena calda, e il fuoco, in cucina, era acceso a tutte le ore della giornata. Questa era, a dire la verità, l'unica riforma da lei portata nel nostro ordinamento domestico. (pp. 1096-1097)

Come in un antico tempo, Nunziata alimenta «a tutte le ore della giornata» il fuoco, metafora di travolgenti passioni che stanno per scatenarsi nel ragazzo, trasformandolo in una sorta di dio Pan diviso tra boschi e grotte scavate dal mare: la malia della ninfa Nunziata, la voluttà del desiderio, il panico, l'incubo, il rifiuto del cibo, sono tutti fatti oscuri che sembrano governati dal potere dell'antico dio dei boschi.

Arturo, come si è detto, sogna spesso e nel sonno vaga, riceve intuizioni e messaggi, incontra la madre defunta e il padre sempre lontano. È questa la sua via di comunicazione, mentre è attanagliato sia dalla passione divampante ver-

so la propria matrigna, sia da un sempre vivo desiderio di obbedire ciecamente all'assurda volontà del padre, che continua a ferirlo con la sua indifferenza, distratto com'è dall'ansia di riprendere i suoi lunghi viaggi. Non avendo la forza di confessarsi, né di capire in profondità la propria disposizione erotica, il ragazzo passa da una prima fase in cui avverte di amare, dunque di 'esistere', alla presa di coscienza che nessuna delle due persone amate è disposta a ricambiare i suoi sentimenti.

Sospeso come davanti ad una voragine, Arturo sprofonda nel nulla fino all'autodistruttività e all'ossessione erotico-suicida. Pur tuttavia, quello stare a fare congetture su ciò che lo aspettava e che probabilmente, come un'onda invisibile, stava già per travolgerlo, andava assumendo agli occhi del ragazzo un fascino straniante. Ma la delusione è ormai incombente e irreversibile; e neppure l'amore cieco verso il padre può più essergli di conforto. Quell'eroe biondo proiettato verso paesi lontani sempre nuovi, teso a compiere imprese meravigliose, sta per mettere in crisi le ultime certezze del ragazzo: il cammino che ogni giorno Wilhelm compie è inverso a quello da lui stesso additato al figlio con le sue fallaci promesse. In effetti, i grandi viaggi di Wilhelm hanno un orizzonte assai più limitato di quello immaginato da Arturo; essi, infatti, si riducevano a scorriere consumate sul tracciato della circumvesuviana alla ricerca di giovani - disposti ad accettare il «gioco» dell'omosessualità - o nelle borgate romane, dove non era difficile imbattersi in ragazzi di vita e oggetto anch'essi di desiderio.

Per questo Wilhelm a Procida soffre, l'inquietudine lo assedia; svaporata l'euforia della prima notte di matrimonio - grazie anche agli effetti del vino dell'isola -, egli smania per riprendere il battello verso Napoli; e da lì su verso la circumvesuviana, luogo privilegiato delle sue conquiste. Sposando la giovane e inesperta Nunziata, egli si era forse illuso di poter trascorrere periodi più lunghi sull'isola accanto alla famiglia. Gli è invece accaduto il contrario: la noia si è impossessata di lui prima del previsto, al punto da non potersi vedere un giorno intero nella grande Casa dei guaglioni, senza esplodere come un proiettile a ogni piccola contrarietà.

La fuga diviene in tal modo indispensabile, come una valvola che si apre a momento opportuno per evitare lo scoppio, e Wilhelm riparte verso il paradiso degli amori proibiti e della clandestinità, per settimane o anche per mesi. Dopo periodi di assenza sempre più lunghi, rinnovato, ritorna sull'isola dove apparentemente nulla cambia: bel-

lo e spavaldo come un dio pagano, riconcilia per poco i sensi con il nuoto e i brevi ozi isolani, che gli consentono di sopportare con minore fatica la dimensione domestica, che moglie e figli, ignari, gli offrono. Ma da erotomane intemperante, poche ore dopo il suo arrivo sull'isola, quando la smania gli fa sfidare lo scandalo e ne soffoca la vergogna, Wilhelm pensa già a nuovi viaggi per rientrare di nuovo nel regno dei piaceri, come se ogni passo dovesse portarlo inesorabilmente verso il baratro.

Così gli eventi precipitano e l'amore assoluto di Arturo per il padre, cui si è sovrapposta la passione per la matrigna, tanto da pervadere ogni istante della sua esistenza, sono ormai al centro delle sue ribellioni contro il soffocamento della vita domestica, che per lui diviene una sorta di 'cimitero erotico dove manca l'aria'. Un luogo in cui amore e odio, infelicità e felicità, sofferenza e speranza, disperazione e solitudine si sovrappongono, creandogli un'intollerabile schiavitù emotiva.

Ed è da questa selva di sentimenti che scaturisce in Arturo un comportamento alimentare inquietante. Un'oscura vertigine alimentare, un esasperato e conflittuale rapporto col cibo, in cui si individuano i sintomi di difesa davanti alle inquietudini generate dall'eros:

Una mattina presto, ch'ero sceso in cucina piuttosto coi nervi e la vidi intenta ai soliti preparativi, le dichiarai bruscamente che, se la faceva per me, quella pasta tutti i giorni, era un errore: difatti, a me la pasta non piaceva, e non m'era piaciuta mai.

Questo io lo dissi per umiliarla, non perché fosse vero; in realtà, la pasta mi piaceva, non meno di qualsiasi altro cibo. Io, si può dire, mangiavo col medesimo piacere qualsiasi vivanda che fosse commestibile per gli umani: la sola cosa che m'importava, era la quantità, perché avevo sempre un appetito famelico. (p. 1131)

Preso ormai dai sintomi di un delirio erotico, Arturo cerca di sottrarsi alle 'seduzioni' culinarie della matrigna, sconfessando con spietato accanimento quell'unico mito (la pasta), a cui la ragazza cercava disperatamente di aggrapparsi:

- Come! - essa disse a mezza voce, quasi non credesse a quel che udiva,  
-non ti piace la pasta!!» (p. 1132)

[...]

Ella riabbassò gli occhi sulla sua pasta, fiera e corrucciata; e le sue labbra si facevano gonfie, come si preparassero a qualche risposta

amara. Ma rimase in silenzio, e riprese ad ammassare e a lavorare la pasta con atti protervi, quasi intendesse malmendarla. Poi di malavoglia incominciò a stenderla; e all'ultimo momento, mentre io, masticando ancora la mia colazione, m'avviavo all'uscio, mi gettò uno sguardo incerto, annuvolato: - Allora?... - domandò, - se non vuoi la pasta... che vuoi mangiare, stasera, per cena? (p. 1133)

Per Nunziata l'impasto della farina è fondamentale e - come nelle civiltà più antiche - scandisce anche il suo calendario delle festività; così per il compleanno di Arturo preparerà la pizza dolce (ancora farina impastata), che il ragazzo puntualmente rifiuterà con astio:

Come poteva venire a parlarmi di cose futili quali la pizza dolce in un momento così tragico? E le sue stesse gentilezze, poi, a cui da tempo non ero abituato, e che fino a qualche giorno avanti mi avrebbero allargato il cuore; oggi mi inasprivano. La avrei preferita ostile, severa come al solito; e mi pareva che, tutto questo, anche lei dovesse capirlo: - Vattene, stupida, idiota! - le gridai. E in una ferocia disperata, spalancai l'uscio con ferocia. (p. 1339)

A questo punto, dopo lo scontro violento e carico di risentimento avuto con Tonino Stella - uscito dal carcere grazie a un'amnistia - e la scoperta che il proprio padre gli aveva sottratto la cena per offrirla all'ex detenuto, di cui si era infatuato e con il quale alla fine parte, per Arturo la situazione diventa insostenibile:

E qui ebbi una sorpresa: la cenere delle braci era ancora calda, ma i due piccoli tegami di coccio dove N. per solito mi lasciava la cena, stavano lì presso, scopercati e vuoti. E sulla tavola, non si vedevano, come ogni altra sera, i piatti e le posate apparecchiati da N. per me. (p. 1306)

[...]

Ma pure in quel misero splendore, immediatamente fu manifesta ai miei occhi, là, come un quadro di preciso risalto, l'accoglienza ospitale, signorile, esultante, che mio padre, in una improvvisazione inesperta, aveva apparecchiato a colui: una specie di ingenuo, disordinato festino! Sulla tavola, trasportata presso il divano, c'erano i piatti coi resti della mia cena, olive, sfogliate dolci, datteri, sigarette, vino, anche una bottiglia, già vuota, di spumante, e un'altra di liquore. A terra, scovato chi sa

dove nella casa, perfino un tappeto; e sul divano un guanciale, e la coperta di lana di mio padre... Tutto ciò, ai miei occhi di selvaggio ferito, assunse l'importanza d'uno sfarzo regale! (p. 1308)

Per Arturo, questo è il colpo estremo. Al culmine della storia - quasi come nella circolarità del rapporto con l'analista -, ad aiutare Arturo ad uscire dalla paralisi in cui è venuto a trovarsi sarà Silvestro, il balio che lo ha nutrito nella sua infanzia con latte di capra: dopo tanti anni egli ritorna sull'isola nel giorno del sedicesimo compleanno del ragazzo, che coincide con il culmine della sua crisi. E proprio a Silvestro è riservato il privilegio di ritrovare Arturo nel buio della notte. Dopo essere fuggito dalla Casa dei guaglioni, egli si era infatti rifugiato in una delle grotte scavate dal mare di Procida: un paesaggio interiore e una metafora, e non semplice topografia. L'«oscura caverna» in cui Arturo trova rifugio (si pensi ancora a Pan e al suo *Inno orfico*) diventa così un luogo tanto fisico che psichico, e sta ad indicare gli oscuri fori della psiche da cui nascono desiderio e panico.

Toccherà, dunque, all'antico garzone-balio Silvestro procurare - ancora una volta - il cibo e nutrire il ragazzo, iniettandogli nuova energia, quasi a volerlo preparare spiritualmente al difficile ingresso nel mondo degli adulti, prima di abbandonare insieme l'isola e l'immaginario cerchio magico che la racchiude. Come nei primi mesi di vita di Arturo, sarà Silvestro - eletto dalla scrittrice - a irrorare quel fiume sotterraneo del latte materno della stessa Morante, inesauribile e profondo come il mare, grembo, tana e paradiso di Arturo.

## Bibliografia

- Biasin, Giampaolo (1991). *I sapori della modernità*. Bologna: il Mulino.
- Camporesi, Piero (2011). *La terra e la luna*. Milano: Garzanti.
- De Caprio, Caterina (2012). «Elsa e le guapperie di Arturo». In: *Un altro mondo: Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*. A cura di Antonio Motta. *Il Giannone*, 10 (19-20), gennaio-dicembre, numero monografico.
- Morante, Elsa (1988). *L'isola di Arturo*. In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.



## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Le chiavi e le ispirazioni letterarie della *Commedia chimica*

Silvia Ceracchini

(Università di Roma Tor Vergata, Italia)

**Abstract** In *La commedia chimica*, the second part of *Mondo salvato dai ragazzini*, Elsa Morante quotes, more or less overtly, different poets, such as Shakespeare or Rimbaud. The latter is particularly relevant to the section, which, in fact, was originally titled *Un liquore amaro che fa sudare* after a line in *Larme*. Further studies of Morante's autographs have, moreover, revealed that the author, by resorting to acronyms, acrostics, and interpolation of letters, concealed, in the title of each poem, the names of some hallucinogens. Representing the fundamental starting point for the research, an autographed note, left by the author on the endpaper of one of her notebooks, expounds Morante's original project. The printed book bears no sign of such a game of interpretative «keys»; what is left is an undeniable fascination for chemicals, negotiated by the reading of the beloved Rimbaud: chemicals are, therefore, instrumental in taking man beyond the limits of his own possibilities, in a relentless search for new Pillars of Hercules.

**Keywords** Poetry. Autographs. Keys.

*La commedia chimica* costituisce la seconda sezione del *Mondo salvato dai ragazzini*, uscito nel 1968; questa parte del libro è composta da tre componimenti poetici, *La mia bella cartolina dal Paradiso*, *La sera domenicale* e *La mania dello scandalo*, e da un'opera teatrale, l'unica di Elsa Morante, *La serata a Colono*. Dallo studio delle carte autografe dell'autrice, conservate nel fondo Vittorio Emanuele con segnatura 1622 (Breccia Fratadocchi 1995; Cives 2006a)<sup>1</sup> presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, è possibile ricavare significativi elementi per comprendere il progetto originario del libro e la genesi di alcuni suoi componimenti.

Sul piatto anteriore del secondo quaderno di lavoro (V.E. 1622/Qd. II) Morante scrive:<sup>2</sup>

N.B. Nelle quattro poesie raccolte sotto il titolo

Il presente lavoro riprende, con l'aggiunta di nuovi elementi, un precedente contributo pubblicato su *L'Elisse* (cfr. Ceracchini 2011).

**1** Studi sulle carte del libro sono stati condotti da Giuliana Zagra, Simona Cives e Maurizio Fiorilla (Zagra 1995, pp. 7-8; Cives 2006b, pp. 52-53; Fiorilla 2009); si vedano inoltre le pagine dedicate alle carte del *Mondo salvato dai ragazzini* nei lavori di Marco Bardini (1999, pp. 616-670) e di Graziella Bernabò (2012, pp. 161-181). Desidero ringraziare Carlo Cecchi e Daniele Morante, eredi della scrittrice, Giuliana Zagra, Eleonora Cardinale e Leonardo Lattarulo, per la generosa disponibilità e collaborazione.

**2** Il testo, ricco di cancellature, è riportato integralmente nella sua versione finale. L'appunto si trova già in parte edito in Zagra (1995, p. 8); Cives (2006, pp. 53-54); Fiorilla (2009, p. 256, nota 38). Tutti i testi trascritti dalle carte autografe sono riportati nella loro ultima versione. Si riportano in nota varianti alternative o particolarmente significative.

*Un liquore amaro amaro<sup>3</sup> che fa sudare* io ho tentato di descrivere con la massima esattezza e fedeltà, certi miei privati esperimenti che più tardi, purtroppo, sono diventati di moda; e dichiarati, in seguito, da molti paesi, illegali. Così quelle poesie, non si spiegano secondo una logica immediata; ma piuttosto, sono a chiave; però la chiave si può ritrovare abbastanza facilmente nei loro singoli titoli dove io l'ho nascosta. La ritrovi chi può

Da questo importante appunto, sbarrato in ultimo con un frego, si evince il proposito iniziale dell'autrice di descrivere, attraverso i componimenti della sezione, alcuni «privati esperimenti» poi dichiarati «illegali». Al di là dell'intenzione di trattare degli effetti dell'assunzione di sostanze allucinogene, facilmente intuibile dalla lettura dei testi e dal titolo della sezione, già di per sé eloquente, è interessante la sfida, di cui non rimane poi traccia, a trovare le chiavi nascoste nei titoli dei componimenti, evidentemente utili all'interpretazione degli stessi. Dall'esame delle carte autografe emergono effettivamente, nascoste nei titoli dei componimenti della sezione, delle chiavi che consistono nei nomi di alcune sostanze chimiche. Una di queste è ben nota: si tratta dell'LSD, rintracciata nel titolo del componimento *La Sera Domenicale*, le cui lettere iniziali di ciascuna parola, evidenziate con il maiuscolo e con il colore rosso rispetto all'inchiostro blu delle altre,

**3** In tutte le sue diverse scritture il titolo è privo della ripetizione di «amaro», frutto qui probabilmente di una svista dell'autrice.

ne formano chiaramente la sigla (V.E. 1622/Qd. II, c. 13r) (Zagra 1995, p. 8; Cives 2006, p. 54; Fiorilla 2009, p. 256; Bardini 1999, p. 269).<sup>4</sup> L'allucinogeno è inoltre citato esplicitamente in altre due carte (V.E. 1622/Qd. I, cc. 10r e 13r), entrambe con datazione autografa «22 febbraio 1966». Nel secondo caso (V.E. 1622/Qd. I, c. 13r) sono presenti anche altre prove di titoli, dove pure compare la sigla LSD: «**le speranze deluse**», «**le sindoni degradate**», «**lo scandalo domestico**» (enfasi dell'Autore).

Altre chiavi si trovano celate nei titoli dei restanti componimenti. Alla prima carta del secondo quaderno di lavoro della raccolta (V.E. 1622/Qd. II, c. 1r) Morante ha provato alcuni titoli, per le singole liriche o per la sezione, in cui si riscontra il tentativo di nascondere un'altra chiave: la parola «MESCALINA», scritta per esteso in verticale (e poi espunta), è alla base di un acrostico di cui è completata solo la prima voce, «Mitologia». Anche in «MESsaggio Confuso Alle Isole NAtali», appuntato nella stessa carta, unendo le lettere maiuscole e sottolineate è possibile riconoscere il nome della sostanza. Le altre prove, accomunate dalle iniziali volte a costruire la chiave (marcate in alcuni casi solo dal maiuscolo), sono tentativi non completati di comporre la stessa parola, ad esempio: «Ma erano state commesse», «Menzogne e sortilegi» (espunto), «Menzogne e sortilegi con altri» (espunto). Le sperimentazioni sulla chiave proseguono sul lato destro della carta seguente (V.E. 1622/Qd. II, c. 2r), con titoli che contengono le lettere utili a formare la parola mescalina, ad esempio: «La Messe calpestate», «La mentitrice scaltra», «Scandali della medicina», «La Scala di Messina», «La medicina Scandalosa». Altri titoli sono presenti in una carta sciolta allegata allo stesso quaderno (V.E. 1622/Qd. II, c. 1 all. tra le cc. 1-2); le lettere della parola, non sempre completata, sono quasi sempre sottolineate, come ad esempio: «\* La meravigliosa scala sibillina»,<sup>5</sup> «La mente scaltra», «La metamorfosi siciliana», «\* Musica scalante in sordina», «Mezza estate in Sicilia di mattina». La stessa chiave è presente, sebbene non suggerita da sottolineature, nel titolo «Mezzanotte sulla scalinata», associato a diverse bozze della *Serata a Colono* (cfr. ad esempio V.E. 1622/Qd. II, c. 23r). Anche nei successivi titoli dell'opera teatrale, attestati in un'altra carta (V.E. 1622/Cart.V, c. 102r), le

lettere sottolineate concorrono a suggerire la mescalina: «Commedia nella Camera Numero Sei», «Commedia della Schizofrenia», «La maschera di spine», «Carnevale». L'individuazione della chiave nascosta è per il lettore non facile già a partire dal dattiloscritto, dove scompaiono le marcature grafiche: «La serata di Edipo a Colono | ovvero | Commedia nella Camera Numero Sei» (V.E. 1622/Cart. III, c. 110r). Il gioco di chiavi della *Serata a Colono* trova riscontro nella componente allucinatoria dell'opera, ampiamente presente nel testo. Si pensi innanzitutto alla descrizione di Edipo, fatta dal terzo guardiano dell'ospedale:

Alcoolizzato... Sospetto  
ricorso narcotici... tossicomania... Gravi  
disturbi uremici da etilismo... Insonnia  
grave... Scarsa o nulla reazione farmaci  
tranquillanti et sonniferi...  
Status! Allucinazioni visive e  
auditive mi-sconoscimenti di persone e di  
luoghi disorientato nel tempo... sudicio...  
clastomane... Logorroico... magniloquente...  
stereotipie  
verbali di stile pseudo-letterario... infiorato di  
citazioni classiche...  
Flusso verbale carat-teriz-zato da lunghe mo-  
no-die d'intonazione  
pseudo-litur-gica o epica... Contenuti de-liranti  
strut-turati... Accessi  
aggressivi... mito-manie... Manierismi... Fughe  
ideiche... (Morante 1990, p. 47)

I riferimenti alla straniata percezione di Edipo culminano nell'allucinazione finale delle sette porte, provocata dalla somministrazione, da parte della suora dell'ospedale, di una «dolce medicina»,<sup>6</sup> particolare che evoca il titolo precedente del componimento *La mia bella cartolina dal Paradiso*, «La buona medicina del Paradiso» (vedi *infra*). Il termine «medicina» è ricorrente nei lavori morantiani proprio in relazione all'uso di droghe; si pensi ad esempio ai già citati titoli «Scandali della medicina» e «La medicina Scandalosa». Anche nel romanzo *La Storia*, a proposito di Davide Segre, il quale com'è noto, è pure avvezzo all'uso di tali sostanze, Morante scrive: «Davide si dispone a una bravata supre-

<sup>4</sup> La presenza dell'LSD e di altri allucinogeni nascosti è segnalata anche in Bernabò (2012, p. 166).

<sup>5</sup> «siciliana» si legge sopra a «sibillina» come alternativa.

<sup>6</sup> Dopo aver bevuto la tanto richiesta «medicina» portata-gli infine dalla suora, Edipo ne riconosce il sapore «dolce» (Morante 1990, p. 108). *La smania dello scandalo* contiene un'invocazione simile: «Aiutami aiutami sapore dolce» (Morante 1990, p. 118).

ma. Preparerò sulla solita sedia accanto al letto tutto l'armamentario familiare della sua *Medicina* prediletta» (Morante 1990, p. 978).

Una terza chiave si trova nascosta nel componimento *La mia bella cartolina dal Paradiso*: la psilocibina. Nella già citata carta contenente i titoli appuntati per *La serata a Colono* (V.E. 1622/Cart. V, c. 102r), al lato sinistro si legge, con lo stesso gioco di lettere evidenziate, «La mia brava cartolina del Paradiso» e sotto l'indicazione «Psilocibina». Un'allusione allo stupefacente è presente anche nella carta sciolta allegata al secondo quaderno (V.E. 1622/Qd. II, c. 1 all. tra le cc. 1-2): «Paradisi locali» (significativamente a «locali» è sovrascritto «medicinali», espunto) e «La psicologia»; le lettere sottolineate mostrano l'intenzione di comporre il termine, non completo, «psilocibina». Due bozze del componimento recano titolo, di cui si è già accennato, «La buona medicina del Paradiso» (V.E. 1622/Qd. II, cc. 18r e 22r); il riferimento alla medicina si lega perfettamente ai versi della poesia che evocano l'esplicito utilizzo di sostanze chimiche.<sup>7</sup>

Oltre ai documenti presentati, di grande rilevanza è un foglio sciolto di ridottissime dimensioni (V.E. 1622/Cart. II, c. 40r-v), utile per chiarire l'intenzione iniziale della scrittrice. Nel *recto* del foglio sono elencati quattro titoli:

- 1) La buona medicina del Paradiso
- 2) Mezzanotte sulla scalinata
- 3) La smania dello scandalo
- 4) La sera domenicale

Nel *verso* del foglio i quattro titoli sono trascritti nuovamente; Morante ha inoltre sottolineato o racchiuso in rettangoli le lettere che compongono i nomi degli allucinogeni, appuntando contemporaneamente quelle mancanti: «La buona medicina del Paradiso», che nasconde appunto la «Psilocibina» (il cui nome è riportato nella riga sottostante), è seguito da «Ok», perché ne contiene tutte le lettere; «Paradisi medicinali» è scartato per l'assenza della «o» e della «b», come segnalato dalla stessa scrittrice. Sotto sono presenti i titoli «La smania dello scandalo» (i grassetti, di chi scrive, indicano i rettangoli con cui le lettere sono state messe in risalto) e il già citato «Mezzanotte sulla scalinata», entrambi accompagnati da «Ok», con evidenziate le lettere della mescalina.

<sup>7</sup> Si pensi ai primi versi: «Avevo il passaporto, col visto ufficiale dell'Accademia mondiale di Chimica Superiore | firmato da Dottori e Sciamani laureati» (Morante 1990, p. 27).

In questa fase dunque *La smania dello scandalo* e *La serata a Colono* condividono lo stesso allucinogeno. Gli autografi testimoniano però come *La smania dello scandalo* dovesse nascondere, con il titolo «Peyotl»,<sup>8</sup> una diversa chiave, il peyote. Con l'aggiunta di questa chiave si può ipotizzare che Morante avesse voluto nascondere una diversa dietro ciascuno dei componimenti: LSD per *La sera domenicale*, psilocibina per *La mia bella cartolina dal Paradiso*, mescalina per *La serata a Colono*, peyote per *La smania dello scandalo*. Di questo gioco di chiavi nella versione finale del libro non rimane traccia. In tre dei titoli della sezione rimangono tuttavia celate le lettere delle sostanze, seppure normalizzate: nel titolo *La sera domenicale* resta l'acrostico LSD, *La mia bella cartolina dal Paradiso* e *La smania dello scandalo* contengono ancora le lettere della psilocibina e della mescalina, mentre sembra essere scomparso ogni riferimento dalla *Serata a Colono*. Senza le marcature grafiche è però praticamente impossibile per il lettore identificare le chiavi nascoste. Dell'appunto presente nel piatto anteriore del secondo quaderno in cui era esplicitata l'intenzione iniziale, esiste vaga traccia nella chiusa del risvolto di sovraccoperta del *Mondo salvato dai ragazzini* (variamente modificato nelle ristampe), in cui la raccolta è definita anche come «una chiave magica».<sup>9</sup>

Chiarito il progetto di partenza, è necessario riflettere sulle influenze letterarie di queste dichiarate sperimentazioni. Per prima cosa è utile esaminare il titolo che era stato pensato per la sezione: «Un liquore amaro che fa sudare». Oltre ad essere menzionato nell'appunto lasciato sul piatto anteriore del secondo quaderno, il titolo è presente anche al lato dello stesso («Titoli: \* Un liquore amaro che fa sudare»; «\* All'inferno i miei dolori») e alla prima carta (V.E. 1622/Qd. II, c. 1r): «Un liquore amaro che fa sudare», corretto successivamente con diversa penna in «Un'acqua amara che fa sudare». Stesso titolo si trova nel piatto anteriore del primo quaderno (V.E. 1622/Qd. I): «Titolo del libro Un liquore amaro che fa sudare». L'indicazione farebbe supporre che Morante avesse pensato a questi componimenti come al primo nucleo del libro,

<sup>8</sup> Cfr. V.E. 1622/Cart. II, c. 29r. Nel precedente lavoro sull'«Ellisse» per una svista è stato pubblicato il titolo come «Peyotle».

<sup>9</sup> Cfr. ad esempio l'edizione del 1995: «Un romanzo. Un memoriale. Un manifesto. Un balletto. Una tragedia. Una commedia. | Un madrigale. Un documentario a colori. Un fumetto. Una chiave magica».



come sembra confermare anche questo ulteriore appunto: «Elsa Morante | liquore amaro che fa sudare | - poesie -» (V.E. 1622/Cart. II, c. 41r). Il titolo «UN LIQUORE INSULSO CHE FA SUDARE», già lasciato nella prima carta del secondo quaderno di lavoro, è successivamente assegnato alla sezione, per essere poi sostituito con «La commedia chimica» (V.E. 1622/Cart. Via, c. 14r). «Un liquore insulso che fa sudare» è tratto da un verso di *Larme* di Rimbaud «Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer» (cfr. Fiorilla 2009, p. 255).<sup>10</sup> Il verso sopravvive all'interno della *Smania dello scandalo* subendo modifiche nel corso delle stesure, fino alla versione a stampa, che perde ogni concordanza col verso di *Larme*: «Ho segnato con la croce il punto dell'acqua amara» (Morante 1990, p. 118). Con la sostituzione definitiva di «liquore» con «acqua» (evidente alla prima carta del secondo quaderno) e l'inserimento della connotazione del sapore amaro, nuova rispetto a *Larme*, Morante arricchisce il riferimento a Rimbaud con elementi tratti dal mondo azteco. In una carta della terza cartella (V.E. 1622/Cart. III, c. 9r) la scrittrice ha infatti appuntato «Persino l'acqua è diventata amara», aggiungendo accanto «(canto azteco)», poi espunto.<sup>11</sup> Il passaggio da «liquore» ad «acqua» e l'aggiunta dell'aggettivo potrebbe anche motivarsi in relazione all'ordalia dell'«acqua amara», prova biblica che dimostrava l'innocenza o la colpevolezza dell'imputato in base alle conseguenze, guidate dal volere divino, dell'ingerimento di un'«acqua amara».<sup>12</sup> Il carattere della prova trova conferma in alcuni versi espunti della prima parte della *Smania dello scandalo* (V.E. 1622/Cart. II, cc. 10r-11r), in cui si rende più chiaro il senso di «Ho segnato con la croce il punto dell'acqua amara». Prima di affrontare la «sfida prometeica e puerile» e gettandosi nel «rischio mortale» di bere «per la seconda volta» «l'acqua amara che fa sudare», sedotto dal «sorriso innocente degli angeli», l'io poetico specifica: «io mi faccio il segno della croce», «giocando con la perdizione e con la gra-

zia». La relazione tra le droghe e l'ordalia è ben presente nella *Storia*, nel personaggio di Davide Segre. L'ordalia del giovane ebreo consiste nella prova, fallimentare, di resistere alla tentazione di assumere la sua già citata «*Medicina*». Inizialmente però l'ordalia s'impone a Davide per il suo significato contrario, simile a quello generale della *Commedia chimica*:

Negli ultimi tempi, invero, gli era venuto il capriccio di trasformarsi in una specie di cavia umana; e adesso ride, chino sulla valigetta, pensando che, per darsi una qualche giustificazione, aveva forse presunto, perfino, che proprio queste esperienze *in corpore vile* fossero la sua ORDALIA. (Morante 1990, p. 978)

Il parallelo tra le sperimentazioni di Davide e quelle compiute nella *Commedia chimica* è intensificato dalla presenza, nella *Sera domenicale*, dell'identico «*nel corpore vile*» (Morante 1990, p. 31), in ripresa del *in corpore vili*.<sup>13</sup> Nonostante il verso finale «Ho segnato con la croce il punto dell'acqua amara» perda connessione esplicita con *Larme*, il modello di Rimbaud è suggerito dalla sua posizione nella *Smania dello scandalo*, componimento costruito sulle citazioni dal poeta francese. Il verso si trova immediatamente prima di «CELA COMMENÇA PAR QUELQUES DÉGOÛTS», tratto da una poesia di *Illuminations* che descrive gli effetti dell'ebbrezza, *Matinée d'ivresse*. Le altre citazioni da Rimbaud presenti nella *Smania dello scandalo* derivano da *Nocturne vulgaire*, *Ô saison, ô châteaux* e da *Royauté*. In particolare quest'ultima deve essere stata particolarmente cara a Morante, perché utilizzata nella sua prima parte («ils furent rois... tout l'après Midi»)<sup>14</sup> come epigrafe, prima della definitiva «*O flots abracadabrantiques*», nelle carte dell'*Isola di Arturo* (V.E. 1620/D. 1, c. 73r). Insieme alle citazioni in lingua francese è presente anche una traduzione in italiano, evidenziata dal maiuscolo: «LE BESTIE D'UNA ELEGANZA FAVOLOSA». Anche questo verso, tradotto da un verso di *Enfance*, trova sopravvivenza degna di nota all'interno degli autografi morantiani: quasi vent'anni prima è appuntato infatti sia nelle carte di *Alibi* tra i versi di *Su Nerina*, che sulle citazioni da *Enfance* doveva essere interamente

<sup>10</sup> Segnalo che nell'esemplare di lettura di Elsa Morante, conservato nell'archivio riservato all'autrice presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, il verso è sottolineato e accompagnato da due «x».

<sup>11</sup> Non a caso *La mia bella cartolina dal Paradiso* presenta come primo guardiano «un re azteco».

<sup>12</sup> «Il sacerdote farà quindi stare la donna davanti al Signore, le scoprirà il capo e porrà nelle mani di lei l'oblazione commemorativa, che è l'oblazione di gelosia, mentre il sacerdote avrà in mano l'acqua amara che porta alla maledizione» (*Nm* 5, 18).

<sup>13</sup> La forma latina «*In corpore vili*» è attestata nelle carte (cfr. V.E. 1622/Qd. I, c. 10r).

<sup>14</sup> Come per il verso di *Larme*, anche questo verso nel libro di Rimbaud di proprietà della scrittrice è sottolineato e accompagnato da due «x».

costruita in un primo momento,<sup>15</sup> sia nel quaderno di *Narciso*, questa volta in francese, in una scrittura del *Canto per il gatto Alvaro* (A.R.C. 52 I 4/2 (1), c. 10r).<sup>16</sup> Potrebbe aver subito l'influenza dell'opera *Une saison en enfer*, altro viaggio esplorativo di dimensioni extrasensoriali, anche il già citato titolo «All'inferno i miei dolori». Arthur Rimbaud, poeta adorato da Morante, uno dei «Felici Pochi», il più importante modello di Arturo Gerace, va riconosciuto come lettura fondamentale e antecedente letterario delle sperimentazioni della sezione. Nella *Lettre du Voyant* Rimbaud spiega: «Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens». Anche *La commedia chimica* basa il suo percorso sull'offuscamento delle normali capacità sensoriali e razionali,<sup>17</sup> componente imprescindibile per l'innescamento della veggenza, strumento che permette di vedere ciò che l'uomo comune non vede. Eloquenti in questo senso sono le parole di Edipo:

Il cervello è una macchina furba e idiota, che  
la natura ci ha fabbricato studiandola  
apposta  
per escluderci dallo spettacolo reale, e  
divertirsi ai nostri equivoci.  
Solo quando la macchina si guasta: nelle  
febbri, nell'agonia, noi cominciamo a  
distinguere un filo  
dello scenario proibito.  
Nella mia cecità spasmodica e corrotta  
adesso io vedo  
cose nascoste alla innocente salute,  
agli occhi intatti...  
(Morante 1990, p. 65)

Non a caso Rimbaud, così come Mozart e gli altri «Felici Pochi» ha proprio la peculiarità di non avere negli occhi, come la «gente comune [...] la cispa dei troppi fumi | d'irrealtà, che l'infettano» (Morante 1990, p. 139).

Questo viaggio ultraterreno alla scoperta di inferno e paradiso, oltre alla lettura di Rimbaud, risente anche del modello dantesco,<sup>18</sup> come sembra suggerire in prima istanza la presenza della parola «commedia» nel titolo della sezione. La personale commedia di Morante però, guidata da supporti chimici e non divini, ha invertito l'ordine di esplorazione: posto il paradiso come prima tappa del viaggio nel componimento *La mia bella cartolina dal Paradiso*, è negato il movimento ascensionale proprio invece dell'opera dantesca. Il paradiso non è infatti indagato del tutto, ma intravisto «a malapena in lontananza» (Morante 1990, p. 27). Nel progetto iniziale della poesia la visione del paradiso aveva più largo spazio, e prevedeva la presenza dell'«angelo custode» «Wolfgang Amedeo Mozart» (cfr. V.E. 1622/Qd. II, cc. 19r-20r). Eliminato da *La mia bella cartolina dal Paradiso* e spostato all'inferno, nella *Sera domenicale*, il riferimento a Mozart si ritrova in un flauto magico<sup>19</sup> demoniaco, presentato come un «inquietante saltarello maligno».

Sempre nelle carte della poesia *La mia bella cartolina dal Paradiso* il limite conoscitivo da superare è identificato, in alcuni versi poi eliminati, con le Colonne d'Ercole: «sotto l'azione dell'ambrosia sintetica, o filtro chimico | che ha rubato il segreto alle mense celesti. | Non dispiace di essere fra i pionieri che oltrepassano | le Colonne d'Ercole» (V.E. 1622/Qd. II, c. 18r). Il tema delle Colonne d'Ercole come limite sensibile, oltrepassabile attraverso un viaggio innescato dall'uso di sostanze alteranti la percezione, è già presente nell'*Isola di Arturo*, nel capitolo intitolato appunto *Le Colonne d'Ercole*.<sup>20</sup> Per destare le attenzioni di Nunziata, Arturo inscena un finto suicidio che rischia di verificarsi come incidente, assumendo una grande quantità di sonnifero, più volte definito sia «farmaco» (termine che rievoca la «medicina» di Edipo e di Davide Segre nonché del titolo «La mia buona medicina del paradiso»), sia, secondo l'ambivalente etimologia, «veleno», il cui sapore «amaro» rimanda all'«acqua amara» della

15 Cfr. la nota autografa: «Credo superfluo avvertire i miei lettori che le frasi in corsivo sono tradotte da *Enfance* di Rimbaud e che tutte queste strofe sono quasi delle variazioni intorno a frasi del poema suddetto». Cfr. A.R.C. 52 I 4/1 (1), c. 14r.

16 Le carte manoscritte di *Alibi* e il quaderno di *Narciso* sono conservati nel fondo A.R.C. Per una descrizione cfr. Ceracchini 2012; Cardinale 2012.

17 Si pensi ad esempio ai versi del componimento *La sera domenicale*: «oggi io ributto la ragione, maestà | che nega l'ultima grazia, | e passo la mia domenica con la demenza»; «Addio misure, direzioni, cinque sensi» (Morante 1990, pp. 31-32).

18 Commenta Bardini: «ripartendo dal Sommo Poeta affronta chimicamente il viaggio nei regni ultraterreni, reduplicandosi tra orfica ricerca dell'ombra amata e comportamento suicidario» (Bardini 1999, p. 628).

19 Dal *Flauto magico* è per altro tratta una delle citazioni della *Smania dello scandalo*: «LASS DIE GLOCKEN KLINGEN KLINGEN» (Morante 1990, p. 122).

20 Il tema è trattato, ed è anzi centrale, in *Aracoeli*. Cfr. su questo punto Ceracchini 2014.

*Commedia chimica*.<sup>21</sup> Arturo stesso spiegando il suo gesto, nato per gelosia ma divenuto poi prova di audacia, afferma a Nunziata di aver voluto «passare le Colonne d’Ercole» (Morante 1988, p. 1229). Precedentemente aveva inoltre affermato: «Avevo sempre rimpianto che, ai tempi moderni, non ci fosse più sulla terra qualche limite vietato, come per gli antichi le Colonne d’Ercole, perché mi sarebbe piaciuto di oltrepassarlo io per primo, sfidando il divieto con la mia audacia» (Morante 1988, pp. 1146-1147). Uno dei modelli di questo episodio è sicuramente Arthur Rimbaud, il quale dopo aver ingerito «une fameuse gorgée de poison», ne racconta gli effetti nella *Nuit de l’enfer*. Altro punto di riferimento del finto suicidio è l’Ulisse dantesco, rimessosi in viaggio verso le Colonne d’Ercole per sete di conoscenza. Il «re Ulisse» è citato espressamente da Arturo:

E mi pareva, simile ai marinai antichi dinanzi alle Colonne d’Ercole, di dover salpare fra poco su una corrente torbida, che mi trascinerrebbe via dal mio caro paesaggio verso qualche fossa tenebrosa.

[...] D’un tratto, la mia padronanza dimostra, l’infrazione, e il divertimento della prova diventarono, per me, i motivi più importanti di questo capriccio, scancellando quasi il mio primitivo scopo e addirittura il ricordo di N.! Simile al re Ulisse, quando doppiava la scogliera delle Sirene, mi sentivo libero e solo dinanzi a una scelta: o la prova, o la rinuncia! (Morante 1988, pp. 1220-1221)

Il passaggio delle Colonne d’Ercole allude palesemente all’ultimo viaggio di Ulisse:

Ogni nave ch’era passata là in mezzo, s’era persa con tutto l’equipaggio fino all’ultimo uomo, senza più notizia. E si raccontava che dall’altra parte appena usciti al largo si veniva folgorati da una nuvola e calati a fondo di un risucchio di tempesta: perché là cominciava il mondo terrestre e cominciava un mistero eterno (Morante 1988, p. 1229).

Alcuni versi espunti della lirica *La sera domenica-*

21 «Quindi, mi versai del vino in un bicchiere, considerando che forse quel farmaco maledetto aveva un sapore cattivo, e il vino l’avrebbe migliorato. [...] Nella mia fantasia, era confuso il segno che separava il malefico sonno di questo veleno, dalla morte. [...] Chi sa, mi domandavo intanto, se questo veleno avrà un sapore molto amaro? Si direbbe di sì, dalla smorfia di fastidio che ha sempre mio padre nel berlo» (Morante 1988, pp. 1218-1221).

le evocano di nuovo il folle volo di Ulisse: «io devo di nuovo salpare sulla nave perversa | dei deliri sperimentali | colpevole di tutti i mali del mondo | chiedendo la carità di una risposta | [...] rivendico per me la colpa della gita»<sup>22</sup> (V.E. 1622/Qd. I, c. 10r). Il verso di chiusura trova riscontro nella versione definitiva del testo: «io rivendico per me la colpa dell’offesa» (Morante 1990, p. 31). Ecco che allora il viaggio «sulla nave perversa dei deliri sperimentali» della *Commedia chimica*, più che a quello divino di Dante, ha assonanza con quello umano, perverso, colpevole di Ulisse. Il tema della colpa, posta anche qui in relazione con la perdita del limite, è centrale nella *Serata a Colono*: «il maledetto Edipo» (Morante 1990, p. 73) è logorato, più che dall’incesto o dal parricidio, dalla *hybris*, come precisa Concetta D’Angeli, «per aver cercato la consapevolezza attraverso l’intelligenza» (D’Angeli 2003, p. 130). L’acquisizione della coscienza fa di Edipo, come del poeta, la concentrazione di un dolore universale e umanamente insopportabile.<sup>23</sup> «Però il dolore è certo. | È la mia presenza. È mio. | Io non sono uno che assiste al dolore | di un tale Edipo. Sono io | questo dolore...» (Morante 1990, p. 70). La «medicina» con cui la suora – Giocasta, pone fine alle sofferenze di Edipo è un soffocamento, questa volta definitivo, delle capacità razionali e la cessazione del calvario della coscienza. L’inserimento della sostanza, chiamata non a caso «medicina», è la trasposizione del tema classico del *pharmakòs*. Il rituale è perfettamente riconoscibile nella vicenda di Edipo, causa e al tempo stesso rimedio dei mali che affliggono Tebe. Simile sorte sembra segnare il poeta della *Storia* Davide Segre, le cui personali sperimentazioni, rifugio di una sensibilità poetica che diventa «il centro esatto di uno scandalo universale» (Morante 1990, p. 932), culminano infine nella morte per overdose. Prima di imporsi la nuova e «troppo difficile» ordalia di resistere dall’assumere la «sua *Medicina* prediletta» (Morante 1990, p. 981), Davide ripete a se stesso: «Il fine vitale dell’uomo è: capire. La via diretta della rivoluzione è: capire» (Morante 1990, p. 978). Anche Manuele, il protagonista dell’«ultimo romanzo

22 Segno che «gita» è sovrascritto a «viaggio», espunto.

23 L’edizione Einaudi del 1971 del *Mondo salvato dai ragazzini* reca il sottotitolo: «La tragedia della coscienza e il mondo attuale». Nella nota introduttiva della stessa edizione il libro è definito come «l’avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra», perché il poeta non può «ignorare la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi».

andaluso» (Morante 1990, p. 1200), *Aracoeli*, in un dialogo fittizio suggestionato dall'alcol, riconosce il suo «peccato» e confessa a sua madre: «L'intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente». La risposta della defunta Aracoeli a suo figlio, che condanna definitivamente le limitate facoltà umane e intellettive, decreta la separazione dei due mondi: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire». L'ultimo viaggio morantiano oltre le Colonne d'Ercole, costantemente alterato dall'uso di droghe e svelato infine come impossibile, riconosce di nuovo in Ulisse uno dei suoi ispiratori: «E ancora io mi sono rivisto: un finto Ulisse di terra, viaggiante fra finti vivi incantati da finte musiche verso colonne d'Ercole anch'esse finte, poiché immancabilmente se ne tornerà indietro» (Morante 1990, p. 1201). La conseguenza naturale di questa raggiunta consapevolezza è la chiusura di ogni possibilità di evasione.<sup>24</sup> Non a caso le favole di Sheerazade, la regina delle *Mille e una notte*, non offrono «Nessuna via di fuga» (Morante 1990, p. 31), così come la musica del *Flauto magico* si riduce a una ritmica ossessiva senza significato: «E il flauto mozartiano | è un saltarello maligno, che ti ribatte | fin dentro il bulbo dell'occhio la sua triviale mimica | di un'aritmetica ossessiva che non significa altro... | Nessun cielo ulteriore si scopre» (Morante 1990, p. 33).

Altra interessante lettura che ha ispirato alcuni versi della *Commedia chimica* è il *Macbeth*. Nel famoso monologo finale della tragedia (V, V, 17-28), Macbeth, dopo la morte di sua madre, la regina, afferma:

She should have died hereafter.  
There would have been a time for such a word  
-  
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time;  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief  
candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the  
stage  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.

<sup>24</sup> «La coscienza è ormai solo una tignola che batte nel buio micidiale | in cerca di un filo di sostanza. L'estate è morta» (Morante 1990, p. 32).

Oltre al rimando all'assenza di significato («Signifying nothing»), largamente diffuso nella *Commedia chimica*, nella *Smania dello scandalo* il riferimento al monologo è esplicitato dalla citazione «SPEGNITI SPEGNITI CANDELINA» (Morante 1990, p. 126) da «Out, out, brief candle!» e dalla ripresa, appena precedente, del «Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow» con «Domani | e domani e domani e domani e domani» (Morante 1990, p. 125). Inserito in questo contesto di riprese esplicite, un passo molto simile al monologo per terminologia e immagini, come il riferimento alla recita di teatro («poor player | That struts and frets his hour upon the stage») e alla favola («a tale»), sembra racchiudere il senso ultimo di questo viaggio così variamente nutrito dalla tradizione, di questa *Commedia chimica*, evocata qui tramite la citazione di una «commedia pervertita»: «Per divertire la noia della loro morte | dovrà innocente recitare una commedia pervertita | dove il segreto ultimo che confida | sembri infine a lui stesso una favola e un tradimento» (Morante 1990, p. 125). Sempre nella *Smania dello scandalo*, appena pochi versi prima, Elsa Morante, commediante che come Macbeth al tempo stesso racconta e tradisce favole, aveva confidato il suo «segreto»: «*Il segreto unico è questo: che non c'è segreto*» (Morante 1990, p. 121).

## Bibliografia

- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Bernabò, Graziella (2012). *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- Breccia Fratadocchi, Margherita Maria (1995). «Le carte di Elsa Morante: criteri di schedatura». In: *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*. Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 13-18. BVE Quaderni 3.
- Cardinale, Eleonora (2012). «"O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri": Prime osservazioni sul quaderno di *Narciso*». In: Zagra, Giuliana (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 93-101.
- Ceracchini, Silvia (2011). «Le chiavi nascoste nella *Commedia chimica* di Elsa Morante». *L'Ellisse*, 6, pp. 211-216.
- Ceracchini, Silvia (2012). *Alibi*. In: Zagra, Giuliana (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio*

- di Elsa Morante = *Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 113-118.
- Ceracchini, Silvia (2014). «Oltre le Colonne d'Ercole: Il viaggio nei romanzi *L'isola di Arturo* e *Aracoeli* di Elsa Morante». In: Gimbo, Andrea; Paolicelli, Mattea Claudia; Ricci, Alessandro (a cura di), *Viaggi, itinerari, flussi umani: Il Mondo attraverso narrazioni, rappresentazioni, popoli*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 683-695.
- Cives, Simona (2006a). «Sezione IV, Il mondo salvato dai ragazzini». In: Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo, pp. 130-131.
- Cives, Simona (2006b). «Elsa Morante "senza i conforti della religione"». In: Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di), *Le stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante* (Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo, pp. 49-65.
- D'Angeli, Concetta (2003). *Leggere Elsa Morante: «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*. Roma: Carocci.
- Fiorilla, Maurizio (2009). «Tra le carte del *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante: per la genesi di *Addio*». In: Brambilla, Simona; Fiorilla, Maurizio (a cura di), *La filologia dei testi d'autore = Atti del seminario di Studi* (Roma, 3-4 ottobre 2008). Firenze: Cesati, pp. 243-268.
- Morante, Elsa (1988). *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1990). *Opere*, vol. 2. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Zagra, Giuliana (1995). «I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma». In: *I manoscritti di Elsa Morante*. Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 1-12. BVE Quaderni 3.

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

## Le beatitudini di Morante

Stefano Redaelli

(Uniwersytet Warszawski, Polska)

**Abstract** In the work of Elsa Morante there are many references to biblical sources, particularly to the New Testament. In *Il mondo salvato dai ragazzini* and in *La Storia*, the writer has expressed more broadly her aspirations and spiritual inspirations, which can be interpreted from the perspective of the Beatitudes and the theology of Jesus forsaken. *Felicità allegra* – an ontological feature of the «Felici pochi» – is an echo of the Beatitudes, understood as an imitation of Christ, «F.P. supremo». In the light of the theology of Jesus forsaken the identity of love of neighbour, «come = perché» can be read in its mirror image «perché = come», where «perché» is the cry of abandonment of Jesus on the cross. Happiness, the «perché» of Useppe, and his agonizing death, hint at the Beatitudes, at the cry of abandonment and the sacrifice of a «figura Christi». The miraculous and mad smile of Ida, which concludes *La Storia*, appears as a possible Beatitude of madness, understood as an attempt to preserve something pure, the spiritual legacy of Useppe, in aphasic silence, incomprehensible to «I.M.», but not to «F.P.».

**Sommario** 1 La quarta storia, il quarto personaggio. – 2 Beati i Felici Pochi. – 3 Come = perché, perché = come. – 4 Useppe figura Christi?. – 5 Beati i folli.

**Keywords** Beatitudes. Happy few. Jesus forsaken.

### 1 La quarta storia, il quarto personaggio

C'è una fonte – l'ultima delle quattro storie, direbbe Borges, il «sacrificio di un dio»<sup>1</sup> – dalla quale non si può prescindere, studiando l'opera di Morante: la fonte biblica. Considerando la matrice ebraico cristiana, unitamente al fascino della cultura induistica (Dell'Aia 2011) lo studio della religiosità o, se si preferisce, della spiritualità presente nell'opera di Morante, risulta affascinante e complesso, ecumenico e interreligioso.<sup>2</sup> Tanto più che la parabola di fede e ricerca spirituale sembra concludersi con un arco discendente. Manuele, il protagonista di *Aracoeli*, s'immerge nello specchio dei propri occhi con la speranza di arrivare «a distinguere finalmente in fondo alla pupilla l'ultimo Altro,

anzi l'unico e vero Se stesso, il centro di ogni esistenza e della nostra, insomma quel punto che avrebbe nome Dio» (Morante 2010, p. 107). Ma finisce per dichiarare: «Invece, nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me. Sempre il medesimo, con la sua domanda d'amore ormai scaduta e inservibile, ma ostinata fino all'indecenza». Nel centro della sua anima, Manuele non trova, come Simone Weil, Dio ad attenderlo: «Noi viaggiamo così nella nostra anima di camera in camera fino alla camera centrale dove Dio ci attende da tutta l'eternità» (Weil 1988, p. 295). Non vede il volto divino, ma ascolta l'eco di un'ostinata domanda d'amore. Morante, come la maggior parte di quanti perdono Dio (o non trovano il Dio che cercano), mette continuamente in discussione dogmi ed esperienze di fede, li interroga, rilegge, attratta nostalgicamente dall'Altro, sensibile ad ogni ierofania, al sacro, magari nascosto nello scandalo della Storia umana.

Senza entrare nel merito della mediazione fondamentale di Simone Weil (Cfr. D'Angeli 1993, 1994, 2003a, 2003b; Cazalé Bérard 2006, 2009) – ampiamente studiata dalla critica – nel rapporto di Morante con la spiritualità cristiana, ci rifaremo direttamente al Nuovo Testamento attraverso due chiavi di

1 «L'ultima storia è quella del sacrificio di un dio. Atis in Frigia, si mutila e si uccide; Odino sacrificato a Odino, Egli stesso a Se stesso, pende dall'albero nove notti intere ed è ferito da lancia; Cristo è crocifisso dai romani. Quattro sono le storie. Per tutto il tempo che ci rimane continueremo a narrarle, trasformate» (Borges 2001, pp. 533-535).

2 Scrive Pier Paolo Pasolini a riguardo: «La filosofia è quella di Spinoza [altro F.P. inserito nella croce], quella del Vangelo letto da San Paolo e quella della grande cultura induistica, la politica è quella ideologizzata dagli anarchici. Tale sincretismo non coincide però con nessuna ideologia storica: nessun mistico vi si riconoscerebbe, ma neanche nessun anarchico. Il pastiche è unicamente morantiano» (Pasolini 1999, p. 2106).

lettura: le Beatitudini e l'abbandono di Gesù in croce alla luce della teologia moderna. Cercheremo, dunque, la presenza del 'quarto personaggio' - Cristo - nelle sue opere, sebbene Morante abbia scritto che sono «tre i personaggi fondamentali» di cui poeti e narratori dispongono: Achille, don Chisciotte e Amleto.<sup>3</sup>

«La figura di Cristo è una presenza sempre costante nell'opera (e nella vita) di E.M.» - scrive Marco Bardini - «È nell'avventura temporale di Cristo (un Cristo più umano che divino, più politico che escatologico) che, secondo lei, il poeta trova il suo più autentico modello morale di riferimento» (1990, p. 589). Morante, interrogata sulla sua fede, dichiara: «Ancora ho perfino qualche speranza che esiste l'aldilà. S'immagini un po'. Perché credo molto, non nei cattolici, ma nel Cristianesimo, cioè in Gesù Cristo. Ci credo molto» (Costantini 1982, pp. 1, 3).

Il credo cristiano di Morante si fonda sul fascino dell'amore praticato e predicato da Cristo. Leggiamo nell'appunto del 20 settembre 1952 da cui nasce *Alibi*:

Ciascuno di tutti gli altri è conosciuto solo da chi lo ama. E ciascuno di tutti gli uomini e le donne, ciascuno è straordinario, è un universo favoloso, è, in fondo, senza colpa, innocente. Ma solo chi lo ama lo sa. Soltanto Cristo fu abbastanza ricco da amarli tutti, e conoscere l'universo straordinario e favoloso, la non incriminabilità (Dio, che parola allampanata e curialesca) di ciascuno. (Morante 1990a, p. 63)

L'esigenza di conoscenza, amore, felicità - «Unica felicità possibile: non essere sé, ma tutti» (Morante 1988, p. 78), leggiamo negli appunti di un'agenda del 1964 - attraverso l'identificazione col destino altrui - in particolare degli ultimi - trova la sua realizzazione letteraria ne *Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>4</sup> e ne *La Storia*

3 «Dunque a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà: 1) il Pelide Achille, ovvero il Greco dell'età felice [...]; 2) don Chisciotte [...]; 3) Amleto. [...] Malgrado le differenze inevitabili dovute al costume e al clima, e malgrado le apparenze diverse o addirittura opposte [...], gli eroi di poemi, tragedie o romanzi, non sono, per lo più, che nuove, o precedenti, incarnazioni (o altrimenti derivazioni), dei personaggi sopra scritti» (Morante 1990b, pp. 11-14).

4 Scrive Laura Pacelli a riguardo: «Si capisce allora perché Elsa Morante definisca il suo libro, fra l'altro, *romanzo* e *autobiografia*: non intendendo questi come un seguito di fatti particolare o personali; ma come l'avventura disperata di una

(cfr: Mangano 2000, pp. 101-116). Se *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo* sono, secondo la Morante, i romanzi in cui c'è la sua vita,<sup>5</sup> ne *Il mondo salvato* e *La Storia* c'è, piuttosto, la vita degli 'altri'.

## 2 Beati i Felici Pochi

*Il Mondo salvato dai ragazzini*<sup>6</sup> era il suo libro preferito; in un'intervista del 13 gennaio 1980 dichiara: «se dovessi portarmi uno dei miei libri nell'altro mondo, non esiterei un momento, mi porterei *Il mondo salvato dai ragazzini*» (Costantini 1980, p. 3). Le prime due, delle tre sole cose che per lei hanno contato, «l'amore, i bambini, i gatti» (Schifano 1993, p. 7), sono qui centrali. Protagonisti del libro i *Felici Pochi*, di cui Morante, dopo averli definiti nell'*Introduzione Esplicativa* «indescrivibili», ci offre una appassionata descrizione. Ne esistono:

Di poveri e di ricchi  
(però se nascono poveri, loro, in generale,  
tali rimangono, e se nascono ricchi, presto si  
fanno poveri)  
di giovani e di vecchi (però  
difficilmente loro arrivano in tempo a farsi  
vecchi). (Morante 1995, p. 119)

Naturalmente, sono felici, ontologicamente felici, nella sostanza e nel segno:

coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra» (Pacelli 2007).

5 In un'intervista rilasciata a Enzo Siciliano, Morante spiega: «Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé, [...]. Perché nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse anche più significativa della vita stessa, perché arricchita dalla forza dell'immaginazione. La mia vita sta in *Menzogna e sortilegio*, ne *L'isola di Arturo*...» (Siciliano 1972, p. 21).

6 Si sa - e a volte insiste nella critica - che durante la scrittura de *Il mondo salvato dai ragazzini* e, in particolare, *La commedia chimica*, Morante assumeva sostanze stupefacenti (LSD e simili). A mio giudizio, la rilevanza di questo dato per l'interpretazione delle sue opere letterarie è paragonabile a quella che avrebbe una diagnosi di schizofrenia per Van Gogh; come Jaspers sostiene in *Genio e follia*, Van Gogh ha lasciato capolavori artistici nonostante la malattia mentale: «Lo spirito creativo dell'artista, pur condizionato dall'evolversi di una malattia, è al di là dell'opposizione tra normale e anormale e può essere metaforicamente rappresentato come la perla che nasce dalla malattia della conchiglia» (Jasper 2001, p. 120); o, similmente, la rilevanza della diagnosi (sentenza) di schizofrenia, da cui Alda Merini è stata drammaticamente segnata negli anni Sessanta, per l'interpretazione della sua opera letteraria, a cui si sta interessando anche la teologia moderna (cfr: Cianfaglioni 2013).

Ma qual è il segno, in sostanza, che fa distinguere a vista quella minoranza degenerare fra questa maggioranza normale? Si capisce che qui la risposta reale sarebbe: la FELICITÀ. (pp. 120-121)

La felicità degli F.P. ha un attributo che la distingue: è allegra, mentre l'attributo degli Infelici Molti è «TRISTE foneticamente semanticamente morfologicamente triste» (p. 132). L'allegria ricorre ne *La Canzone degli F.P. e degli I.M. (Agli I.M.)*, anaforica ed esultante, 41 volte, con i suoi attributi e avverbi (allegro, allegra, allegri, allegre, allegramente), contro le 44 occorrenze della tristezza (triste, tristi, tristemente).

La battaglia per la salvezza del mondo si combatte armati di allegria:

La vostra guerra non è la nostra. Noi siamo per l'allegria e la grazia, ossia la felicità. (p. 135)

L'allegria penetra l'essere, l'agire, la fisiologia (fino all'odore) degli F.P.:

Le sue urla sono allegre  
il suo delirio è allegro  
il suo sangue è allegro  
le sue puzze odorano di ginestra e gelsomino fresco  
e invece i profumi degli Infelici Molti odorano di muffa e orina secca.  
Ve lo ripetiamo: Infelici Molti, rassegnatevi.  
Rassegnatevi  
o Infelici Molti, perché tanto è inutile.  
Non c'è niente da fare  
nien-te-da-fa-re!  
La vostra felicità è triste da asfissiare  
e invece l'infelicità  
dei Felici Pochi  
evviva quanto respira allegra! (p. 128)

Finanche la croce del martirio è bagnata – come da una linfa viva – di allegria:

La trave di comune legnaccio  
su cui per la virtù sacramentale  
del Fariseo (I.M. autorevole)  
un giovane Galileo blasfemo  
(F.P. supremo)  
ha consumato la sua morte patibolare  
nell'aprile dell'anno Trentatré,  
s'è bagnata d'una tale freschezza sanguinosa

che in una eterna rivoluzione fantastica  
rigemma a tutte le estati! Da  
millenovecentotrentaquattro  
anni  
olé! Cresce allegra  
come un girasole  
allegra allegra olé! (p. 129)

Nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.* risuonano le Beatitudini evangeliche, considerate da molti esegeti e teologi «la *Magna-Charta* del cristianesimo» (Ravasi 2012, p. 10). Le beatitudini sono anche un genere letterario: il «macarismo» da *makarios*: beato, felice. Nell'Antico Testamento sono presenti per «proclamare partecipe della gioia di Dio colui che ha scelto le vie della giustizia e della verità» (Ravasi 2009, pp. 40-41), ed hanno tonalità morali. Nel Nuovo Testamento, invece, riguardano l'essere e lo stato di vita. «Beato chi ha pietà degli umili» dei Proverbi (*Pr* 14,21) diventa «Beati gli afflitti» del Vangelo (*Mt* 5,4); «Beati coloro che agiscono con giustizia» dei Salmi (*Sal* 106,3) diventa «Beati i perseguitati per la giustizia» (*Mt* 5,10); «Beato il ricco che si trova senza macchia» (*Sir* 31,8) diventa «Beati i poveri in spirito» di Matteo (*Mt* 5,3) o, storicamente contestualizzata, «Beati voi poveri» di Luca<sup>7</sup> (*Lc* 6,20) rivolta alla sua comunità «composta di gente che era al più basso livello sociale» (Ravasi 2009, pp. 40-41). Le beatitudini del Nuovo Testamento sono una descrizione di Cristo; i Padri della Chiesa le interpretavano rivolte a lui che «si fece povero, riducendosi alla condizione di servo (Basilio, sul Salmo 33,5), che si mostrò mite, pacifico e che fu perseguitato (Origene, su *Lc* 38,1-2)» (Bianchi 2005).

### 3 Come = perché, perché = come

Beati – felici, allegri – perché identici a Gesù: Dio che si fa identico all'uomo. Leggiamo nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.*:<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Erri de Luca, appassionato lettore e traduttore della Bibbia, riconduce la versione di Matteo a quella di Luca, traducendo «Beati i poveri di spirito» come «Lieti gli abbattuti di vento»; «Con questa espressione Gesù ricalca un verso di Isaia (57,15): "Alto e santo risiederò, ma io sono con il calpestato e l'abbassato di vento per far vivere un vento agli abbassati e per far vivere un cuore ai calpestati". [...] *Shfal rúah*, scrive Isaia, e il nostro leggere "poveri di spirito" è un po' più debole dell'aspro abbattimento di vento/fiato dei mortificati, calpestati, oppressi che trascinano il loro respiro a capo chino, a fianco della polvere» (De Luca 2005).

<sup>8</sup> Secondo Laura Pacelli, questa canzone è la più esplicitamente evangelica: «Il Vangelo, uno dei testi capitali della Morante,



E qui l'Anonimo della caverna è persuaso che nel difficile comando: *Amalo come te stesso* il *come* deve leggersi uguale a *perché*. PERCHÉ *l'altro* - gli *altri* (F.P. e I.M. sapiens e faber cane e rospo e ogni altra vita moritura) SONO tutti te stesso: non tuoi simili né pari né compagni né fratelli ma proprio lo stesso unico  
TE  
STESSO.  
[...]  
Però la Rivoluzione totale sarà solo nel punto che quella propria lettura (come = perché) ti arriverà col tuo stesso respiro, non meno naturale di quanto all'infanzia comune arriva la scoperta del pronome di prima persona 'io'.  
Così tu immediatamente ti sarai riconosciuto: e a te sarà venuto il promesso e allegro *regno tuo...* (p. 138)

L'identità «come = perché» è presente nella teologia ed esegesi cristiana moderna<sup>9</sup> nella riflessione sull'abbandono di Gesù in croce.<sup>10</sup> I termini sono invertiti: perché = come, ma l'identità non cambia. Teologicamente il «perché» è quello del grido: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» (*Mc* 15,34); il «come» quello di «Come io vi ho amati, anche voi amatevi gli uni gli altri» (*Gv* 13,34). Secondo il teologo Piero Coda, Gesù Abbandonato è «la chiave di tutta la teologia», perché rivela non solo l'*agire* salvifico di Dio, ma il suo stesso *essere*: «Egli, [...] dà non solo la sua vita umana, ma anche il suo essere-Dio (si svuota, lo perde, è la *kenosi* di cui ci parla S. Paolo in *Fil* 2,7)» (Coda 1992, 2001 pp. 309-328; 2009). Chiara Lubich, in uno scritto mistico del 1949, afferma: «Gesù è Gesù abbandonato. Perché Gesù è il Salvatore, il Redentore, e redime quando

entra con gioia e prepotenza nel *Mondo salvato dai ragazzini*, in modo esplicito nella terza parte, dove la scrittrice sembra delineare una propria religione che è necessità di comprendere gli altri, di fare per gli altri con la propria arte» (Pacelli 2007).

<sup>9</sup> In ambito cattolico H.U. Von Balthasar e P. Coda (Ross 1984), in ambito evangelico D. Bonhoeffer, in quello ortodosso Bulgakov (Coda 1998, 2003b) e Evdokimov, che scrive a riguardo: «Lo Spirito Santo non lega più il Figlio al Padre e il Figlio costata la rottura, l'abbandono; ed è la solitudine all'interno della Trinità, la sofferenza di Dio, l'inferno di Dio...» (Evdokimov 1969, p. 109).

<sup>10</sup> Tra i mistici contemporanei, si deve a Chiara Lubich l'aver riportato al centro della riflessione teologica l'esperienza umano-divina di Gesù abbandonato (vedi: Lubich 2000, 2005).

versa sull'umanità il Divino attraverso la ferita dell'Abbandono che è la pupilla dell'Occhio di Dio sul mondo: un Vuoto infinito attraverso il quale Dio guarda noi: la finestra di Dio spalancata sul mondo e la finestra dell'umanità attraverso la quale si vede Dio» (citato in Coda 2003a, p. 12). Paragonato a un diaframma, Gesù abbandonato è anche il «come» Dio ci vede e «come» gli uomini possono vedere Dio.

Tornando al *Mondo salvato dai ragazzini*, ne *La sera domenicale* leggiamo:

un fragore di altoparlanti non cessa di ripetere (il meccanismo s'è incantato) sempre il punto amaro degli Elì Elì senza risposta. L'urlo del ragazzo che precipita accecato dal male sacro. (p. 28)

E pensiamo ai «pecché» di Usepepe:

Lo si sentiva a volte ripetere fra sé in una sequela monotona: «pecché? Pecché pecché pecché pecché?». Ma per quanto sapesse d'automatismo, questa piccola domanda aveva un suono testardo e lacerante, piuttosto animalesco che umano. Ricordava difatti la voce dei gattini buttati via, degli asini bendati alla macina, dei caprettini caricati sul carro per la festa di Pasqua. Non si è mai saputo se tutti questi pecché innominati e senza risposta arrivino a una qualche destinazione, forse a un orecchio invulnerabile di là dai luoghi. (Morante 1974, p. 500)

L'«orecchio invulnerabile» richiama il dramma di Gesù che, nel grido di abbandono, non ripete il Salmo 22 (come per un certo tempo l'esegesi ha interpretato), ma sperimenta la perdita reale di Dio. In quel momento Cristo è tragicamente solo uomo, perché si è spogliato della sua divinità - che è amore - per donarla agli uomini:<sup>11</sup> il suo «perché» è diventato «come». Scrive Piero Coda: «Gesù Abbandonato, dunque, è lo *stile* del nostro amore cristiano» (Coda 1992).

L'identità morantiana degli F.P., «come = perché», torna nelle parole di Davide, eroe tragico de *La Storia*: «dentro a ciascuno di noi c'è un Cristo. E dunque, che ci vorrebbe, per la Rivoluzione totale? Niente, come un movimento elementare di due secondi, come ridere o stirarsi appena svegli! Basterebbe riconoscere il Cristo in tutti

<sup>11</sup> Scrive Chiara Lubich in testo mistico del 1944: «Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato? [...] Qui, qui, qui è tutta l'Immensità dell'Amore! Ci donò la Sua Divinità» (citato in Vandeleene 2010).

quanti: io, te, gli altri...» (Morante 1974, p. 591).

Gesù abbandonato, come lo presenta la teologia moderna, più umano che divino, sembra rispondere a quel modello morale e principio d'identità tra gli uomini - nell'amore - così caro a Morante, così tragicamente cercato nella scandalosa Storia umana, allegramente rappresentato dai F.P.

#### 4 Usepe figura Christi?

I più cari, tra gli F.P., erano per Morante i bambini: beati? *Figurae Christi*?

Si può discutere se Usepe sia o meno una figura Christi. Confrontando *La Storia* con i *Promessi Sposi*, Hanna Serkowska osserva che «nessuna provvidenza, e nessuna religione aiutano i protagonisti. Usepe non è una figura cristologica o una vittima sacrificale che si carica delle disfatte storiche per morire a braccia spalancate: la sua morte non porta alcuna redenzione la storia continua tale quale come prima [...] Nessun significato viene attribuito alla sofferenza dei due Giobbe (Ida e Usepe), nessun senso trascendentale. Così, in mille modi Morante sovverte il messaggio ideologico manzoniano» (Serkowska 2003, p. 216).

Per Concetta D'Angeli «il male del mondo che si accumula nel corpo di Usepe non ritorna sul mondo in forma di contagio [...], resta su di lui e gli distrugge il corpo, [anche se] non ne cancella l'innocenza» (D'Angeli 2003b, p. 94). Sempre secondo Hanna Serkowska lo stupro di Ida è una «sovertitrice e iconoclasta anti-annunciazione» (Serkowska 2003, p. 216), ma potrebbe anche simbolizzare, a detta di Claude Cazalé Berard, che richiama una esperienza mistica di Simone Weil<sup>12</sup> a conclusione dei dieci *Cahiers* di Marsiglia, «la 'violenza' conturbante dell'apparizione angelica o divina» (Cazalé Berard 2006, p. 13). Ancora, si potrebbe ricercare, sostiene Gandolfo Cascio, «un'estetica del candore celeste che nella Morante è sicuramente retaggio della cultura iconica rinascimentale, e in particolare del Beato Angelico, e rielaborata dal lavoro sulle gerarchie angeliche di Dionigi Areopagita» (Cascio 2007, p. 43) nei capelli biondi del padre di Giuseppe Felice Angiolino: Gunter 'angelo terribile' rilkianno che annuncia ad Ida: «la potenza dell'Altissimo ti coprirà dell'ombra sua; perciò, anche colui

che nascerà sarà chiamato Santo, Figlio di Dio» (*Lc* 1,35).

Credo che l'esistenza di Usepe possa essere accostata a quella di Cristo, semplicemente, in quanto piccola Buona Novella, annuncio d'amore, felicità, di un altro regno. Dice Davide a Usepe: «sei così carino che il solo fatto che esisti, in certi momenti mi rende felice. Tu mi faresti credere a... a tutto! A TUTTO! Sei troppo carino per questo mondo, non sei di qua» (Morante 1974, p. 520). Nei tratti di Usepe, ritroviamo una rappresentazione delle Beatitudini evangeliche (a loro volta ritratto di Cristo), morantianamente rese in felicità, allegria, amore verso tutti: «Non s'era mai vista una creatura più allegra di lui. Tutto ciò che vedeva intorno lo interessava e lo animava gioiosamente» (p. 120); «L'unico suo sentimento era la brama di esprimere ai visitatori la propria contentezza di riceverli: la quale era infinita» (p. 108); «Senza dubbio, per lui non esistevano differenze né di età, né di bello e brutto, né di sesso, né sociali» (p. 185).

La beatitudine più evidente è la purezza: «Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio» (Matteo 5:8). La purezza di Usepe è suggerita dalla visione di un principio unificante: «Lui non vedeva le cose ristrette nei loro aspetti usuali, ma quali immagini multiple di altre cose varianti all'infinito» (Morante 1974, p. 120). Usepe conserva questa visione unitaria, nonostante gli attacchi del Grande Male; dopo ogni oscuramento, torna a vedere, il male non attacca la visione alla radice: «un sorrisetto incantato di guarigione; e allora quietamente simile ad un miracolo i due occhi gli si riaprivano più belli di ieri come lavati in un bagno celeste» (Morante 1974, p. 463).

Il male, che potrebbe essere una metafora della conoscenza (esperienza) dello scandalo della Storia, non travolge Usepe al punto di privarlo della sua «disponibilità all'umano e alla natura» come afferma nel suo saggio *I Puri di Cuore, ovvero i Felici Pochi*, Goffredo Fofi: «le Iduzze e gli Usepe, creature che La Storia prima o poi travolge ma che, anche quando sia la conoscenza a piegarle sotto il suo peso, non restano prigioniere della conoscenza e vivono pienamente, sia pur nel poco e nel breve, la loro disponibilità all'umano e alla natura, al creato» (Fofi 2012, p. 73).

La non corruzione di Usepe è un segno di speranza ne *La Storia*. Davide, che ammirava Cristo, «uomo (ANARCHICO) che non ha mai rinnegato la coscienza totale» (Morante 1974, p. 589), rimane, invece, corrotto del male fino ad ammazzare un «bambino», come confessa, raccontando il massacro del SS, il quale diventa a sua volta un'altra

<sup>12</sup> È anche interessante notare che Usepe non viene battezzato, come Simone Weil, cristiana che rifiutava il battesimo, per condividere il destino di tutti gli uomini, oltre l'appartenenza a un gruppo o a una chiesa.

immagine di Cristo che grida «perché»: «Faceva certi occhi: dove mi trovo? che mi fanno? perché? chiari chiari e stupidi, come si aprissero appena nati, invece di morire. Io, un SS; ma lui era tornato un bambino. [...] Chi ammazza un altro, ammazza sempre un bambino!» (Morante 2002, p. 544).

Il Grande Male che attacca Usepe può distruggere il suo corpo, senza però corrompere l'anima. E il corpo, ci ricorda il «Pazzariello» - che a ogni tosatura riappare «con le chiome già cresciute e ricciolute più di prima» (Morante 1995, p. 170), che ricoverato nell'Asilo Imperiale Psicoterapico fa scoppiare la camicia di forza per «ilarità straordinaria», e sottoposto agli interventi dell'Istituto Statale Neuropsicobiologico esce sempre sano e sorridente - il corpo, anche se infine eliminato nella «camera a pressione», è un «comune oggetto d'uso provvisorio», «Che a lui serviva, per intanto, principalmente| Per andar suonando Cielito lindo sull'ocarina» (Morante 1995, p. 188).

Pazzariello, che «Non distingueva i giorni feriali dalle domeniche| (persuaso magari che ogni giorno era domenica!)» (Morante 1995, p. 164), può essere un'altra figura Christi: del Risorto, che annuncia il Regno dei Cieli sull'ocarina e vive in «altri corpi nuovi| anche assai più belli» (Morante 1995, p. 188). Gli F.P. sono immortali e, se «la storia continua», anche loro continuano a nascere: «Quelli [...] conoscono| La medicina che guarisce tutti i mali da prima assai| della penicillina quelli sanno la resurrezione| dai morti!| Non illudetevi di poterli eliminare» (1995, p. 133).

## 5 Beati i folli

Un altro segno di beatitudine ne *La Storia* si può leggere, a mio giudizio, anche nella conclusione tragica del romanzo, nel sorriso folle di Ida dopo la morte di Usepe:

prese a dondolare in silenzio la propria testolina imbianchita; e qui le sopravvenne il miracolo. Il sorriso, che oggi aveva aspettato inutilmente sulla faccia di Usepe, spuntò a lei sulla sua propria faccia. Non era molto diverso, a vederlo, da quel sorriso di quiete, e di ingenuità meravigliosa, che le sopraggiungeva, nei giorni dell'infanzia, dopo i suoi attacchi isterici. Ma oggi, non si trattava d'isteria: la ragione, che da sempre faticava tanto a resistere nel suo cervello incapace e pavido, finalmente aveva lasciato dentro di lei la sua presa (Morante 1988, pp. 1018-1019).

Ida raccoglie il sorriso di Usepe (la sua allegria, purezza, incorruttibilità) per conservarlo, intatto, lì dove si possono incontrare gli F.P., «all'ospizio dei vecchi all'ospedale dei matti» (Morante 1995, p. 120). La narratrice de *La Storia* ci informa che Ida passerà al manicomio gli ultimi «nove e più anni» della sua vita, che per lei «furono appena il tempo di una pulsazione», perché la sua povera storia era finita «quel lunedì di giugno 1947». E al tempo stesso ci consegna, in un fermo immagine, qualcosa d'infantile, beato, incorrotto, il riflesso di Usepe:

si mantenne sempre fissa in un'identica attitudine: la stessa in cui l'avevano trovata quando, sfondato l'ingresso, erano venuti a sorprenderla quel giorno di fine giugno, a Via Boldoni. Stava seduta, con in grembo le mani raccolte, che ogni tanto muoveva intrecciandole come per giocare, e in volto lo stupore luminoso e sperduto di chi si sveglia appena e non riconosce ancora le cose che vede. A parlare, faceva un sorriso ingenuo e mansueto, pieno di serenità e quasi di gratitudine (Morante 1988, p. 1020).

Qui, nella sua maschera catatonica, la follia può essere letta come una beatitudine, perché la follia è anche questo: qualcosa che si conserva, non ammette corruzione, non transige su ciò che crede, rifiuta in toto ogni violenza; per questo non c'è posto per essa nel mondo degli I.M. Ed è anche qualcosa che tace, non si comunica se non a chi la può intendere. All'immagine sorridente, luminosa, di Ida, segue una descrizione di afasia:

ma era vano da lei attendersi qualche risposta, anzi essa sembrava percepire a malapena le voci, senza capire nessun linguaggio, né forse, distinguere nessuna parola. A volte, con un trasognato mormorio, ripeteva fra sé delle sillabe incerte, che parevano raccolte da qualche idioma onirico o dimenticato. (Morante 1988, p. 1020)

La parola balbettata, taciuta del folle, Logos inespriabile e imploso, rimanda a sua volta all'icona di Gesù Abbandonato,<sup>13</sup> che sulla croce non può articolare parole, gli resta un grido, cui

<sup>13</sup> Chiara Lubich capitola il silenzio di Dio nel grido di abbandono di Gesù, affermando che proprio lì si dispiega il Verbo di Dio: «Gesù abbandonato ci era apparso come la Parola per eccellenza, la Parola tutta spiegata, la Parola aperta completamente» (citato in Ciardi 1996, p. 533).

segue un lungo silenzio, fino alla resurrezione. Nell'attesa che si compia «la Rivoluzione totale» e venga «il promesso e allegro regno tuo...» (Morante 1995, p. 138), che Pazzariello risorga in «altri corpi nuovi» come ha promesso, «per quel che può valere la testimonianza dei matti» (Morante 1995, p. 188), si conservano, muti e sereni, i folli, nei loro regni. «Ogni individuo, pure il meno intelligente e l'infimo dei paria, fin da bambino si dà una qualche spiegazione del mondo. E in quella si adatta a vivere. E senza di quella, cadrebbe nella pazzia» (Morante 1988, p. 429). Se la spiegazione del mondo coincide con lo scandalo della Storia = pazzia omicida, la follia mite può diventare icona di Altra normalità, beatitudine tragica e salvifica.<sup>14</sup>

## Bibliografia

- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Bianchi, Enzo (2005). «Il pericolo di diventare 'ricchi' in spirito» [online]. *Famiglia Cristiana*, 7, 13 febbraio. Disponibile all'indirizzo <http://www.stpauls.it/fc05/0507fc/0507fc82.htm>. (2015-10-01).
- Borges, Jorge Luis (2001). *L'oro delle tigri*. In: Borges, Jorge Luis, *Tutte le opere*, vol. 2. A cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori.
- Cascio, Gandolfo (2007). «L'estetica dell'ebreo e del cristiano nei racconti de *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante» [online]. In: Speelman, Raniero; Jansen, Monica; Gaiga, Silvia (a cura di), *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services. ItaliaPnistica Ultraiectina 2. Disponibile all'indirizzo <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000057/article.pdf>.
- Cazalé Bérard, Claude (2006). «Morante e Weil: la scelta dell'attenzione e la verità della fiaba» [online]. *Donne tra memoria e scrittura: Fuller, Weil, Sachs, Morante. TestoeSenso*, 7. Disponibile all'indirizzo <http://www.cristinacampo.it/public/attenzione%20e%20la%20verit%C3%A0%20della%20fiaba%20di%20claudede%20cazal%C3%A9%20b%C3%A9rard.pdf>.
- Cazalé Bérard, Claude (2009). *Donne tra memoria e scrittura: Fuller, Weil, Sachs, Morante*. Roma: Carocci.
- Cecchi, Carlo; Garboli, Cesare (1988). «Cronologia». In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori, pp. 19-90.
- Cianfaglioni, Claudio (2013). *Disprigionare l'immenso*. Assisi: Cittadella Editrice.
- Ciardi, Fabio (1996). «Ogni parola di Vita contiene il Verbo». *Nuova Umanità*, 107, 18.
- Coda, Piero (1998). *L'altro di Dio: Rivelazione e kenosi in Sergej Bulgakov*. Roma: Città Nuova.
- Coda, Piero (1999). «L'abbandono di Gesù: per una cultura dell'unità» [online]. *Nuova Umanità*, 21 (2), 122. Disponibile all'indirizzo [http://www.indaco-torino.net/gens/99\\_45\\_08.htm](http://www.indaco-torino.net/gens/99_45_08.htm).
- Coda, Piero (2001). «Chiara e il grido di Gesù». *Nuova Umanità*, 23 (2), 134, pp. 309-328.
- Coda, Piero (2003a). *Dio e il suo avvento, Luoghi, momenti, figure*. Roma: Città Nuova.
- Coda, Piero (2003b). *Sergej Bulgakov*. Brescia: Morcelliana.
- Coda, Piero (2004). *Il Logos e il nulla: Trinità, religioni, mistica*. Roma: Città Nuova.
- Coda, Piero (2009). *Quando a soffrire è il figlio dell'uomo*. Torino: Edizioni Camilliane.
- Costantini, Costanzo (1980). «Vorrei essere un fantasma». *Il Messaggero*, 13 gennaio, p. 3.
- Costantini, Costanzo (1982). «Non resterà pietra su pietra». *Il Messaggero*, 31 ottobre, pp. 1-3.
- D'Angeli, Concetta (1993). «La presenza di Simone Weil ne *La Storia*». In: *Per Elsa Morante*. Milano: Linea d'ombra, pp. 109-136.
- D'Angeli, Concetta (1994). «Il paradiso nella storia». In: *Studi novecenteschi*, 21 (47-48), pp. 215-235.
- D'Angeli, Concetta (2003a). «Due donne appassionate: Elsa Morante e Simone Weil». In: Martínez Garrido, Elisa (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 61-70.
- D'Angeli, Concetta (2003b). «La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia». In: *Leggere Elsa Morante. «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*. Roma: Carocci.
- De Luca, Erri (2005). «Voce di uno che rialza gli 'abbassati di vento'» [online]. *Famiglia Cristiana*, 7, 13 febbraio. Disponibile all'indirizzo <http://www.stpauls.it/fc05/0507fc/0507fc82.htm>. (2015-10-01).
- Dell'Aia, Lucia (2011). «La ferita inflitta sul corpo dalla Storia: Elsa Morante fra spiritualità oc-

<sup>14</sup> Nelle mie ricerche, in centri di riabilitazione psichiatrica, ho conosciuto diversi matti che sorridono, parlano così, che hanno di Ida la medesima posa. Non esiterei a metterli sulla croce morantiana degli F.P.

- cidentale e orientale» [online]. *Between*, 1 (2). Disponibile all'indirizzo <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/281/260>. (2015-10-01).
- Evdokimov, Paul (1969). *La conoscenza di Dio secondo la tradizione orientale*. Milano: Paoline.
- Jaspers, Karl (2001). *Genio e follia: Strindberg e Van Gogh*. Torino: Raffaello Cortina Editore.
- Fofi, Goffredo (2012). «I Puri di Cuore, ovvero i Felici Pochi». In: Mannuzzo, Salvatore; Fofi, Goffredo, *Beati i puri di cuore perché vedranno Dio*. Torino: Lindau.
- Lubich, Chiara (2000). *Il grido*. Roma: Città Nuova.
- Lubich, Chiara (2005). *L'unità e Gesù abbandonato*. Roma: Città Nuova.
- Mangano, Daniel (2000). «La Storia ovvero il mondo salvato da un ragazzino». *Narrativa*, 17, pp. 101-116.
- Morante, Elsa (1974). *La Storia*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa [1974] (1988). *La Storia*. In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1990a). *Pagine di diario*. In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 2. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1990b). *Pro o contro la bomba atomica*. In: In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 2. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1995). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (2002). *La Storia*. Roma: Gruppo editoriale L'Espresso. La Biblioteca di *Repubblica*.
- Morante, Elsa (2010). *Aracoeli*. Torino: Einaudi.
- Pacelli, Laura (2007). «Il mondo salvato dai ragazzini: I 'Felici Pochi' parenti letterari di Elsa Morante» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://web-archive-it.com/pagge/608790/2012-11-09/http://www.italianisti.it/contents/pagina.aspx?idPagina=43>. (2010-10-01).
- Pasolini, Pier Paolo (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- Ravasi, Gianfranco (2009). *500 curiosità della fede*. Milano: Mondadori.
- Ravasi, Gianfranco; Sofri, Adriano (2012). *Beati i poveri in spirito perché di essi è il regno dei cieli*. Torino: Lindau.
- Rossé, Gérard (1984). *Il grido di Gesù in croce: Una panoramica esegetica e teologica*. Roma: Città Nuova.
- Schifano, Jean-Noël (1993). «La divina barbara». In: Jean-Noël Schifano, Tjuna Notabatolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Serkowska, Hanna (2003). *Uscire da una camera delle favole: I romanzi di Elsa Morante*. Kraków: Rabid.
- Siciliano, Enzo (1972). «La guerra di Elsa». *Il mondo*, 17 settembre, p. 21.
- Vandeleene, Michel (2010). «L'immensità dell'amore» [online]. *Città Nuova*, 2 aprile. Disponibile all'indirizzo [http://www.cittanuova.it/c/23987/L\\_immensit\\_dell\\_amore.html](http://www.cittanuova.it/c/23987/L_immensit_dell_amore.html). (2015-10-01).
- Weil, Simone (1988). *Quaderni*, vol. 3. A cura di Giancarlo Gaeta. Milano: Adelphi.

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Le Cronache cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)

Marco Bardini  
(Università di Pisa, Italia)

**Abstract** Between March 1950 and November 1951, Elsa Morante conducted a film review program, broadcast by Radio RAI. The original recordings have never been found; but the recent discovery of the preparatory papers allows us to learn about Morante's preferences and ideas on cinema. At the time, the program was short-lived, due to the intervention of an arbitrary censorship by the executives of RAI.

**Keywords** Film criticism. Italian neorealism. Censorship.

A ben vedere, non si può certo dire che il rapporto di Elsa Morante (d'ora in poi E.M.) con il cinema sia stato tra i più fortunati. E.M. non ha mai avuto la soddisfazione di veder puntato su di sé un riflettore che la sapesse illuminare in modo 'cinematograficamente' soddisfacente, sia dal punto di vista delle trasposizioni filmiche, che da quello delle collaborazioni con i registi. I suoi tentativi di scrittura cinematografica sono naufragati pressoché tutti, e nessuno dei suoi tre soggetti fu mai realizzato. Le andò meglio (salvo poi il finale amarissimo) con la rubrica settimanale di recensione della RAI, trasmessa, con il titolo «Cinema. Cronache di Elsa Morante», tra l'inizio del 1950<sup>1</sup> e il novembre 1951.

Per motivi di misura e di coerenza scelgo di pubblicare qui, corredata dalle necessarie note, la versione del contributo che presentai al Convegno; una versione, cioè, senza il supporto dei testi morantiani inediti, che avrebbero occupato uno spazio non ammissibile per una raccolta di atti. Questa sarà, perciò, una comunicazione sintetica che intende rinviare al saggio più esteso e dettagliato che appare nel mio volume intitolato *Elsa Morante e il cinema* (2014). Oltre a vari altri scritti e inediti, nel libro trovano posto, in una versione più particolareggiata, tutti gli studi sull'argomento che ho avuto modo di presentare nel corso delle celebrazioni morantiane del 2012: «Appunti per un *treatment: Il diavolo*», ora in Zagra 2012, il catalogo della mostra di manoscritti morantiani tenutasi alla BNCR dal 26 ottobre 2012 al 31 gennaio 2013, pp. 59-70; «Il trattamento di *Miss Italia*», presentato al Seminario di Studi *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Dal laboratorio di Elsa Morante*, tenutosi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma il 20-21 novembre 2012, e ora in Cardinale, Zagra 2012, pp. 127-139; «Il soggetto per *Verranno a te sull'aure...* e le altre collaborazioni con Franco Zeffirelli», presentato al Convegno *Menzogne e sortilegi. Centenario della nascita di Elsa Morante*, tenutosi a Roma, presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Roma Tre, il 22-23 novembre 2012, in corso di stampa; «Elsa Morante e il cinema: *Lisola di Arturo* di Damiano Damiani», che uscirà su un numero monografico di *Cuadernos De Filología Italiana*.

In condivisione con il critico Aldo Bizzarri (che già conduceva la rubrica dal 15 marzo 1949), per quasi due anni, salvo le pause estive, ogni martedì la scrittrice ebbe a disposizione, sulla cosiddetta Rete Rossa, dalle 14:53 alle 15:00, lo spazio di qualche minuto (al massimo 7, a giudicare dalla scaletta, meno il tempo necessario per gli annunci) per presentare, scegliendoli tra quelli in uscita dal venerdì al lunedì della settimana precedente, i film da lei ritenuti più inte-

<sup>1</sup> Nella *Cronologia* del Meridiano Mondadori si legge che, da parte della RAI, la proposta di tenere la rubrica settimanale di critica cinematografica le fu avanzata nel 1949, e che la collaborazione iniziò concretamente nel febbraio 1950 (Cecchi, Garboli 1988, pp. 57-58). Nello specifico, la rubrica «Cinema. Cronache di...» fu dapprima tenuta per un anno da Moravia, a partire dal 18 marzo 1949; a questi, che passò a recensire per *L'Europeo*, subentrò E.M. In un'intervista di Carlo Bernari, del 1951, si legge: «Uniti nell'amor coniugale ma separati dal diverso destino della loro letteratura, i coniugi Moravia 'coabitano' potrei dire come due divorziati nella narrativa. Fra le loro esistenze c'è il muro di una favola. Si spiano mai nelle fessure di quel muro? Suppongo di no, o se lo fanno lo terranno nascosto come un peccato. Neppure il cinema, che tutti e due frequentano da critici, li unisce. Mi confidano che non ne parlano mai, mai vedono lo stesso film insieme, e se lo vedessero - per caso - si terrebbero ognuno per sé la propria opinione. È un mestiere anche questo come la letteratura. In questo, il duo Morante-Moravia va d'accordo. Va d'accordo anche nel considerare il 'secondo mestiere', quello giornalistico, come l'unico mestiere; e infine nel proposito di continuare questo mestiere anche quando non ne avranno più bisogno» (Bernari 1951, p. 17). Com'è noto, questa non fu l'unica collaborazione con la RAI: nell'ottobre 1950 le Edizioni Radio Italiana stampano a Torino, nella raccolta *Storie d'amore*, l'idillio «Catullo e Lesbia», che era stato letto in radio, insieme alle altre *Storie* della piccola antologia, nei primi tre mesi del 1950. E ancora, dall'archivio di Teche RAI risulta che il 2 giugno 1948, nell'intervallo del concerto sinfonico trasmesso alle 21:40, sia andata in onda, per la rubrica *Scrittori al microfono*, una sua intervista. Ma la registrazione, al momento, non è reperibile, e con ogni probabilità è perduta.

ressanti e meritevoli di considerazione critica. La collaborazione, non rigorosamente continuativa, si concretizzò, da quel che ho potuto verificare sui palinsesti, in un numero non precisato di recensioni che venivano lette in diretta ai microfoni radiofonici.<sup>2</sup> Da un'indagine presso le Teche RAI, non risulta sopravvissuta nessuna registrazione dell'epoca; è noto che a quel tempo i nastri venivano regolarmente riutilizzati e sovrainpressi con altre trasmissioni. Il reperimento di un eventuale nastro (magari accantonato a motivo del suo logoramento) sarebbe un fatto occasionale e casuale. Al momento, nell'archivio accessibile alla consultazione, non si trova traccia neppure delle copie cartacee di tali contributi.

Non particolarmente tecniche, discorsive e talvolta digressive, fondamentalmente impressionistiche e descrittive (ma con osservazioni spesso argute, e battute ironiche sagaci), queste recensioni 'a voce' sono condotte in prima persona dalla scrittrice, la quale si 'mostra' agli ascoltatori mentre sceglie il titolo su cui puntare la propria attenzione. Il pubblico della radio può seguirla e 'vederla' mentre si reca ad assistere alle proiezioni nelle sale di Roma; e mentre si mescola agli altri comuni spettatori, sempre attenta alle loro reazioni. Anche se poi non è detto che il suo giudizio di critico sia in sintonia con il gradimento della platea.

Tra il nuovo cinema italiano ed europeo, e il recupero di film hollywoodiani più datati, già 'embargati' dal regime e distribuiti in ritardo nel dopoguerra, con puntiglio e onestà, e un certo didascalismo pedagogico, E.M. recensisce un buon

numero di pellicole (cfr. Colonna 2012, pp. 12-13). Esattamente, non so dire quante; come non so dire quante siano state, concretamente, le puntate della sua trasmissione radiofonica, nonostante le indicazioni, talvolta incerte, del *Radiocorriere*. Sulla base della finestra temporale indicata (tenendo conto dei buchi di programmazione), se ne può congetturare un numero compreso tra 50 e 60, più o meno. Il numero dei film commentati, ad ogni modo, fu di certo superiore, perché di tanto in tanto le recensioni comprendono un'accoppiata di titoli.

Al momento attuale, ciò che resta a testimoniare di questa collaborazione è una cartella che è stata donata pochi anni fa al fondo A.R.C. della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dove già sono raccolti alcuni manoscritti morantiani, dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante. Essa<sup>3</sup> contiene 115 carte dattiloscritte in copia-carbone,<sup>4</sup> scritte direttamente a macchina, e tutte con parecchi errori di battitura, molte correzioni e cancellature, diverse inserzioni interlineari, qualche ripetizione e qualche isolato intervento a penna della scrittrice. Nelle carte si contano 45 recensioni, in cui si parla di una cinquantina di film. Ma sicuramente il fascicolo non è completo: manca, ad esempio, l'ultima recensione compilata ma poi non trasmessa; quella relativa al film di Lionello De Felice *Senza bandiera*, che determinò l'intervento censorio dei dirigenti RAI, e la conseguente lettera di dimissioni della scrittrice. E mancano, inoltre, altre carte sparse, per cui talune recensioni, la cui lunghezza varia con regolarità tra le 2 e le 3 pagine, sono mutile; è assai plausibile, quindi, che qualche altra puntata non sia documentata. Tanto più che, talvolta, certi richiami a cose dette in precedenza non trovano conferma in un luogo degli scritti sopravvissuti, e la scadenza settimanale delle recensioni non sempre pare essere rispettata.

L'approccio di E.M. alla visione dei film è sempre molto personale, immediato e soggettivo, e, talvolta, anche un po' occasionale e disinformato. Ma a parte ciò, l'insieme di tali recensioni (o quel che ne rimane) è in assoluto il più ampio contributo critico-saggistico che la scrittrice, seppure su un supporto evanescente e labile come quello delle onde radiofoniche, abbia 'pubblicato' nella

2 Goffredo Fofi sostiene, con sicurezza, che le recensioni erano lette da uno speaker (lo ha affermato in qualche recente intervista radiofonica). Testimone autorevole, non c'è ragione di dubitarne. Tanto più che in tale direzione sembrano andare sia un indizio che si può desumere dalla lettera di dimissioni del 20 novembre 1951 (E.M. scrive: «Dichiarai che questo era inammissibile: o trasmettere la recensione così come io l'avevo scritta, o non trasmetterla affatto»), sia un'affermazione di un'intervista del 4 dicembre 1951 (E.M. dichiara: «a me consta che esso [il manoscritto] era stato già corretto»). Per l'appunto, è da sottolineare che le carte dattiloscritte in copia-carbone delle recensioni che ci sono pervenute documentano una stesura fluida e veloce, fatta direttamente a macchina, con molti errori di battitura, cancellature, ripetizioni, correzioni, inserzioni interlineari; una scrittura ardua da compitare correttamente se non se ne è l'autore. È chiaro, quindi, che al suddetto speaker (uomo o donna che fosse) veniva fornita una copia in pulito, presumibilmente realizzata direttamente presso e a cura della RAI. In ogni caso, ciò che a mio avviso è interessante evidenziare, è che, attraverso la voce anodina di uno/a speaker professionista, passava una comunicazione tutt'altro che impersonale, in cui l'esibizione dell'esperienza come spettatore cinematografico è resa marcatamente autobiografica.

3 Ho potuto esaminare la cartella di dattiloscritti appena arrivata, non ancora catalogata se non con un codice onnicomprensivo di tutto il faldone, A.R.C. 52 II 4. Pertanto, da ora in poi ogni citazione tratta dalle recensioni di Morante si intende parte di questo plico.

4 In realtà 116, in quanto una carta è presente in doppia copia.

sua carriera. Perciò, certe sue considerazioni sul cinema colto e popolare, sui registi e il pubblico, gli attori e i produttori, i temi e i generi cinematografici, oltre che sulle arti e la letteratura, risultano particolarmente interessanti e significative. E sebbene, nel loro complesso, tali recensioni non giungano a configurarsi come un vero ed esaustivo saggio sul cinema, molte riflessioni sono spesso illuminanti, e preziose per capire la logica della scrittrice sull'argomento; anche se non mancano, talvolta, affermazioni affrettate e routinarie, e, di tanto in tanto, qualche miopia e qualche snobismo.

Ciò che emerge in modo significativo, è che in queste recensioni lette alla radio, si ascolta una voce alquanto diversa da quella, controllatissima, dei testi critici già noti. Qui E.M. si fa più diretta, discorsiva, e spesso pedagogica; e aggiungerei, con estrema cautela, più 'salottiera', a patto che questo termine venga inteso unicamente nel senso atto a definire il tono con cui si parlerebbe in un'occasione più conviviale e amichevole (ma non frivola). E tale più sciolta colloquialità, ci fa conoscere e apprezzare una E.M. decisamente inedita, e alquanto brillante.

Sebbene la trasmissione fosse affidata alla voce anodina di uno speaker, capita talvolta che negli scritti E.M. parli di sé (al plurale, come nei coevi articoletti per la rubrica *Rosso e Bianco*); in modo esplicito e diretto, come quando accenna fuggacemente a un suo viaggio fatto in compagnia di Eugenio Montale, o alla sua recente villeggiatura presso Marina Piccola a Capri; o come quando 'saluta' i conoscenti e gli amici. Oppure come quando ci dice delle canzoni che ama, o elenca le cose che detesta. Ovvero, può capitare che alluda a sé in maniera indiretta, attraverso fatti che più segretamente la riguardano; come ad esempio nel caso in cui, quasi a volersi sfogare per ciò che le sta accadendo in quegli stessi mesi con la traduzione americana di *Menzogna e sortilegio*,<sup>5</sup> si scaglia contro la cattiva abitudine degli americani di amputare e modificare i libri.

Le sue spregiudicate riflessioni sulle novità filmiche della stagione, la chiacchiera civettuola e mondana, il pellegrinaggio alla ricerca di un buon film da recensire, diventano dei gustosi pezzi di giornalismo di costume. Ed ecco allora che le può capitare di parlare delle mode più recenti, o del nuovo Principe Azzurro e della moderna devozione delle mogli americane; dei miti infantili

e dei giocattoli, o del pessimo gusto espresso dal *Liberty*; delle *toilettes* delle dive, o della fenomenologia della *femme fatale*. In qualche caso, poi, tali saggi di giornalismo si trasformano addirittura in autentici frammenti di racconto. Brillanti notazioni d'ambiente che alleggeriscono il tono a volte sentenzioso o didascalico, e che, di quando in quando, rimpolpano una cronaca altrimenti troppo succinta e scarna. Com'è vero, d'altra parte, che certe sue ampie digressioni sembrano emanciparsi quasi del tutto dal film in oggetto, ridotto a un mero pretesto per autonome riflessioni personali su argomenti civili e culturali. Come, ad esempio, quelle sui doveri sociali dell'individuo, o sull'idea di appartenenza alla società; sul carcere come luogo di rieducazione, e sui campi di concentramento (con grande anticipo sulle pagine di *Pro o contro la bomba atomica*); sulla dittatura (con la memoria della nota diaristica del 1945 su Mussolini), o sull'umorismo.

Sulla scorta di un confronto diretto con le arti del passato, E.M. dichiara che il cinema è una forma d'arte sostanzialmente moderna, autonoma e potentemente realista. Ed è, il cinema, arte a pieno titolo, proprio in virtù delle sue specificità tecniche e formali. Riconosce che il cinema è un mezzo di propaganda molto potente; e un poco paventa che, con la sua 'minacciosa' capacità attrattiva, esso possa entrare in diretta competizione con il mondo della letteratura. Ma naturalmente, ella si augura che un tale conflitto non si realizzi; anche perché, a suo giudizio, la 'poesia del cinema', attraverso il regista-artista, è essenzialmente 'visiva'. A differenza della narrativa e del teatro tradizionale, secondo E.M. il cinema si esprimerebbe soprattutto attraverso l'immagine, pure se è parlato. I grandi registi, infatti, sanno usare la parola e il suono come una specie di commento musicale, che vale a rendere più intensa la suggestione dell'immagine. Anche per questa ragione la scrittrice ricorda con «rimpianto» l'essenzialità del cinema muto. Ma questo non significa che ella non sappia apprezzare le novità tecniche che consentono al cinema di evolvere verso una capacità mimetica sempre più coinvolgente. E ciò vale soprattutto per il cinema americano, dove, a una tale altezza cronologica, le rivoluzioni del suono e del colore erano ormai un fatto compiuto.

Una «delle attrattive più affascinanti della giovane arte del cinema è il suo potere di dare nuova vita e realtà alle figure della letteratura, della storia, e della leggenda», proprio perché il cinema è soprattutto visione, immagine e *sogno*. Ma, a dispetto dell'enorme forza del suo potere sedut-

<sup>5</sup> La traduzione statunitense di *Menzogna e sortilegio*, uscita poi nel 1951, fu arbitrariamente e pesantemente tagliata; cfr. Bardini 2006, pp. 112-116.



tivo, E.M. non crede a una capacità naturale e immediata del cinema di saper 'tradurre' su pellicola le opere narrative o teatrali. È certamente disposta a riconoscere le potenzialità espressive che le nuove tecnologie e i trucchi cinematografici possono apportare alla realizzazione delle bizzarre visioni della letteratura fantastica, ma ritiene anche che ogni nuova trasposizione filmica presenterà sempre ex novo tutte le problematiche circa la maniera di introdurre, per ragioni di sceneggiatura, le opportune e necessarie modifiche alle opere letterarie. Così, ogni volta che ne ha occasione, pretende e rivendica profondo rispetto e «massima riverenza» per i capolavori della letteratura e per i grandi personaggi della cultura europea. La sua diffidenza verso gli adattamenti, tuttavia, non è a tutti i costi un atteggiamento pregiudiziale e snobistico. Se in qualche caso ella si sente in dovere di affermare che un certo film è irritante per gli anacronismi e le troppe infedeltà, ha poi modo di apprezzare e lodare generosamente quelle trasposizioni rispettose della grazia e della freschezza dell'originale.

Significativi i suoi giudizi sulle cinematografie nazionali. Stima l'intelligenza, la vivacità e la razionalità del cinema francese; sia nelle realizzazioni più ricche di cauta e ponderata speranza, che nelle esecuzioni più cupe e 'dostoevskijane'. E poi apprezza grandemente il cinema inglese. Al di là della splendida opera di Laurence Olivier, che è citata più volte come modello di perfezione formale e di rigore artistico, ella giudica che l'arte cinematografica inglese abbia raggiunto una maturità intellettuale e poetica che raramente si riscontra nelle altre cinematografie; nonché una coerenza formale che la rende degna di figurare al pari, se non al di sopra, di altre forme espressive britanniche, come la pittura. Del cinema americano apprezza altresì la capacità di un realismo lucido ed essenziale, livido; sempre rigoroso, maturo, consapevole. Anche se poi ne stigmatizza senza appello le derive *pulp*, che accosta a una «estetica neo-verista», definendola 'sbagliata'. Ma soprattutto, del cinema americano apprezza la sensibilità verso un uso rinnovato e non banale della psicologia. Sottolineando tutta l'arretratezza della coeva cultura italiana, E.M. prende spunto da alcuni film statunitensi per tornare più volte a parlare di psicoanalisi freudiana, del suo importante ruolo sociale 'modernissimo' e terapeutico.

E.M. apprezza il cinema italiano impegnato su temi civili e pedagogici, ma spesso gli rimprovera, per un verso, la rigidità dello schema ideologico, e, soprattutto, la finale enunciazione della tesi, e per altro verso, il facile sentimentalismo.

Esso, per l'appunto, è un fenomeno deteriore che E.M. aborre, e che, a suo dire, ritorna troppo frequentemente. Di contro, del cinema italiano non apprezza le produzioni popolari tipiche dell'epoca: non ama le polverose fantasticherie picaresche; né i polpettoni pseudo-storici; né il tono da cartolina illustrata di certa epica oleografica e smorzata; né il fotoromanzo *larmoyant* e posticcio in stile 'Grand Hotel' o 'Bolero Film'. Come non apprezza il «documentarismo di marca modesta e spicciola», ovattato e incolore, tipico dei film corali e interclassisti che in quegli stessi anni stanno cominciando ad affollare gli schermi con macchiette, facili tormentoni e idiommi regionalistici.<sup>6</sup> un documentarismo che, a suo giudizio, non può essere nemmeno definito 'dialettale', e che, è noto, degenererà presto nel più deprecabile neorealismo rosa. A suo avviso, questo tipo di film corale (peraltro con dei precedenti illustri e apprezzabili) mira fundamentalmente a far riconoscere il pubblico in una morale corrente e condivisa; ma se una tal morale, alla fine, è «la morale del buon senso e del lasciar vivere, una morale per famiglie», allora il rischio è quello del «qualunquismo: che è, con la bomba atomica e altri mali, fra le peggiori calamità del secolo». Che E.M. non amasse il neorealismo in letteratura è cosa nota e indagata; ora, per mezzo di queste recensioni, si può riscontrare che non lo apprezzò molto neppure nel cinema. A suo giudizio, anche le opere maggiori e più celebri, quelle che hanno fatto grande nel mondo il cinema italiano del dopoguerra, inclinano nocivamente verso il «qualunquismo» e il miserabilismo piccolo-borghese: mostrano «quasi sempre i romani come della gentuccia alla buona e rassegnata». Certo, ai film neorealisti italiani non può essere negata «l'efficacia e la bellezza»; ma accanto ai pregi non deve essere taciuta la loro totale assenza di «serenità» e di «misura dell'arte classica». I film neorealisti, nel migliore dei casi, peccano di «estetismi veristici», mentre nel peggiore, di «qualunquismo cronachistico o di sentimentalismo». Per E.M. il neorealismo è discutibile sia su un piano estetico, che su un piano etico-filosofico; e se ne auspica un superamento verso una nuova forma di *reali-*

6 E.M. tornerà a sostenere il medesimo concetto rispondendo, nel 1959, alle «Nove domande sul romanzo» di *Nuovi Argomenti*: «Assai spesso, poi, nei romanzi odierni, e in particolare nei passaggi dialogati, l'uso del dialetto non ubbidisce a una qualsiasi intenzione - legittima o spuria - di arricchimento del linguaggio o di allargamento del territorio reale; ma soltanto alla moda contemporanea del documentarismo, che, per la sua falsa presunzione, dà sempre dei prodotti falsi» (Morante 1987, p. 58).

smo più lirico, scevro da tentazioni veristiche. Un realismo di cui, secondo lei, il solo a essere avvertito, all'epoca, è Luchino Visconti. E.M. guarda a lui come al solo regista che saprà portare il cinema italiano lontano da certe forme provinciali di ibridazione spuria, e fuori dalle secche del descrittivismo neorealista. Il film *La terra trema* è indicato più volte come opera di riferimento e di confronto. Evidentemente, esso rappresenta per lei un perfetto modello di equilibrio tra coerenza estetico-artistica e impegno socio-politico. Purtroppo il film, boicottato dai distributori ed estromesso dalle sale cinematografiche della capitale, sarà condannato dall'insuccesso a essere accorciato, e a subire un nuovo doppiaggio più comprensibile che disperde l'uso espressionistico del dialetto siciliano stretto. La lettera collettiva *Proiezioni clandestine*, pubblicata su *Il Mondo* il 20 maggio 1950, cercò invano di sostenere il film; com'è noto, E.M. è uno dei firmatari (e con ogni probabilità ne è l'estensore):

Questo film descrive, attraverso la storia di una povera famiglia, la difficile vita dei pescatori siciliani; è quindi, come suol dirsi, un'opera di contenuto sociale. Ma a noi, come a persone di cultura e di mente libera, in un'opera d'arte più che il contenuto interessa il valore artistico. Ora, pur fra le critiche e le discussioni che naturalmente suscita ogni viva espressione dell'ingegno, tutti i presenti alla proiezione furono concordi nel riconoscere un'indiscutibile validità artistica a quest'opera di Visconti. La quale, per le sue qualità, e per il suo profondo impegno, fa onore al cinema italiano. Del resto, non siamo certo noi i primi a riconoscere i meriti di questo film, che suscitò, alla sua prima apparizione, un grandissimo interesse, e si ebbe uno dei premi internazionali al Festival di Venezia del 1948. (cfr Bardini 1999, pp. 697-698 o Morante 2012, pp. 237-239)

Ma è una strada che, evidentemente, i produttori e i distributori non intendono percorrere.

Circa i generi, E.M. manifesta un'inaspettata «simpatia» per il western e, in generale, per i film sui pionieri e la frontiera. Esibisce poi una certa acccondiscendenza verso i cartoni animati. È sua opinione che il «mondo delle fiabe popolari infantili» sia «formato di una sostanza così leggera e delicata da non sopportare contaminazioni col mondo degli oggetti reali», perciò ben vengano i film d'animazione. Ma si intuisce che, se lei ne parla con bonomia, è soprattutto per l'entusiasmo incontenibile che essi sanno suscitare nel pubblico infantile.

Al melodramma *flamboyant* hollywoodiano rimprovera l'impiego dei *cliché* più abusati; mentre al genere comico-sentimentale e a quello brillante E.M. riconosce il ruolo solidaristico di saper aggregare la massa intera del pubblico sotto la fascinazione comune di un intrattenimento ludico e consolatorio; che, secondo lei, è sapientemente ma artificiosamente prodotto per mezzo di una formula industriale studiata a tavolino, funzionante (e funzionale) in un ecumenico registro medio. Una sorta di formula della «felicità in scatola», scriverà. Salvo poi dover riconoscere di restarne stuccata e disturbata al momento dell'abuso. Detesta il giallo: prova «antipatia» per esso, e non lo tollera in nessuna delle sue declinazioni, dal giallo-brillante, ai gialli sentimentali, al giallo-psicanalitico, a quello poliziesco, all'*hard boiled*, e sino a quello più classico. Quindi, è alquanto critica, ma con più disinvoltura e minor biasimo, verso la *screwball comedy* hollywoodiana. Non ha problemi a convenire sul valore epocale di un film come *Accadde una notte*, e sulla raffinata intelligenza del suo regista, Frank Capra; ma è poco disponibile verso la limitata plausibilità con cui, di solito, sono messi in scena la 'guerra dei sessi' e l'umoristico incontro-scontro tra i personaggi antagonisti, di solito appartenenti, come da copione, a gruppi sociali differenti e differenziati. La dimensione catartico-liberatoria della commedia che, sui problemi, «fa ridere piuttosto che far riflettere», per usare le parole di Preston Sturges, sembra non interessarle: lei guarda fundamentalmente e quasi esclusivamente al comico-struggente e al comico-amaro della «ribelle disperazione» di Chaplin (e al «razionalismo volteriano» di René Clair). Con una speciale eccezione per l'umorismo che il «poeta epico e tragico» John Ford sa immettere in certe sue opere minori.

Tra i registi che E.M. ha modo di apprezzare si possono altresì elencare: Henri-Georges Clouzot, «uno dei massimi poeti del cinema contemporaneo», la coppia Powell-Pressburger, Orson Welles e David Lean. Robert Wise, secondo lei, dà sì prova «di alte qualità artistiche e umane, ma anche di un certo gusto per la crudeltà» che non la convince appieno; George Cukor è «abile nel raccontare, ma privo d'ispirazione» con i soggetti originali, mentre esegue un «ottimo lavoro» quando porta il teatro sullo schermo.

Più variopinto e soggettivo il giudizio sugli attori e le attrici: a Spencer Tracy, di cui apprezza «la maschera efficace e la sicurezza dei mezzi», ma a cui «rimprovera un certo convenzionalismo e facilità di effetti», preferisce di gran lunga «l'e-

stro creativo, seppur disordinato, di Orson Welles», e le «straordinarie qualità interpretative di Kirk Douglas». E adora Broderick Crawford. Quindi, a suo giudizio appaiono ottimi: Jennifer Jones «incantevole», Deborah Kerr «commovente», Robert Ryan, Cécile Aubry, Lea Padovani, Ann Todd, Julien Carette e Jean Desailly, Jean Simmons «cara e bella», Judy Holliday «spiritosa e allusiva». Mentre Ginger Rogers ha «grazia». Alcune altre buone interpretazioni, perché funzionali al genere della pellicola, sono quelle di Audrey Totter, Douglas Fairbanks jr. «discreto e amabile», Raf Vallone, James Stewart e Shelley Winters, Debra Paget, Ann Blyth, Ann Dvorak, Farley Granger, Sylvia Sidney e Henry Fonda, Pierre Fresnay, Amedeo Nazzari, Gino Cervi, Paolo Stoppa. Menzione speciale per Rina Morelli come doppiatrice; e gran premio alla carriera per l'«amabile coppia» composta da William Powell e Myrna Loy, che vive sempre alla perfezione «nello spirituale elemento della squisitezza borghese», sapendo mostrare, a dispetto dell'irrimediabile stupidità dei loro film, «la naturalezza nel recitare e i modi veramente distinti». Infine, modesti, fuori parte o pessimi: Clifton Webb, Van Heflin e Louis Jourdan, Rossano Brazzi e Danielle Darrieux, Fred MacMurray, Bing Crosby, Coleen Gray e Oliver Hardy, Maria Félix, Larry Parks, Jeannette MacDonald.

A un tal proposito, una delle riflessioni più articolate disseminata nel corso delle recensioni riguarda proprio il ruolo degli attori, che vengono ripartiti in tre categorie fondamentali: il grande interprete, il personaggio e il declamatore. Disinteressata alla terza categoria, e constatata la penuria della prima, la scrittrice si concentra sulla seconda. La sua note sono interessanti e sintomatiche: da una parte mette l'attore poliedrico e mimetico che, come uno strumento, si pone a completo servizio del regista senza mai sopraffarne la volontà. Da questa medesima parte mette anche l'attore-autore, o il personaggio-artista, che modella il suo mondo poetico a propria immagine e somiglianza. E alla stessa logica, ma scendendo di livello, è poi ricondotto anche il lavoro di certi buoni attori dialettali, grandemente efficaci, se ben diretti, quando sono calati nel loro mondo d'origine; ma che possono apparire spaesati quando sono fatti uscire da lì. Dalla parte opposta, e cioè dalla parte sbagliata e mai apprezzabile, viene collocato invece il personaggio comico, il clown, la maschera, che predomina e fagocita il film fino ad asservire a se stesso sceneggiatori e regista.

Insomma, disapprovando, o, nella migliore del-

le ipotesi, tollerando, il cinema popolare dei divi,<sup>7</sup> delle convenzionalità e/o della «chincaglieria», E.M. si sente fundamentalmente in sintonia con il cosiddetto 'cinema d'autore', vale a dire con quel cinema in cui, alla stregua di un romanzo o di una qualsiasi altra opera d'arte, sono individuabili e riconoscibili la personalità, l'impronta, lo stile, la strategia autoriale, il messaggio di un regista-artista che intende condurre il suo lavoro oltre il livello del mero intrattenimento; e rispetto al quale l'attore, come la sceneggiatura, le luci e gli arredi non sono che gli strumenti espressivi. Di contro, è poco sensibile al cinema di genere, a meno che questo non conservi caratteri di levità, leggiadria, grazia e ottimismo; oppure, come nel caso del western e dei film sulla frontiera, non assurga a una dimensione mitico-epica. Ma è radicalmente avversa a un cinema a vocazione eminentemente popolare. E salvo una sua amorevole indulgenza verso la platea infantile, che si diverte giocosamente con i cartoni animati, E.M. è spesso in disaccordo con il gradimento del pubblico. Lo «spettatore volgare» è da lei spesso descritto con un certo disprezzo; sino quasi a voler suggerire una sorta di rispecchiamento passivo tra la volgarità-stupidità espressa dalla pellicola e la stupidità-volgarità di quel pubblico che applaude, fischia e si torce dalle risate. E tale disprezzo è il medesimo che indirizza ai mandanti di ciò: i produttori, che, per avidità, assecondano il grande pubblico, finanziando i soliti mediocri film in serie, che hanno, come unico scopo, quello di fare incassare il più possibile, adeguandosi ai gusti e alla morale di un pubblico piuttosto facile.

Sarcasticamente, la scrittrice rimarca l'ipocrisia, la volgarità e la profonda ignoranza dell'industria cinematografica italiana, ottusa al punto, in fase di distribuzione, da non farsi scrupolo a falsificare la traduzione dei titoli stranieri per edulcorarne l'eventuale asprezza e accentuarne (falsamente) l'ottimismo; oppure così aggressiva nell'assegnazione delle sale (si ripensi ai problemi per *La terra trema*) da ostacolare e mettere seriamente in pericolo la sopravvivenza del cinema d'arte.

Ma infine, la sua esperienza in RAI si conclude per un fatto in parte opposto: la promozione di un film 'impegnato', e di manifesta 'ispirazione patriottica', le risultò un po' troppo 'invadente'.

D'improvviso, E.M. fu costretta a interrompere

7 In una lettera del 1955 E.M. scrive: «Alberto è stato alla casa di Ponti [...]. C'era anche Marlon Brando e altri divi: io ho rinunciato perché i divi mi annoiano» (Morante 2012, p. 221).

la sua collaborazione, a causa delle pressioni ricevute dai dirigenti RAI, e di un manifesto atto di censura. Datata 20 novembre 1951, la sua lettera di dimissioni, in cui sono spiegate nel dettaglio le ragioni e le circostanze che hanno portato a una tale risoluzione, fu pubblicata il 1 dicembre sul settimanale *Il Mondo*.<sup>8</sup>

Com'è narrato nella lettera, in occasione dell'uscita del film *Senza bandiera*, diretto da Lionello De Felice e prodotto dalla Elfo Film di Luigi Freddi,<sup>9</sup> E.M. ricevette un paio di telefonate «in stile ufficioso» dalla RAI, in cui la si invitava, con «tono allusivo e riverenziale», ad occuparsi della pellicola con benevolenza, tenendo presente che «il Direttore in persona [all'epoca Salvino Sernesi] aveva a cuore il film». Ma dopo aver assistito alla proiezione, E.M. giudicò il lavoro «di mediocre valore artistico, sebbene diretto con cura e recitato con impegno»: gli «episodi patriottici ed eroici del racconto» apparivano, a suo parere, «freddi, slegati e retorici»; e così, ispirandosi «alla massima imparzialità, serenità e obiettività», mantenendo «il dovuto rispetto all'educazione e alla misura» e senza offendere né «persone né istituzioni di sorta», redasse la sua libera recensione. La quale, letta anticipatamente dai dirigenti, non piacque. Un'ora prima della messa in onda della trasmissione, dunque, E.M. ricevette un'ulteriore telefonata ufficiosa, che le prescriveva di prendere visione e di applicare, immediatamente, un «nuovo ed improvviso regolamento della RAI secondo il quale si dovevano 'attenuare le punte critiche' nelle recensioni radiofoniche»: in base a tale disposizione, il suo intervento sul film *Senza bandiera* poteva essere trasmesso soltanto se veniva adeguatamente modificato. A quelle condizioni, naturalmente, E.M. decise di non andare in onda, e di presentare la sua lettera di dimissioni.

Il 30 novembre, nel riportare la notizia, e dopo aver sottolineato la gravità di un tale atto cen-

sorio, *L'Unità* non mancò di ricordare i cospicui trascorsi fascisti di Luigi Freddi e dello sceneggiatore Jacopo Comin (legato agli ambienti spionistici di estrema destra), e di attaccare il neopresidente della RAI Cristiano Ridòmi, che, evidentemente, aveva «creduto opportuno ripristinare alla radio i sistemi di protezione a favore degli amici in vigore ai tempi dell'EIAR, della Cultura Popolare».<sup>10</sup>

Il 1 dicembre *Paese sera*, in un trafiletto, avverte che «Elsa Morante lascia la RAI»; e il successivo 4 dicembre pubblica un'intervista alla scrittrice firmata da Piero Verdini. E.M. conferma qui la sua versione dei fatti:

Il danno che io subisco cessando la mia collaborazione alla rubrica cinematografica della RAI non rappresenta la cosa più grave. È il fatto in sé che preoccupa me e che dovrebbe preoccupare quanti sperano che vent'anni di fascismo ci abbiano insegnato ad amare la libertà e la democrazia. [...] Mi hanno detto che era andato allora in vigore un nuovo regolamento per cui la rubrica cinematografica doveva contenere notizie informative su film e non critiche. Non so neppure quali punti della mia recensione siano stati incriminati. Ad ogni modo è singolare il fatto che, richiesto il mio manoscritto, mi hanno risposto che era irreperibile, mentre a me consta che esso era stato già corretto. [...] Io non scrivo colonnine pubblicitarie. Il mio dovere era di criticare e l'ho fatto con scienza anche a proposito di *Senza bandiera*. E devo aggiungere di non averlo stroncato, dato che non era uno dei film peggiori. L'ho solamente criticato. [...] Vorrei indirizzare alla RAI alcune

8 Ora in Bardini 1999, pp. 701-703.

9 Tratto da un soggetto dello stesso produttore Luigi Freddi, *Senza bandiera* è il film d'esordio di Lionello De Felice, che era già stato, dopo il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, aiuto di Alessandro Blasetti. In seguito, De Felice dirigerà Totò in *I tre ladri*, e negli anni Sessanta si dedicherà soprattutto al genere mitologico. La sceneggiatura, scritta a più mani, è di Franco Brusati, Jacopo Comin, Giorgio Prosperi, Nantas Salvalaggio, Giuseppe Zucca e degli stessi Freddi e De Felice. Il film, che narra di un'eroica impresa del controspionaggio italiano durante la prima guerra mondiale, è interpretato, tra gli altri, da Massimo Serato, Vivi Gioi, Guido Celano, Carlo Ninchi, Umberto Spadaro e Paolo Stoppa. Cfr. Chiti, Poppi 1991, p. 329.

10 Cfr. «Elsa Morante si dimette dalla RAI», *L'Unità*, 30 novembre 1951, p. 3. Democristiano, Cristiano Ridòmi, già capo ufficio stampa della Presidenza del Consiglio, era stato nominato presidente RAI appena pochi mesi prima. Proveniva dagli ambienti diplomatici: dopo essere stato, negli anni Trenta, corrispondente da Berlino per il *Corriere della sera*, aveva svolto il ruolo di addetto stampa all'ambasciata d'Italia a Vienna e a Berlino. La vivace polemica sulla vicenda proseguì il giorno dopo su *Il Popolo*, dove con una *Filastrocca* si accusa di opportunismo la scrittrice: «Seduta stante | Elsa Morante | fra molti lai | lascia la RAI | 'senza bandiera' | così com'era | scrive di già | su l'Unità» (*Il Popolo*, 2 dicembre 1951, p. 1); il botta e risposta si conclude il 4 dicembre con un'altra poesia, pubblicata sulla prima pagina di *L'Unità*: «Il presidente | praticamente | da buon Cristiano | stringe la mano | ai Freddi e tristi | cinefascisti. | E già Ridòmi | prende gli encomi | mentre alla RAI | sventola ormai | una severa | bandiera nera». A detta di Fofi, che ne ha parlato succintamente in un'intervista radiofonica, pare che Freddi, all'epoca, abbia voluto rimarcare la sua estraneità alla faccenda con l'invio a E.M. di un mazzo di rose accompagnate dalle proprie scuse.

domande: esiste veramente questo strabiliante regolamento o è stato creato *ad hoc*? E se esiste perché non ne siamo stati informati e non è stato prima debitamente discusso? Crede la RAI possibile di poter dare semplici ed imparziali informazioni? [...] Speriamo almeno che il mio caso possa servire ad arginare il dilagare di un sistema che è una vera minaccia alla democrazia. (Verdini 1951, p. 3)

Intanto, il 1 dicembre, *L'Unità* ha pubblicato la recensione di E.M. su *Senza bandiera*. Il testo della scrittrice segue l'introduzione:

*A documentare la scandalosa intromissione della RAI nei confronti di una recensione cinematografica della signora Elsa Morante, pubblichiamo il testo della cronaca, dall'autrice gentilmente concessoci, la cui mancata trasmissione ha indotto la nota scrittrice a presentare le sue dimissioni dall'incarico che rivestiva presso la radio italiana. È diritto di tutti i radio-abbonati, i quali pagano per essere obiettivamente orientati e non storditi da soffietti pubblicitari, ottenere subito dalla RAI una risposta chiara ed esauriente su un caso così clamoroso.*

La lotta fra lo spionaggio e il controspionaggio in tempi di guerra ha offerto più volte argomenti di racconto al cinema. I film su questo soggetto vengono a prendere necessariamente certi modi propri alla narrativa *gialla*, ma l'emozione suscitata abitualmente negli spettatori dalle avventure poliziesche acquista, in tali film, un diverso valore, per la posta ch'è in gioco fra i protagonisti. Non si tratta, qui, infatti, di semplici drammi individuali, ma degli interessi di nazioni e di popoli. Perciò, non di rado, il movimento del dramma ha inizio da uno spunto patriottico, che può essere una ispirazione autentica, oppure, invece, soltanto un pretesto per nobilitare una storia *emozionante*.

Nel film *Senza bandiera*, diretto da Lionello De Felice, lo spunto patriottico non è un pretesto; al contrario, appare che il regista intende soprattutto celebrare le valorose imprese del controspionaggio italiano (durante la guerra del 1915-1918), attraverso una storia che possa interessare lo spettatore con le sue risorse drammatiche e spettacolari. Una folla di attori, per buona parte fra i più noti, lavora in questo film, e ognuno di essi s'impegna con serietà e convinzione nel proprio compito, non meno del regista, il quale ha gran cura dei particolari e l'evidente ambizione di non cader mai nella sciattezza.

Questo, unito alla buona fotografia, dà un decoro esteriore a tutto il film. Il quale, però, ha un difetto iniziale nella sceneggiatura, che non sa bene districarsi nelle complessità della storia, e perde buone occasioni di effetti drammatici, dandoci così un racconto freddo, qua e là slegato e poco chiaro. Una didascalia, all'inizio del film, avverte che questo prende lo spunto da un'impresa compiuta veramente da nostri ufficiali di marina durante la guerra del 1915, ma aggiunge che la storia vera, nel film, è stata liberamente rielaborata dalla fantasia. Siamo, per solito, difensori della libertà della fantasia; ma, nel caso presente, dobbiamo deplorare che gli autori di *Senza bandiera* abbiano preferito la via della fantasia a quella della realtà. Siamo convinti, infatti, che se essi si fossero ispirati, per creare i loro personaggi, ai veri protagonisti di una impresa così valorosa e fantastica, certo i protagonisti del loro film sarebbero degli *uomini*, vivi e appassionati. Mentre che, invece, gli eroi di *Senza bandiera* appaiono delle semplici astrazioni; come se l'eroismo non fosse il segno di una umanità più intensa e ricca, ma privasse, invece, il carattere umano di ogni freschezza e spontaneità.

Siamo d'accordo: è difficile mettere in scena degli eroi, così come è difficile esprimere dei sentimenti universali nella loro bella naturalezza originaria, senza le contaminazioni della retorica.

Uno dei sentimenti universali che più difficilmente si salvano dalla retorica è l'amor di patria. Guardate, nella scena finale di *Senza bandiera*, il primo piano di Massimo Serato, la sua giovane testa che *si staglia contro il cielo* fra un garrire di vessilli e lo squillare delle trombe! Sembra un manifesto pubblicitario per i sentimenti sublimi; come se tali sentimenti richiedessero la *réclame*!

Vivi Gioi, nella parte della protagonista, si muove con grazia e disinvoltura. Questa nostra attrice rivela il suo talento soprattutto quando si tratta di esprimere emozioni agitate e disordinate: nel pianto, nella rabbia, nelle crisi isteriche. Meno convincente, e un po' fredda, appare, invece, quando si tratta di esprimere affetti più delicati e sottili.

La parte meglio riuscita di questo film è quella del famoso scassinatore di casseforti tratto fuori dalla galera per collaborare coi protagonisti nella conquista di importantissimi documenti. Questa parte ha tratti gustosi e capaci di interessare il pubblico, il quale infatti, l'altra sera, durante la proiezione del film, mostrava di apprezzarli molto. Pur trattando-

si piuttosto di una *macchietta* che di un vero carattere, il personaggio dello scassinatore è riuscito nel suo genere. Ben condotta, e girata bene, è pure la scena dell'apertura della cassaforte, che risulta, nel film, il punto di maggior tensione drammatica. (corsivi originali)

A leggere oggi la recensione, c'è da chiedersi quali possano essere le temibili «punte critiche» così invise al direttore e al presidente della RAI; ma evidentemente tanto bastò. Non mi è stato possibile vedere il film, attualmente introvabile, ma ho la generale impressione che E.M., anche allertata dalle telefonate preventive, si sia adoperata per essere, nel pieno esercizio della sua libertà d'espressione, equilibrata e obiettiva. Gli appunti all'attrice Vivi Gioi sono piccolissima cosa, e al film viene riconosciuta una buona resa estetica e spettacolare. La sceneggiatura, a suo dire, avrebbe dei difetti di tenuta; ma, innanzitutto, è un altro l'elemento che non persuade la scrittrice, la quale si domanda: artisticamente parlando, è opportuno che «l'amor di patria» e uno «spunto patriottico», per quanto di «ispirazione autentica», legittimino un abuso di «rettorica»? Tali «sentimenti universali», nella loro «naturalità originaria», hanno davvero bisogno di essere favoleggiati e reclamizzati? E.M. sottolinea: «Siamo, per solito, difensori della libertà della fantasia»; ma preferire «la via della fantasia a quella della realtà» produce «delle semplici astrazioni». Perché quando la rappresentazione della storia si allontana dal vero per imboccare la strada della rielaborazione di fantasia, se non si è guidati dalla poesia e da una profonda e imparziale passione civile per la testimonianza, il rischio che si corre è sempre quello di cadere nell'assertività astratta, nell'enfasi e nella propaganda. Per ironia del destino, un giudizio che, stavolta a torto, le tornerà indietro grandemente amplificato ventitré anni dopo.

## Bibliografia

- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Bardini, Marco (2006). «House of Liars: The American Translation of *Menzogna e sortilegio*». In: Lucamante, Stefania; Wood, Sharon (eds.), *Under Arturo's star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette (IN): Purdue University Press, pp. 112-128.
- Bardini, Marco (2014). *Elsa Morante e il cinema*. Pisa: ETS.
- Bernari, Carlo (1951). «Non invidiate la loro sorte, 2, Un mestiere divorza l'altro». *Tempo*, 13 (11), 17-24 marzo, pp. 15-17.
- Cardinale, Eleonora; Zagra, Giuliana (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*, 17.
- Cecchi, Carlo; Garboli, Cesare (1988). «Cronologia». In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori, pp. 19-90.
- Chiti, Roberto; Poppi, Roberto (1991). *Dizionario del cinema italiano: I film*, vol. 2, *Dal 1945 al 1959*. Roma: Gremese.
- Colonna, Aldo (2012). «Morante: Fermate Elsa, la cinecritica». *Alias, Il Manifesto*, 1 settembre, pp. 12-13.
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: Lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1987). *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Verdini, Piero (1951). «La censura preventiva ormai è entrata nella RAI». *Paese Sera*, 4 dicembre, p. 3.
- Zagra, Giuliana (a cura di) (2012). *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.



## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# La biblioteca della *Storia* attraverso lo studio dei manoscritti: alcuni esempi di utilizzo delle fonti

Monica Zanardo

(La Sapienza Università di Roma, Italia)

**Abstract** Through the study of the volumes consulted by Elsa Morante while she was writing *History: A Novel* (1974), a typology of the writer's various approaches to her literary and historical sources can be suggested. Firstly, the consistency of Elsa Morante's personal library is redefined based on the bibliographical references that she used to write down on her manuscripts while writing her novels. Secondly, by examining the books annotated by Elsa Morante (such as Leonetta Cecchi Pieraccini, Peter Weiss, Robert Katz, William Shirer), the essay explains how the writer cross-referred her sources and how iconographic, historical, and literary sources were reconsidered in order to create a realistic setting for her novel.

**Keywords** History. Sources. Library.

Chi ha avuto modo di frequentare i manoscritti di Elsa Morante<sup>1</sup> conosce la sua abitudine di vergare il testo nel *recto* delle carte dei quaderni, riservando il *verso* ad appunti di varia natura: note di caratterizzazione dei personaggi, promemoria, riferimenti bibliografici, auto-esortazioni, etc. La tipologia del materiale che occupa il *verso* delle carte è già indicativa della specificità dei singoli progetti narrativi.<sup>2</sup> Nel caso della *Storia* sono dominanti le note di certificazione storica e i riferimenti bibliografici a testi e autori che forniscono informazioni di carattere documentario o spunti per episodi del romanzo. A livello tipologico

si tratta di riferimenti di varia natura: documenti storici, testi letterari, ma anche informazioni reperite oralmente. A livello funzionale, queste indicazioni di carattere storico non soltanto vengono utilizzate per le cronistorie,<sup>3</sup> ma forniscono la certificazione per l'ambientazione verosimile del romanzo, e vengono anche rielaborate letterariamente e trasposte nel vissuto dei personaggi.

Alcuni di questi testi ci vengono segnalati dalla stessa Morante nella bibliografia posta in coda al romanzo, dove leggiamo: «Qui devo limitarmi a citare - anche a titolo di ringraziamento - i seguenti autori, che con le loro documentazioni e testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) del romanzo» (Morante 1974, p. 661). Gli autori citati sono cinque (Giacomo Debenedetti, Robert Katz, Pino Levi Cavaglione, Bruno Piazza e Nuto Revelli) cui si aggiunge Léon Poliakov, nominato, invece, nelle note che precedono la bibliografia.

A questi scritti si sommano i volumi segnalati da Laura Desideri nella sezione *I libri di Elsa* all'interno del Catalogo *Le stanze di Elsa*: tra i libri per *La Storia*, ai cinque autori già citati se ne aggiungono altri ventitré. Ma lo sforzo di documentazione storica della Morante fu ancora maggiore: tra le carte della *Storia* si trovano esplicite indicazioni di almeno altri ventotto titoli o autori. È tra l'altro verosimile che l'autrice abbia utilizzato anche altri volumi e documenti non

Il presente lavoro è parte di un capitolo della tesi di Dottorato di ricerca su *I manoscritti per la stesura di «La Storia» di Elsa Morante*, La Sapienza Università di Roma, discussa nel maggio 2014. Un ringraziamento doveroso va agli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante, che hanno generosamente donato le carte di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Ringrazio, in particolare, Giuliana Zagra per la cura e la dedizione con cui ha seguito la catalogazione e promozione dei manoscritti morantiani e Leonardo Lattarulo per la pazienza con cui mi ha messo a disposizione i volumi di proprietà di Elsa Morante a cui farò riferimento nel corso del presente contributo. Per ulteriori riflessioni sulla biblioteca morantiana rimando anche a Zanardo 2015.

**1** I manoscritti di Elsa Morante sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, in due fondi distinti: il Fondo Vittorio Emanuele (V.E.) e il Fondo Autografi, Raccolte e Carteggi (A.R.C.). Le carte morantiane sono state oggetto di due mostre (una nel 2006, l'altra nel 2012), corredate di due cataloghi (Zagra, Buttò 2006 e Zagra 2012), ai quali rinvio per informazioni sui manoscritti. Per una panoramica del corpus afferente a *La Storia* e delle potenziali ricadute critiche, si veda Zanardo 2012.

**2** Cfr. in merito almeno *Il racconto di due prigionieri* (Zagra 2006, pp. 23-36).

**3** Le cronistorie, tuttavia, hanno un'elaborazione separata, che avviene su supporti distinti (non nei quaderni che contengono il testo del romanzo) e verosimilmente in momenti cronologici diversi.



esplicitamente indicati nei manoscritti. Siamo di fronte, in definitiva, a una bibliografia di quasi sessanta testi, da ampliare ulteriormente con altre suggestioni e letture che entrano nel romanzo indirettamente: mi riferisco soprattutto a autori lungamente meditati da Elsa Morante che informano la sua visione del mondo e il suo stile, sedimentati nella sua formazione culturale. Si tratta, in questo caso, principalmente di fonti letterarie e filosofiche: da Manzoni a Flaubert, dal verismo a Dostoevskij, da Platone a Spinoza e, tra i grandi esclusi dal corpus a cui sto facendo ora riferimento, ad esempio Simone Weil, che – come è già stato più volte evidenziato<sup>4</sup> – ha un ruolo fondamentale nella *Storia*, principalmente in relazione al personaggio di Davide Segre.

Parzialmente studiato è anche il rapporto tra il romanzo e i testi citati nella coda bibliografica che lo chiude.<sup>5</sup> Per sintetizzare brevemente, sappiamo come l'esperienza del fronte Orientale di Clemente e Giovannino poggi su *La strada del Davai* (Revelli 1966) e *L'ultimo fronte* (Revelli 1971), entrambi citati a più riprese nei manoscritti morantiani. L'indicazione bibliografica trova riscontro nei manoscritti, dove leggiamo: «Ritorno prigionieri dalla Russia ved. L'ultimo fronte – pp. 255-461 Per Clemente vedi La strada del Davai Rossi Francesco (congelamento 344, malaria 347-169)» (V.E. 1618/1.X, c. 47v).<sup>6</sup> Di Nuto Revelli Elsa Morante possedeva anche *La guerra dei poveri* (Revelli 1962), come possiamo capire dai suoi manoscritti, dove leggiamo «Non sa che cosa gli prende: forse ha sonno. Ormai la sola voglia di Giovannino è di dormire → cfr. La guerra dei poveri p. 63» (c. 72v)<sup>7</sup> o ancora «N.B. Rileggere La guerra dei poveri (prima parte) → vedi anche pp. 15-63 | Accennare a paesaggio intorno a lui – cfr. libri e in particolare fotografie sulla Guerra dei poveri» (c. 65v).

Da *Perché gli altri dimenticano* (Piazza 1956) è tratta la descrizione delle celle di sicurezza tipo bunker dove Davide spiega di essere stato recluso (cfr. Piazza 1956, pp. 10-11; Morante 1974,

pp. 221-222), mentre *Guerriglia nei castelli romani* (Levi Cavaglione 1945) è alla base delle pagine sull'esperienza partigiana di Asso, Quattropunte, Piotr e Mosca. Il volume *16 ottobre 1943* (Debenedetti 1959) viene utilizzato per l'episodio del rastrellamento del Ghetto e della partenza dei treni piombati da Tiburtina, nonché per l'ideazione del personaggio di Vilma, la Cassandra del Ghetto. Le informazioni di Debenedetti vengono completate e combinate con *Black Sabbath* (Katz 1969),<sup>8</sup> da cui viene ripreso l'episodio della donna che chiede di salire nel treno assieme alla propria famiglia, confermato dal fatto che, accanto alle pagine che narrano la vicenda di Celeste Di Segni, Elsa Morante annota: «N.B. Nell'episodio realmente accaduto a Roma (Cfr. Katz «The black sabbath») la donna si chiamava Sermoneta» (V.E. 1618/1.VIII, c. 18v). Sempre da Robert Katz è ripreso il gesto di Efrati Pacifico che lancia un bigliettino dal treno. Ne dà notizia pure Renzo De Felice in *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* (De Felice 1962), volume posseduto da Morante e annotato in più luoghi.<sup>9</sup> In particolare Elsa Morante evidenzia la nota in cui De Felice ricorda che «Uno dei documenti più drammatici della deportazione degli ebrei romani rastrellati il 16 ottobre 1943 è costituito da un biglietto lanciato dal treno da uno dei deportati, Lionello Alatri. Cfr. le illustrazioni di questo volume» (p. 530). A margine della riproduzione fotografica di questo bigliettino, che reca la didascalia «L'ultimo messaggio di L. Alatri a nome di un gruppo di ebrei razzati dai tedeschi a Roma il 16 ottobre 1943» Elsa Morante annota penna verde «v. Black Sabbath p. 237». Questo dettaglio è rilevante per almeno due motivi. Il primo è che ci segnala il gesto alla base de *La Storia*, ovvero narrare una vicenda inventata, ma con solidi ancoraggi a episodi realmente accaduti. Il romanzo, cioè, costruisce un racconto attorno a episodi che nei manuali e nelle testimonianze compaiono come documenti, ma che diventano comunicativamente efficaci qualora trasposti in un vissuto personale. Il secondo motivo è che ci mostra come Morante non si limitasse ad un'unica fonte, ma confrontasse e confermasse ciascun dato incrociando le informazioni di fonti diverse.

Dall'analisi dei manoscritti emerge, inoltre, che la volontà di adesione al reale era tale che

4 Si veda almeno D'Angeli (2003).

5 Cfr. ad esempio *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della Storia* (Sgavichchia 2012, pp. 99-122).

6 *La strada del Davai* è citato altre 10 volte nei manoscritti, mentre *L'ultimo fronte* è nominato altre 8 volte. Nelle citazioni dai manoscritti il sottolineato, salvo indicazione contraria, è sempre d'autore.

7 Nel volume di Revelli leggiamo infatti: «Un ferito chiede aiuto, nessuno lo soccorre, soltanto il gelo gli sarà amico: morirà nel sonno dell'assideramento senza troppo soffrire» (1962, p. 63).

8 Ma l'autrice ha utilizzato anche *Death in Rome* (Katz 1967).

9 Si osservi che Elsa Morante cerca il volume di De Felice sulla scorta della bibliografia in coda a *The Black Sabbath*, come testimoniato dal piatto posteriore di V.E. 1618/1.VI, dove leggiamo: «Cercare [cfr. bibliografia in: Katz - the black sabbath] | De Felice R - Storia degli Ebrei Italiani sotto il fascismo».

Elsa Morante effettuava persino sopralluoghi *in loco*.<sup>10</sup> Ad esempio:

N.B. Verificare esattamente la topografia dello Scalo Tiburtino nel 1943. N.B! Non si tratta dello scalo, ma del cosiddetto Fascio B., di là dal ponte a destra della stazione (verificare ancora sul posto, informandosi dal Sig. Valeri). E il cancello non dà sulla via stretta (dello scalo Tiburtino) ma su uno spazio ampio!! (V.E. 1618/1.VII, c. 27v)

Non mancano informazioni reperite a voce da amici o conoscenti. È il caso di Pasolini: «cfr. se nel 1945 uscivano le gazzette sportive! I campionati erano sospesi! - Cfr. particolari dell'epoca informandosi da GHIRELLI Direttore della Gazzetta dello Sport (da parte di PPP)» (V.E. 1618/1.X, c. 29v). Ma anche altri: «Cap. 2 - Cfr. se babbo nel senso di babbeo si usa anche in Calabria» e, con altra penna «Sì informazione Frezza» e, alla carta successiva «Calabria | informazioni sign siciliano»: a cui segue una lista di cognomi, tra cui Ramundo (V.E. 1618/3.B, cc. 125v e 126v). Come ultimo tra tanti altri esempi possibili, leggiamo pure:

DACHAU (Notizie avute da Roger)  
(villaggio - poi città)

Durante la guerra era effettivamente un villaggio, poi si è trasformato in una cittadina per il trasferimento colà di vari abitanti di Monaco? [Roger dice che somiglia a Latina] Paesaggio lacustre - paludoso (a quanto si capisce dall'italiano di Roger si tratta piuttosto di stagni o paludi). L'acqua di tali stagni è giallastro scuro, (anzi marrone) sparsa di pezzi di legno... ecc. Molte canne. Era un villaggio soprattutto di campagna, abitato da contadini. Qualche fabbrichetta (birra). (A.R.C. 52 V 3/6, c. 35r)<sup>11</sup>

Il caso di Dachau ci conferma l'abitudine di incrociare le informazioni traendole da fonti diverse. Le informazioni su Dachau e sul campo di concentramento che vi sorgerà vengono infatti verificate anche in *Ideologia della morte* (Tarizzo 1965): nel primo album manoscritto Elsa Morante indica: «Dachau - v. Tarizzo, *Ideologia della morte* - p. 340)»

<sup>10</sup> Per la contestualizzazione spaziale delle vicende, ricordo che tra le carte manoscritte è presente una mappa di Roma e che tra i titoli della biblioteca morantiana si trova pure *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica* (Insolera 1971).

<sup>11</sup> Le parentesi quadre, in questa come nelle altre trascrizioni, sono dell'autrice.

e riviste nel *Flagello della svastica* (Russel 1964).<sup>12</sup> Entrambi i volumi sono fittamente annotati, con particolare attenzione alla topografia del villaggio di Dachau e alle peculiarità del campo di concentramento. Consultando i volumi, è possibile avanzare qualche ipotesi sulle motivazioni che hanno spinto Elsa Morante a scegliere proprio Dachau come luogo di origine del soldato Gunther. Nella *Storia*, di fatto, non si parlerà mai direttamente dello sterminio degli ebrei. Se, ad esempio, della campagna di Russia abbiamo le testimonianze di Clemente e la descrizione della morte di Giovanni, i campi di concentramento invece figurano nel romanzo solo nelle conseguenze che comportano: incontriamo gli ebrei sopravvissuti che rientrano a Roma, e le foto dei campi che Ueseppe vede nei giornali, ma non abbiamo la descrizione di un'esperienza vissuta in un lager. Sarebbe stato possibile un excursus analogo a quello sul fronte orientale, il cui protagonista è Giovannino. Ma è probabile che l'inenarrabile orrore dei campi di sterminio abbia spinto Elsa Morante a leggerci la totale alienazione dell'Irrealtà, indicibile in termini poetici, impossibile da raccontare. I lager nazisti sono percepiti nel romanzo come qualcosa di cui si avverte la mostruosità inumana, con un senso di scampato pericolo: la Shoah permea *La Storia* come un basso continuo, un rumore di fondo che non giunge a farsi melodia, ma che è consustanziale al messaggio del testo.

Ne abbiamo conferma nel grandissimo interesse di Elsa Morante nei confronti dei testi relativi allo sterminio degli ebrei. L'espedito di porre le origini di Gunther proprio in una cittadina sede di un campo di concentramento è un modo per alludere alla Shoah, e la scelta di Dachau in particolare non è legata solo al fatto che dovesse essere un lager sito sul suolo tedesco. Tra gli elementi segnalati e sottolineati da Morante nei volumi di Tarizzo e Lord Russel, infatti, si evidenziano in particolare due aspetti: il fatto che sia stato uno dei primi campi ad essere creato e, soprattutto, il fatto che principalmente a Dachau si condussero esperimenti medici su cavie umane, e, nello specifico, gli esperimenti nelle camere di decompressione. L'allusione a questi esperimenti entrerà nel romanzo attraverso le foto che Ueseppe vedrà alla fine della guerra. In *Sei milioni di accusatori* - la relazione del procuratore generale Gideon Hausner al processo Eichmann (volume che Elsa Morante

<sup>12</sup> Dello stesso autore Elsa Morante consultò anche *The Trial of Adolf Eichmann* (Russel 1962).

possedeva, e a cui allude nelle carte manoscritte)<sup>13</sup> leggiamo che Dachau «era allora la scuola di tutte le SS 'promettenti'. [...] Il campo di Dachau era la fucina, la scuola di violenza dove i futuri carnefici nazisti facevano il loro tirocinio» (Hausner 1961, p. 29). Nel volume di Tarizzo viene evidenziato che «il citato dr. Rascher, maggiore della *Luftwaffe*, studiava sull'organismo umano le conseguenze delle variazioni repentine di pressioni atmosferiche, provocando la morte per emorragia polmonare di molti disgraziati prigionieri» (Tarizzo 1965, p. 341), in Lord Russel, invece «Dachau, uno dei primi campi di concentramento, era situato presso il villaggio omonimo a circa dodici miglia da Monaco. A lato della strada principale c'era un cartello che indicava la via. E qui furono condotti i cosiddetti esperimenti medici su centinaia di internati, trasformati in cavie umane» (Russel 1964, p. 154) e ancora:

Altri esperimenti furono compiuti a Dachau dal dottor Sigmund Rascher, maggiore della *Luftwaffe*. Venticinque prigionieri furono rinchiusi in una cabina appositamente costruita, in cui si poteva far crescere e diminuire la pressione atmosferica. Scopo dell'esperimento era la constatazione degli effetti prodotti dalle grandi altezze e dalla rapida discesa in paracadute.

Gli esperimenti di decompressione effettuati a Dachau vengono segnalati da Elsa Morante anche in *The Rise and Fall of the Third Reich* (Shirer 1963).<sup>14</sup>

Nel romanzo si fa riferimento ad alcuni scatti fotografici in due momenti: le foto che Ueseppe vede vicino all'edicola e le immagini dei lager che ritrova in un cartoccio che avvolgeva della frutta. Nei manoscritti, in corrispondenza di questi episodi, Elsa Morante fornisce indicazioni molto precise sulle fonti di queste immagini, che non sono quindi inventate o ricostruite su ricordi personali,

13 V.E. 1618/1.I, c. 11v e A.R.C. 52 V 3/6, c. 36r.

14 Con un doppio tratto di pennarello nero a entrambi i margini l'autrice evidenzia «the 'experiments' were quite varied. Prisoners were placed in pressure chambers and subjected to high-altitude tests until they ceased breathing» (p. 979) e «Dr. Rascher's own findings are a model of scientific jargon. For the high-altitude tests he moved the Air Force's decompression chamber at Munich to the nearby Dachau concentration camp where human guinea pigs were readily available. Air was pumped out of the contraption so that oxygen and air pressure at high altitudes could be simulated. Dr. Rascher then made his observations, of which the following one is typical. [...] I have personally seen through the observation window of the decompression chamber when a prisoner inside would stand a vacuum until his lungs ruptured... They would go mad and pull out their hair in an effort to relieve the pressure» (p. 985).

ma effettivamente viste da Morante, che verosimilmente le aveva davanti nel farne la descrizione.

Nel primo dei due episodi, le foto che Ueseppe vede vicino all'edicola, il piccolo si trova davanti tre immagini. Le prime due sono chiaramente identificabili dalla descrizione: una raffigura partigiani impiccati, l'altra l'impiccagione di Mussolini. Dai manoscritti sappiamo che, nello specifico, queste due immagini sono tratte da *Incenso e polvere* (Prunas 1960). Inoltre, grazie ai manoscritti possiamo individuare la fonte della terza immagine; così ce la descrive Elsa Morante:

La rivista più in alto, in copertina, mostrava un'altra fotografia recente senza impiccati né morti, però misteriosamente atroce. Una donna giovane, dalla testa rasa a nudo come quella di un pupazzo, con in braccio un bambino avvolto in un panno, procedeva in mezzo a una folla di gente di ogni età, che sghignazzando la segnavano a dito e ridevano sconciamente su di lei. La donna, dai tratti regolari, pareva spaventata, e affrettava il passo, faticando su certe scarpacce da uomo scalcagnate, preceduta e incalzata dalla folla. Tutti all'intorno erano, come lei, gente malmessa e povera. Il bambino, di pochi mesi, con una testina di ricci chiari, teneva un dito in bocca e dormiva tranquillo. (Morante 1974, p. 370)

Si tratta di uno scatto di Robert Capa, come indicato nei manoscritti: «Robert Kapa - Images of War p. 134» (V.E. 1618/1.X, c. 28v). L'album, tradotto in italiano da Mursia nel 1965, a pagina 134 reca una foto che corrisponde esattamente alla descrizione morantiana e che reca come didascalia «Collaborazionista; Chartres, 1944». Nello stesso album è presente anche la foto che sarà scelta come immagine di copertina, la cui didascalia recita: «e il più delle volte la bella speranza finisce così».

Quanto all'episodio successivo - le immagini dei campi di concentramento che Ueseppe intravede in un foglio di giornale che involgeva della frutta - si tratta di foto esplicitamente nominate dall'autrice nel loro soggetto, ma i manoscritti (tra la molteplicità di materiale iconografico in merito) ci forniscono una precisa indicazione della fonte da cui sono tratte.<sup>15</sup>

15 Le prime due immagini (di partigiani impiccati e di Mussolini impiccato) sono tratte, come detto in precedenza, da *Incenso e polvere* di Prunas (1960); la fotografia della catasta di morti si trova nel già citato Russel (1962), mentre lo scatto

Quanto al rapporto tra fonti storiche e *inven-tio* narrativa, vorrei segnalare un altro passaggio che ne *La Storia* è relativamente marginale, e che invece era particolarmente caro all'autrice. Nel corso del discorso tenuto all'osteria, Davide Segre a un certo punto allude a un episodio realmente accaduto:

D'un tratto disse sorridendo, con voce più so-nora: «Non so dove ho letto di uno che visitan-do un lager scorse qualcosa di vivo muoversi in una catasta di morti. E ne vide uscire una bambina: "Perché stai qua in mezzo ai morti?" E lei gli ha risposto: "Coi vivi non posso starci più".» «È un fatto vero di cronaca!» garantì in conclusione, con uno strano sussiego didattico. (Morante 1974, p. 594)

Si tratta, in effetti, di un episodio reale. Elsa Mo-rante ne ha testimonianza da una duplice fonte: *The Trial of Adolf Eichmann* (Russel 1962) e *L'i-strutturata* (Weiss 1966). *L'istrutturata* è un'opera teatrale basata sugli appunti presi dall'autore du-rante le sedute del processo (tenutosi tra il 1963 e il 1965) contro un gruppo di SS e di funzionari di Auschwitz. Gli episodi narrati hanno tutti una ba-se di realtà. Tra le varie testimonianze, leggiamo:

Arrivai in una baracca  
piena di cadaveri  
E vidi  
che qualcosa si muoveva tra i morti  
Era una bimba  
La portai fuori sulla strada  
e chiesi  
Chi sei  
Da quando sei qui  
Non lo so  
disse  
Come mai sei qui in mezzo ai morti  
chiesi  
E quella disse  
Tra i vivi non posso più stare  
La sera era morta  
(Weiss 1966, p. 49)

Questo episodio, tra l'altro, originariamente avrebbe avuto un peso specifico leggermente di-verso: prima di farlo riferire da Davide, Elsa Mo-rante pensava di accostarlo all'epigrafe su Pitchipoi che apre il capitolo .....1943 che in una precedente

del mucchio di scarpe è tratto da *Tu passerai per il camino* (Pappalettera 1965).

stesura recitava: «Dove andiamo? Dove ci portano? | Al paese di Pitchipoi | Non posso più stare tra i vivi | Chi ci darà l'acqua per la morte?».

Ai volumi sino ad ora nominati si aggiungono, tra i testi citati tra le carte di Elsa Morante e relativi al nazismo e allo sterminio degli ebrei, altre opere.<sup>16</sup> Fra i numerosi testi che costitui-scono il serbatoio di informazioni ed episodi da cui Elsa Morante attinge, vorrei fornire un ulti-mo esempio, particolarmente significativo delle modalità di approccio di Elsa Morante ai propri testi di riferimento: *l'Agendina di guerra, 1939-1944* (Pieraccini 1964). Il volume di proprietà di Elsa Morante è fittamente sottolineato e anno-tato. Il libro si è rivelato particolarmente utile nella stesura de *La Storia* perché, dal momento che consiste in note appuntate proprio nel corso della guerra, rende l'idea di come gli avvenimen-ti bellici venissero percepiti dalla popolazione nelle conseguenze effettive che avevano sulla vita quotidiana, e senza le inevitabili astrazioni conseguenti alla narrazione storica tout-court. In particolare, Elsa Morante utilizza il volume di Pieraccini in due modi: da una parte per le informazioni pratiche sulla situazione romana du-rante la guerra, dall'altra come spunto per alcuni episodi del romanzo. Sono oggetto di interesse della scrittrice le annotazioni relative ai prezzi degli alimenti e alla loro reperibilità, o le infor-mazioni sull'oscuramento, gli allarmi notturni e la circolazione dei mezzi, come la descrizione di un macello clandestino simile a quello in cui Ida riesce a barattare una porzione di carne per della farina. Un esempio tra i tanti: nel descrivere la situazione di Roma negli ultimi mesi dell'occu-pazione tedesca, Elsa Morante scrive: «una mol-titudine di sbandati e di mendicanti cacciati dai loro paesi distrutti, bivaccava sui gradini delle chiese, o sotto i palazzi del papa; e nei grandi parchi pubblici pascolavano pecore e vacche de-nutrite, sfuggite alle bombe e alle razzie delle campagne» (Morante 1974, p. 324). Nel volume di Pieraccini troviamo sottolineata e segnata a margine la frase «molti sfollati, provenienti dalla provincia, mangiano e dormono sulle scalee delle chiese» (Pieraccini 1964, p. 311)<sup>17</sup> e, a distanza di qualche pagina, segnata a margine con un trat-to verticale leggiamo: «nei giardini pubblici si incontrano ormai animali di cortile e bestie da

<sup>16</sup> *The History of the Gestapo* (Delarue 1966); *Blood in My Eye* (Jackson 1972); *A Pictorial History of Nazi Germany* (Leiser 1962) e *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany* (Shirer 1963).

<sup>17</sup> Riferita al 4 aprile 1944.

stalla: dai pulcini alle pecore, dai tacchini alle vacche e agli asini» (p. 321).<sup>18</sup> Sono numerose le informazioni concrete che Elsa Morante trae da questo volume e che entrano poi nel suo romanzo, e analogo atteggiamento avviene con le altre fonti.

Vi sono poi almeno tre episodi, narrati da Pieraccini, che Morante rielabora ne *La Storia*. Il primo riguarda un'annotazione datata 14 febbraio 1943. Parlando dell'ostentato buonumore del Duce e del suo ottimismo sulle sorti della guerra, Pieraccini commenta:

I cittadini di Firenze non sono evidentemente dello stesso parere: perché ai molti «VINCE-REMO» stampigliati ovunque, con la vernice nera, sui muri delle case e delle strade, essi, lavorando di notte, hanno premesso alla voce affermativa del verbo, un «NON» stampigliato con la stessa vernice e gli stessi caratteri «NON VINCEREMO» (pp. 195-196).

È difficile non pensare a Nino che, nell'inverno tra il 1942 e il 1943, durante una ronda notturna scrive nei pressi di Palazzo Venezia «VIVA STALIN»: questo episodio, che Elsa Morante mutua quasi identico da *The Black Sabbath* (Katz 1973, pp. 167-168), viene riconfermato dall'analogo evento che, in sedicesimo, ha per protagonisti i cittadini fiorentini.

Il secondo episodio riguarda il bombardamento di San Lorenzo, che precipita Ida e Ueseppe nella condizione di sfollati, e che nell'*Agendina di Guerra* è descritto nella sua improvvisa imprevedibilità e nella confusione che crea tra i presenti. Elsa Morante segna l'intero passaggio con numerosi tratti a margine, e piegando l'angolo superiore della pagina (Pieraccini 1964, pp. 214-217). E probabilmente rielabora la descrizione di «una madre strillava chiamando il figlio sepolto dalle macerie» (p. 217) attribuendo la disperazione a Ueseppe, che tra le macerie invoca Blitz.

Il terzo episodio riguarda il saccheggio dei camion carichi di farina (Morante 1974, p. 335) che viene descritto - sebbene in un luogo diverso di Roma - anche da Pieraccini, con toni tuttavia quasi dispregiativi: «fu l'avvio a un selvaggio saccheggio da parte dei cittadini che via via aumentavano, e di un disgustoso sudiciume sul selciato della strada» (Pieraccini 1964, p. 325). Che questa pagina dell'*Agendina* sia presente a Morante nella narrazione dell'episodio è reso evi-

dente non solo dai segni tracciati a margine, ma anche dal fatto che la pagina sia rimarcata con una piega nell'angolo superiore e che sia segnalata ulteriormente nel piatto posteriore del libro, dove Morante tra altre annotazioni appunta pure «FARINA 325».

Il rapporto di Elsa Morante con le fonti storiche è significativo delle intenzioni comunicative del romanzo: *La Storia* narra una vicenda inventata inserendola in un contesto veritiero, che l'autrice si premura di dettagliare con cura. Tutte le vicende che sono sullo sfondo dell'agire dei personaggi sono reali, effettivamente accadute. Eppure esse, nella concezione dell'autrice, non sono la Realtà, bensì un'eruzione particolarmente aberrante dell'Irrealtà<sup>19</sup> che da sempre ripete in modo ossessivo i suoi monotoni meccanismi: da una parte gli oppressori, dall'altra gli oppressi. In un contesto in cui tutto ciò che è *vero* nel senso comune, in quanto *storicamente documentato*, è irreali, la Verità e la Realtà sono tutte dall'altra parte: sul piano dell'invenzione narrativa e, in ultima istanza, della Poesia e dell'Arte.

Si veda, inoltre, come l'atteggiamento scientifico da storiografa di Elsa Morante (nella verifica incrociata delle fonti, nella ricerca di materiale documentario) si risolva di fatto in una critica alla storiografia come disciplina, particolarmente evidente nelle strategie retoriche di ironia e di pseudo-oggettività delle cronistorie. Una critica che porta alla corrosione del genere del romanzo storico a cui l'autrice si richiama, come ha puntualmente dimostrato Giovanna Rosa. Sostanzialmente, Elsa Morante ripropone un gesto arcaico, quello del narratore benjaminiano, in cui la narrazione, il racconto, recuperano il loro predominio conoscitivo, e la loro funzione non solo di rappresentazione del reale, ma soprattutto di conoscenza dello stesso.

## Bibliografia

- Debenedetti, Giacomo (1959). *16 ottobre 1943*. Milano: Il Saggiatore.
- De Felice, Renzo (1962). *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. Torino: Einaudi.
- Hausner, Gideon (1961). *Sei milioni di accusatori*. Torino: Einaudi.
- Katz, Robert (1967). *Death in Rome*. Toronto: The Macmillan Company.

<sup>19</sup> Per le riflessioni su Realtà e Irrealtà, in relazione soprattutto al ruolo della Poesia, si veda *Pro o contro la bomba atomica*, in Morante 1987, pp. 95-117.

<sup>18</sup> Riferita al 23 maggio 1944.

- Katz, Robert (1969). *Black Sabbath*. Toronto: The Macmillian Company.
- Levi Cavaglione, Pino (1954). *Guerriglia nei castelli romani*. Roma: Einaudi.
- D'Angeli, Concetta (2003). *Leggere Elsa Morante. «La Storia», «Aracoeli» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*. Roma: Carocci.
- Delarue, Jacques (1966). *The History of the Gestapo*. London: Corgi Books.
- Insolera, Italo (1971). *Roma moderna: Un secolo di storia urbanistica*. Torino: Einaudi.
- Jackson, George L. (1972). *Blood in My Eye*. New York: Random House.
- Leiser, Erwin (1962). *A Pictorial History of Nazi Germany*. London: Pelican.
- Morante, Elsa (1987). *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa (1974). *La Storia*. Torino: Einaudi.
- Piazza, Bruno (1956). *Perché gli altri dimenticano*. Milano: Feltrinelli.
- Pappalettera, Vincenzo (1965). *Tu passerai per il camino*. Milano: Mursia.
- Pieraccini, Leonetta Cecchi (1964). *Agendina di guerra, 1939-1944*. Milano: Longanesi.
- Prunas, Pasquale (1960). *Incenso e polvere*. Milano: Sugar.
- Revelli, Nuto (1962). *La guerra dei poveri*. Torino: Einaudi.
- Revelli, Nuto (1966). *La strada del Davai*. Torino: Einaudi.
- Revelli, Nuto (1971). *L'ultimo fronte*. Torino: Einaudi.
- Russel, Lord (1962). *The Trial of Adolf Eichmann*. London: Heinemann.
- Russel, Lord (1964). *Il Flagello della svastica*. Milano: Feltrinelli.
- Sgavicchia, Siriana (a cura di) (2012). «La Storia» di Elsa Morante. Pisa: ETS.
- Shirer, William L. (1963). *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*. London: Secker and Warburg.
- Tarizzo, Domenico (1965). *Ideologia della morte*. Milano: Il Saggiatore.
- Weiss, Peter (1966). *L'istruttoria: Oratorio in undici canti*. Torino: Einaudi.
- Zagra, Giuliana (a cura di) (2012). *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-2 marzo 2013). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.
- Zagra, Giuliana; Buttò, Simonetta (a cura di) (2006). *Le Stanze di Elsa: Dentro la scrittura di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 27 aprile-3 giugno 2006). Roma: Editore Colombo.
- Zanardo, Monica (2012). «Appunti sui manoscritti della Storia di Elsa Morante (con appendice di inediti)». *Filologia e Critica*, 37 (3), pp. 431-463.
- Zanardo, Monica (2015). «Nella Biblioteca della Storia di Elsa Morante». *Strumenti Critici*, 30 (2), pp. 251-266.



## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri, Hanna Serkowska

# La storia di un best seller che fece breccia nel canone

Oana Boșca-Mălin

(Universitatea din București, România)

**Abstract** In the logic of the aesthetics of reception, there are two ways of approaching Elsa Morante's novel *History: A Novel*: from its contemporary perspective and from our own. After giving a synchronic and a diachronic definition of the concept of best seller in the Italian literature, the study aims to point and analyse the characteristics that make *History: A Novel* an attractive fiction for its implied public. Then, by discussing the strong disapproval expressed by critics and writers at the time of publication, this paper intends to demonstrate the novel's innovative and intriguing character in the context of the Italian literature of the period. Morante's work regains an active relationship with its public, a public that the contemporary fiction never considered and therefore did not bother to reach. Without manifesting an intention to do so, *History: A Novel* offers, however, a solution to the crisis of the Italian novel in the Seventies and in the same time a breach into the canon; that implies a reassessment of this literary genre's paradigm and, therefore, it becomes a classic.

**Keywords** Best seller. Literary canon. Implicit reader.

## 1

Su *La Storia* è stato scritto talmente tanto, che si ha la sensazione che tutto sia stato detto. Sicché, se ci si prende la briga di farlo, il tempo speso a leggere le recensioni e gli studi già pubblicati in merito è di gran lunga superiore a quello impiegato a discernere e stendere le proprie idee. Ma sarà poi veramente superfluo parlare ancora di questo romanzo? Sarà effettivamente tutto detto prima e meglio? No, e questo anche perché nuove generazioni di lettori continuano a confrontarsi con il libro, con un'ottica e un retaggio culturale ormai diversi da quelli che si avevano negli anni Settanta. In effetti, vi sono due lati da cui approdare a questo romanzo: quello della *sua* contemporaneità (il momento della pubblicazione e il caso suscitato) e quello della *nostra* contemporaneità: pure se di mezzo ci sono 'soltanto' quattro decenni, in realtà si tratta di un grosso scarto generazionale, di due tipi di pubblico che hanno, inutile dirlo, dei background culturali e delle attese ben diverse. Al momento della pubblicazione si trattò di un best seller che, allo stesso tempo, riuscì anche a fare breccia nel canone. E si tenterà qui di spiegarne il perché. Dalla prospettiva attuale, con buona pace di quella parte della critica che continua a torcere il naso e a parlare di romanzo popolare o di letteratura di massa, o lo ha fatto al momento dell'apparizione, si tratta di un romanzo considerato ormai un classico, periodicamente ripubblicato, ed entrato nella bibliografia liceale d'obbligo.

## 2

Ma partiamo dal concetto di best seller. Nell'attività letteraria attuale, esso rappresenta una valutazione fatta dal pubblico e riferita al mercato e alle vendite, senza considerare, però, il grado di leggibilità di un'opera, che viene dato dalle sue caratteristiche comunicative. Queste caratteristiche derivano dal sistema di reperti e segnali che orientano strategicamente la lettura attraverso l'organizzazione delle risorse stilistiche e la scelta dell'argomento. D'altronde, non esiste neanche una forma di valutazione del parametro della leggibilità. I lettori premiano, sì, quelle opere in cui combaciano gli interessi di lettura più largamente condivisi. Ed è da considerare, come suggerisce anche Vittorio Spinazzola nel suo volume *La modernità letteraria* (2005), che il successo di massa permette un provvisorio accantonamento delle divergenze di attitudini ricettive determinate dalla proliferazione e dalla successione di stili, tematiche, strutture diverse che il genere 'romanzo' sta registrando.

Secondo Spinazzola, la zona di manifestazione e di influenza del best seller è genericamente quella della letteratura istituzionale, intesa come letteratura destinata al pubblico con preparazione media che sceglie le opere in base ad un auspicabile equilibrio tra la conferma dei modelli tradizionali e l'innovazione d'autore, il che porta ad una pacifica continuità evolutiva con i



modelli dell'Ottocento.<sup>1</sup> Tuttavia, in certe e rare situazioni, il best seller può provenire dall'area della letteratura sperimentale o da quella di me-ro divertimento. A livello empirico, un best seller è un libro le cui vendite sorpassano la media; attualmente, la titolatura deriva dal calcolo del rapporto tra le previsioni di vendita prima dell'uscita sul mercato. È noto che la cifra reale delle vendite e rappresenta, una percentuale minima dei titoli pubblicati in un anno da una casa editrice. I fattori da cui dipende il best seller sull'attuale mercato del libro sono: la notorietà dell'autore; la sua abilità di conquistare il mercato, o per la sua fama o per il carisma; la scelta dell'argomento da un fatto dell'ultima ora di generale interesse; un manoscritto valido su cui l'editore e/o l'agente siano disposti a puntare e intorno al quale si crea rumore e interesse. Quest'ultimo fattore determina quello che si chiama un best seller letterario o, secondo la letteratura specialistica, 'il best seller d'autore'.

Il concetto di best seller non è un semplice titolo, un punto d'arrivo, ma è una promessa in quanto innesca analogie e attese: travolge con sé la crescita delle vendite degli altri titoli dello stesso autore e genera indirettamente l'attrazione per altri titoli della collana o che gli possono essere in qualche modo associati. Dal punto di vista sociologico è un coefficiente di vendite. Traducendo le cifre in gerarchie di notorietà, è un qualificativo. Inoltre, rappresenta una categoria di appartenenza che promette selettività e offre notorietà temporanea.

### 3

La situazione si presenta attualmente in questi termini, mentre quattro o cinque decenni fa, quando si sono registrati i primi best seller<sup>2</sup> era molto meno definita.

Quando, negli anni Cinquanta-Sessanta, si registra il boom del romanzo italiano medio di qualità, esso coincide con l'apparizione di una strategia consumistica moderna e relativamente articolata. È il periodo di abbandono della tappa dicotomica, definita attraverso l'esistenza di

1 La classificazione dei testi secondo la loro complessità determina la differenziazione del pubblico in vari tipi, secondo la capacità di accedere ai testi e di fruirne; i termini qui ripresi (letteratura sperimentale, istituzionale, di divertimento) sono quelli utilizzati dall'autore.

2 Ufficialmente, si considera che la sua data di nascita sia il 1958, l'anno de *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa

due culture: quella dell'élite e quella di massa.<sup>3</sup> Il contesto è quello in cui la lettura comincia ad attirare sempre più fruitori e in cui sul mercato del libro è presente una generazione d'oro estremamente attiva. Si sente spesso il sintagma 'capolavoro di successo', che interessa sempre di più la politica delle case editrici. Nel pubblico piccolo-borghese, sotto la spinta di un fattore identitario, scatta la molla dell'acquisto dei 'libri validi di autori validi'.

Il pubblico del romanzo medio di qualità si evolve con questo tipo di letture che suscitano la sua curiosità, ottengono il suo consenso e determinano le sue attese, il suo appetito per la lettura, nonché un certo livello di abilità interpretative. Su una possibile mappa della letteratura istituzionale si evidenziano alcuni punti fissi della narrativa, tutti best seller: *Il gattopardo* (1958), *La Storia* (1974), *Il nome della rosa* (1980). Tutti e tre sono romanzi che diventano casi letterari: sono best seller, ma allo stesso tempo sono anche opere che modificano il canone letterario.

### 4

Negli anni Settanta, soprattutto come seguito al periodo delle contestazioni, la saggistica entra a pieno diritto negli interessi di lettura degli italiani; mentre nel 1971 l'ISTAT registrava un aumento delle tirature per la narrativa di 6% rispetto al periodo 1968-1969, con i nomi di Cassola e Prisco tra gli autori più venduti, verso la fine del decennio ottavo la narrativa entra sempre di più in un cono d'ombra e la saggistica la sorpassa nelle preferenze dei lettori, come registra anche Gian Carlo Ferretti (1983). D'altra parte, la *fiction* stava tastando con risultati interessanti la strada di una nuova autonomia intellettuale, e basta pensare al romanzo *Altri libertini* di Vittorio Tondelli, che riscuote un certo interesse di critica e di pubblico. È questo il clima in cui *La Storia* di Elsa Morante riesce a diventare, nonostante tutto, un best seller incontestabile. Ma vediamo quali sono alcuni degli elementi allettanti in quest'opera.

La provocazione risiede nel noto intento, tanto semplice ed intelligibile quanto accattivante, di

3 I momenti salienti di questa trasformazione sono: l'apparizione delle collane di tascabili (i quali educavano alla lettura dei classici un pubblico nuovo, offrendogli un canone insieme al quale gli venivano implicitamente consegnati un set di valori e una base di interpretazione) e la costituzione della collana Oscar Mondadori (che offriva titoli di attualità della narrativa italiana, nella variante economica).

presentare in modo contrastivo la grande Storia, quella dei regimi politici, dei conflitti e delle strategie, e la piccola storia degli umili, degli infimi, soggiogati da questa fatalità con maiuscola, che domina i loro destini e non dà loro nessuna possibilità di salvarsi. Nei capitoli i cui titoli sono dati dagli anni in successione e che si aprono con la descrizione rigorosa, impersonale e documentata della storia socio-politica, su qualche pagina a caratteri minuti, la Storia non è cornice ma neanche personaggio, bensì una specie di suprema autorità che esiste in modo ineluttabile, segue con necessità il suo corso e travolge come un uragano le vite dei molti e piccoli che diventano i personaggi del libro. Ognuno di questi porta un destino drammatico e la propria lotta. Con quest'opposizione netta, anche a livello grafico, fra i due piani, Morante prova a indurre nel lettore la stessa sorda ribellione che sta alla base del testo. Lo costringe ad associare i crimini di Dachau al terrore della maestra di perdere il proprio posto di lavoro per questioni razziali; i fatti d'arme del generale Montgomery alla scoperta del microuniverso del povero appartamento di periferia in cui vive Ueseppe; le strategie militari dei generali di Hitler ai progetti di vita dello scapestrato adolescente Nino; lo sbarco degli alleati agli sforzi di Ida per procacciarsi il cibo quotidiano; le lotte e i sacrifici dei partigiani alle incursioni nei boschi fuori Roma del piccolo Ueseppe accompagnato dalla cagnolina che lo protegge; le distruzioni di città alla perdita del rifugio improvvisato alla meglio di qualche decina di poveracci alla periferia di Roma; il processo di Norimberga alle crisi di epilessia del ragazzo; e infine, le centinaia e migliaia di tombe decorate nei cimiteri militari alla caduta e alla dipendenza dalla droga del giovane ebreo ex partigiano ed ex entusiastico rivoluzionario Davide Segre. Lungi dall'essere irrilevante, cinico o lamentevole, questo meccanismo associativo è invece sconvolgente e veicola nel lettore il giudizio di valore dell'autrice: la Storia si riduce a dimensioni minuscole e trasforma le vittime in protagonisti, nell'unico spazio su cui Morante sente di poter intervenire, ovvero quello della finzione letteraria. Lei non sovrappone il mondo privato della fantasia allo spettacolo spietato del massacro collettivo, ma li confronta, li fa scontrare in modo coraggioso e originale.

Alla base del libro stanno l'affetto non dissimulato per i personaggi plasmati, la pietà di una religiosità paleocristiana e non dogmatica, l'identificazione nell'istinto e nella naturalezza come fattori che guidano i passi dei 'poveri di spirito', dei piccoli che si perdono proprio perché si affi-

dano ai grandi del mondo, rispettandone le regole e le istituzioni. Fra questi, però, Ueseppe occupa un posto diverso. Nella sua ingenuità, il bambino è affascinante e provoca tenerezza. Nonostante o forse proprio a causa della carica di sciagura con cui l'autrice lo investe - frutto dello stupro, nato in guerra da una madre semplice e sprovveduta, epilettico - lui non è semplicemente una quintessenza delle disgrazie, atta a destare pietà, ma è piuttosto l'immagine del bambino universale. In lui si riconosce l'intera schiera delle creature pure, indifese, tenere, creduli e profondamente buone nei confronti delle quali ogni abuso, diretto o indiretto che sia, desta non pietà, ma rabbia. Nei primissimi anni di vita, che coincidono alla guerra, Ueseppe colpisce per la sua totale innocenza che risiede non soltanto nell'incapacità di comprendere il male o di nuocere, ma nel suo totale legame con la natura e la naturalità. Ueseppe è illeso dalla cultura e dalla socializzazione e in questo senso, per quanto cinico possa sembrare, la guerra è persino salvifica per lui, perché gli permette di prolungare lo stato edenico, perfetto: non ricevendo una vera educazione dalla madre-lupa (che ha l'unico compito di procacciargli i viveri e di proteggerlo) o da altri adulti, lui resta per più tempo vicino alla natura. Ne conosce i ritmi, ne parla la lingua - Ueseppe comunica, ha dei veri e propri dialoghi con Bella - e ne riceve protezione. Anche più tardi, dopo la fine della guerra, nelle sue scappate a «pazziare» lungo il Tevere accompagnato dalla cagnolina e dall'amico Scimò, il ragazzo trova rifugio nella natura, come se fosse avvolto in un bozzolo miracoloso che non si fa penetrare dal male della gente. D'altra parte, la sua incomprendenza del mondo e inadeguatezza alle regole di questo non trova una ragione sufficiente nella debolezza mentale del bambino epilettico e leggermente afasico, ma in realtà serve a smascherare la profonda corruzione ed efferatezza del mondo stesso. Quindi, Ueseppe spicca *proprio perché* è un bambino fondamentalmente come gli altri, un bambino mitico che attraversa un palcoscenico che sta crollando fragorosamente intorno a lui. L'allusione al principe Myškin con la sua serenità e «scintillante» - *prekrasnyi*, come la chiama Dostoevskij stesso - bontà è palese. Ma là dove l'idiota dostoevskiano - d'altronde anche lui epilettico - con la sua totale generosità d'animo, doppiata dalla candida fede nell'umanità e da una certa inettitudine, risulta tristemente inadatto alla società, il nostro Ueseppe invece fa apparire, per contrasto, la società come inadatta a contenere lui e altri 'piccoli' e candidi come lui. La sua totale comu-

nione con la natura, doppiata dall'indipendenza e intransitività con il mondo degli uomini e i suoi orrori, lo rendono un personaggio stupendo: una specie di santo che sceglie istintivamente il fiore nel fango, la *tella* nell'immondizia e nello schizzo di sangue.

Sempre alla base del romanzo si trova, inoltre, l'anarchismo privo di enfasi ma profondo dell'autrice, per cui la *Storia*, si sa, è «uno scandalo che dura da 10.000 anni», un susseguirsi di abusi e umiltà per gli individui, da quando l'umanità è stata organizzata socialmente. E non all'ultimo, *La Storia* è un elogio apportato alla maternità, senza che questo la renda uno scritto di stampo femminista.

## 5

Nel romanzo si possono identificare molti elementi tipici del best seller. Come scelta contenutistica, punta sull'attualità dell'argomento e soddisfa un bisogno ancora vivo del pubblico: la sublimazione di una necessità collettiva, la comunione in un certo tipo di esperienza traumatizzante, la partecipazione allo svelamento di una 'verità'. Oltre che del best seller, va notato, questi sono gli stessi tratti dell'*instant book*; in fondo, 'l'istante' della guerra, soprattutto della Seconda guerra mondiale, ha generato ondate di riflesso anche nei decenni successivi. Tuttavia, l'*instant book* dura per qualche mese, un anno o due, e cade nel dimenticatoio dopo aver svolto egregiamente la sua funzione; i bisogni ai quali risponde sono passeggeri, anche se imperativi. Al polo opposto - come ci insegna anche Giulio Einaudi (Severino Cesari 2007) - si trova il libro di cultura che può durare anche dieci anni o decine, centinaia d'anni: questi ultimi sono libri che contengono scoperte, che racchiudono tra le loro pagine intuizioni che staranno a influire su altri libri e genereranno dei modelli: libri che modificano i canoni. Ed è a questa seconda categoria che appartiene il romanzo di Morante, come si tenterà di dimostrare più avanti.

Altro elemento tipico per il best seller è l'antagonismo tra i personaggi, da cui deriva non soltanto lo stimolo a eleggere una parte con cui schierarsi, ma anche la facilità di optare per 'i buoni'. Nel nostro caso, però, l'antagonismo è implicito ed è quello già accennato tra chi decide e chi subisce il percorso degli eventi. La presenza nel testo di espressioni gnomiche e di giudizi è ugualmente parte dello strumentario classico per ottenere la complicità dei lettori. Il culto del

dettaglio e il rigore della costruzione degli ambienti e delle comparse danno soddisfazione al pubblico, al quale si offre la possibilità di partecipare alla convenzione, di penetrare nel mondo descritto.

A rafforzare questa titolatura contribuisce anche un fatto di notorietà: a richiesta dell'autrice, il romanzo viene pubblicato direttamente in edizione economica, su carta povera, al prezzo di duemila lire; per la stessa casa editrice Einaudi, il gesto rappresentò una non indifferente dichiarazione di politica (editoriale e non) e un atto educativo. È una tra le poche prese di posizione eclatanti di Morante: il suo libro deve arrivare ai lettori scelti come meta, fra cui la nostra nomina esplicitamente «gli analfabeti» ai quali dedica il libro, ovvero i non colti, coloro che non hanno dimestichezza con la letteratura. Più che un invito per questi a osare l'approccio, la dedica è una provocazione implicita lanciata agli intellettuali, agli scrittori elitari e al loro pubblico selezionato.

Ma chi sono, effettivamente, i lettori impliciti de *La Storia*? Questi sono di due tipi: i giovani che devono conoscere questa prospettiva sulla realtà e i potenziali eredi della gente rappresentata nel romanzo, delle vittime che non solo hanno conosciuto gli orrori di *quella* guerra, ma subiscono quelli delle piccole guerre quotidiane e quindi si possono riconoscere nei personaggi e possono sublimare così la propria amarezza. Al di là di questi lettori iscritti nel suo codice genetico, il romanzo si rivolge genericamente al pubblico medio che decodifica il messaggio, facendolo passare spontaneamente attraverso il filtro della propria intelligenza affettiva. Un pubblico che empatizza con la situazione e con i personaggi che suscitano in lui quelle reazioni che l'autrice molto probabilmente prevedeva e desiderava: pietà, compassione, rivolta, rabbia, tenerezza. Da questo punto di vista, si può dedurre che il pubblico reale, al momento dell'apparizione, fosse molto vicino a quello implicito prefisso dall'autrice e ancora di più, che la struttura del pubblico non si sia modificata fundamentalmente nel tempo. Semmai, il numero di lettori di oggi non raggiunge più i valori impressionanti degli anni Settanta, ma l'opera continua a toccare il pubblico medio e a ottenere gli stessi effetti, a giudicare dai forum e dalle recensioni dei lettori non professionisti che appaiono in rete, oppure dagli articoli degli scrittori della giovane generazione come Silvia Avallone (2012), che ripropongono il romanzo e ne affermano con entusiasmo e grinta l'attualità. Ma ne è testimone anche il numero impres-

sionante di edizioni del romanzo: la prima, di ventimila copie, si è venduta in qualche giorno; in due anni il titolo aveva venduto quasi cinquecentomila copie, in vent'anni aveva oltrepassato un milione, rappresentando per la Einaudi un successo di pubblico simile a quello riscosso dal *Diario di Anna Frank*, e oggi viene ripubblicato quasi ogni anno; nel 2012 ne è stata stampata la ventiquattresima edizione.

## 6

Però *La Storia* rappresenta per la narrativa del secondo Novecento molto più che uno dei primi titoli che hanno venduto oltre alle attese: è un'opera che propone una valida soluzione alla crisi del romanzo, sconvolgendo l'ordine che regolamentava l'attività letteraria e destando scandalo tra scrittori e critici letterari. Prestando fede alle teorie di Asor Rosa (1997), l'aver creato inquietudine con la lezione impartita e l'aver messo in discussione il sistema precedente con la sua novità e il suo radicalismo sono proprio gli elementi che fanno spiccare un classico. E per poter verificare la classicità di un'opera o di un autore, quale metodo migliore se non quello di considerarlo dalla prospettiva della sua contemporaneità, di ritornare, cioè, alle reazioni che la sua apparizione ha suscitato?

La novità forte e sconvolgente del romanzo *La Storia* sta nella sua impostazione, ed è questo l'elemento con cui fa breccia nel canone. Si tratta del recupero attivo del rapporto con i destinatari, con quei destinatari che gran parte della narrativa contemporanea non aveva neanche considerato e pensato di raggiungere. Certamente, esisteva ormai da vari decenni una letteratura di massa, ma era connotata da generi fissi, i cui autori erano specializzati e i cui fruitori venivano guidati usando il codice dei colori di copertina. Scrivere per il grande pubblico era un'impresa snobbata dagli scrittori del mainstream italiano. E in effetti, Spinazzola notava proprio nell'anno dell'apparizione de *La Storia* che il merito di Morante era quello di

aver indicato con forza che il disagio, l'angoscia di cui soffre la nostra attività letteraria discende anzitutto dalla profonda separazione fra autore e lettori. Solo recuperando un rapporto attivo con i destinatari di massa la fantasia artistica può ritrovare la piena vitalità delle sue funzioni. Ovviamente, perché ciò avvenga occorre investire le grandi preoccupazioni

che appassionano e muovono la coscienza collettiva del nostro tempo. Per farlo, con la consapevolezza dei rischi che l'impresa comporta, occorre del coraggio: e questa è una risorsa d'ordine non soltanto letterario (Spinazzola 1974).

Forse è per questo che Morante non ha neanche risposto alle critiche che sono state mosse contro di lei, nelle pagine delle riviste e dei giornali: perché la sua urgenza era di comunicare con il pubblico dei non-specialisti, e a loro aveva già parlato scrivendo e pubblicando l'opera. D'altronde, il fatto che l'autrice si rivolgesse direttamente al pubblico e che scrivesse pensando a lui avveniva proprio in un momento che segnava la chiave di volta nell'evoluzione del mondo letterario contemporaneo, mondo che ormai andava (e va tuttora) inteso come una rete che lega scrittori, editori, lettori e critica. In questo senso, una delle prime recensioni del romanzo, firmata nel giugno del 1974 da Carlo Bo sul *Corriere della Sera*, affermava in modo profetico:

Ecco un libro che resterà e avrà un peso ben preciso non soltanto per chi lo ha scritto e meditato in lunghi anni di costruzione ma anche e - si vorrebbe aggiungere, se non fosse presuntuoso - soprattutto per i suoi lettori che saranno molti e non lettori scelti, lettori addetti ai lavori ma lettori comuni, suscettibili ad accettare e sviluppare sentimenti e reazioni d'ordine politico in senso lato, meglio morali. (Bo 1974)

Un altro elemento inquietante del romanzo è quello di aver portato direttamente di fronte ad un pubblico vasto di non-lettori (o almeno di lettori *soft*, occasionali e quindi impreparati e in un certo senso 'puri') una serie di verità che, se non sono delle rivelazioni, sicuramente sono sconvolgenti per la forza delle immagini e del messaggio. Riprendendo l'immagine proposta da Alfonso Berardinelli (2007, p. 111), il testo di Morante è simile ad una cattedrale e, come tale, possiamo dire che accoglie i fedeli in grande quantità, li avvolge con la sua struttura poderosa e stimola la loro commozione, empatia, tristezza, per portarli alla pietà. D'altronde, lo stesso Berardinelli considera che Elsa Morante sia stata forse l'unico scrittore del Novecento ad aver avuto «la vocazione, la religione del romanzo».

Inoltre, non sarà privo d'interesse notare che la visione della storia guardata dal basso che Elsa Morante propone attraverso una finzione letteraria è la stessa che lo storico Carlo Ginzburg

espone in un saggio storico di solo due anni posteriore, *Il formaggio e i vermi* (1976), che apre nuove vie nella filosofia della storia. Certo, la trovata non è nuova – l’aveva usata Manzoni ne *I Promessi Sposi* – ma la programmatica e polemica insistenza sulla relazione di questo mondo dei minuti con la ‘grande storia’ lo è. Altri scrittori prenderanno poi spunto da questa concezione sulla storia dove Morante e Ginzburg si incontrano nell’aria del tempo, pur provenendo da due direzioni culturali diverse; e basti ricordare *La chimera* di Sebastiano Vassalli.

Al momento della pubblicazione, *La Storia* ha destato scalpore all’interno del mondo letterario, che si è radicalmente diviso tra sostenitori e detrattori, come se a un certo punto del dibattito fosse diventato d’obbligo avere un’opinione in merito ed esprimerla, per non mancare dalla prima linea dell’attualità culturale. Ripassare adesso i punti forti della polemica e alcuni degli argomenti che la muovevano può essere interessante non soltanto come testimonianza storica, quanto per osservare, a distanza di quasi mezzo secolo, la vera natura di quelle obiezioni e soprattutto per notare come, fuori del contesto socio-politico e culturale che le ha generate, ben poco di questa impalcatura regga ancora.

Le accuse portate all’autrice erano varie. Il libro è stato spesso assimilato, in tono spregiativo, al tramontato neorealismo di cui era considerato un anacronistico rampollo, come per esempio nella recensione di Bruno Scacheri nella rivista *Rinascita* (Scacheri 1974). Adesso, invece, appare chiaro che, sebbene intriso di elementi neorealistici, in realtà, il libro prende la morfologia, ma non la sintassi del miglior Neorealismo – di quello di un Flaiano, Cassola e del primo Calvino – che porta in primo piano gli eroi casuali, l’umanità minuta e variopinta. Molti critici hanno accusato l’autrice di facile manzonismo, di aver tentato, cioè, la via del manierismo, puntando su una ricetta scontata nei confronti del vasto pubblico. Ma il paragone con Manzoni è in realtà superficiale: i due libri sono divergenti nell’intento e nella tesi, anche se simili nella scelta dei protagonisti estratti dalla pletora di chi patisce le scelte dei burattinai del mondo. Nel romanzo morantiano non esiste una cornice iniziale che opponga nettamente la grande Storia alla piccola storia, bensì un confronto costante; né si può individuare un senso positivo, formativo, del percorso dei personaggi.

Inoltre, voci come quella di Italo Calvino, Enzo Siciliano, Alberto Asor Rosa, Renato Barilli hanno accusato *La Storia* di promuovere un facile popu-

lismo. La reazione è giustificata: se Elsa Morante aveva proposto un’opera anti-intellettualistica e antiletteraria, lo scopo era stato raggiunto, e l’élite si sentiva sicuramente lesa. In effetti, quello che i critici trovavano inaccettabile era che Morante fosse stata imprevedibile e che avesse condotto una mossa di portata troppo grande. Pasolini, Calvino, Siciliano avvertivano un vero e proprio tradimento nel fatto che la scrittrice avesse abbandonato il proprio e ormai tradizionale *pattern* stilistico, che proprio Enzo Siciliano definiva come «il sistema di armoniose risonanze simbolistiche» (1974). Pasolini la accusava di essere rimasta fedele alla convenzione della favola, ma di aver voluto allo stesso tempo fare un affresco troppo vasto e troppo meticoloso. Ma lui trascurava le opzioni e i sensi fondamentali del romanzo, in quanto associava i riferimenti agli eventi storici della Storia solo alla prima parte del romanzo, quella del passato, senza cogliere invece il senso polemico che l’autrice aveva dato al confronto della Storia con il presente piccolo, degli individui che formano le biche di formiche. Lo stesso Pasolini (1974), nei due articoli il cui tono accanito lasciava ben poco spazio all’amicizia che lo legava alla scrittrice, criticava la coralità, i personaggi minori o minimi che considerava superflui, come quello di Giovanni e di altri ancora. Forse la risposta giusta a tale osservazione sarebbe questa: ognuno di questi personaggi è un tassello del grande mosaico storico, che diventa credibile e utile all’insieme solo se acquista identità; identità che, d’altronde, la scrittrice abbozza con qualche pennellata di grande forza suggestiva.<sup>4</sup> Ognuno di questi personaggi funge da sineddoco per altre centinaia e migliaia di individui che hanno avuto lo stesso destino. La morte di Giovanni in Russia, per esempio, coglie e dà peso e autenticità alle schiere di italiani che lasciarono le proprie ossa nelle steppe gelate; guardata così, è difficile negare la forte accusa che si nasconde dietro questa storia ‘marginale’.

Tra le tante ed eloquenti obiezioni che Pasolini muove al romanzo di Morante, c’è una che lui considera come aggravante di tutte le altre: quella di non aver scelto un personaggio *raisonneur* che osservasse e valutasse le vicende da una prospettiva ideologicamente strutturata e strutturante. Mancherebbe, cioè, un eroe che

<sup>4</sup> Nel 1967, Manacorda l’aveva classificata fra «gli autori per i quali il mondo della storia e della cronaca o non esiste affatto, o è appena un pretesto, mentre il vero fine è l’esaltazione dello splendore delle immagini e della virtù delle parole» – (cfr. Cellerino 1974).

prestasse all'autrice il suo sguardo, in modo che le cose narrate risultassero viste e valutate da lui. Allo scrittore militante sembra sfuggire un fatto essenziale, e cioè che è proprio questo che Elsa Morante non vuole: assumersi angolazioni limitative, dare giudizi soggettivi, incastrare la vita in ideologie. Sarebbe questa la via più semplice di interpretare la realtà, puntando il dito sui colpevoli immediati, decretando gli orrori e i torti puntuali che portano le vittime a diventare tali e trascurando così il quadro più ampio in cui lo scandalo si ripete all'infinito e i reati piccoli sono dovuti a reati che sovrastano la possibilità di decisione della gente semplice. In senso leopardiano, quello di Morante è un pessimismo cosmico e non storico. La sua rabbia e il suo desiderio di smascherare non si riferiscono a fatti e persone contingenti, ma a uno status universale che si perpetua e in cui la folla ha migliaia di volti diversi: e sono tutte fattezze di vittime.

Ma l'insofferenza della critica nasce per lo più dal fatto che quella della nostra scrittrice sia una voce singolare non attinente a un'ideologia istituzionalizzata, a un dogma. Lo stesso Pasolini, che all'epoca sembra il suo critico più agguerrito, le imputa la mancanza di una posizione ideologica e l'incapacità di formulare delle accuse ferme, nonché la 'debolezza' che porta l'autrice a trovare delle giustificazioni persino per il soldato tedesco che violenta Ida, o per l'irresponsabilità di Nino. È facile comprendere che l'autore di *Una vita violenta* si aspettasse uno smascheramento degli orrori fascisti e ad una posizione esplicitamente di sinistra. Sulla stessa linea, la perplessità espressa da Antonio Benetello in una lettera a Oreste Del Buono, pubblicata sulle pagine di *Linus* nella raccolta di testimonianze critiche *Ma che storia questa Storia*, è ancora più palpabile, laddove lo schieramento ideologico del critico trapassa dalle sue scelte linguistiche. Lui vede Morante

scrivere una storia, facendo finta di non vedere gli oppressi, meglio, operai e contadini e altri strati alleati, da un punto di vista di classe, ovvero con una logica, con degli obiettivi, con [...] ciò che unisce e ciò che divide ad ogni livello.<sup>5</sup>

Dal canto suo Calvino, nel paragonare *La storia* a *I miserabili* di Hugo, trova che il primo sia anacronistico nella «rapsodia dell'epos storico-sociale» e nell'apportare un modello di summa

del romanzesco popolare melodrammatico in modo non dichiarato. Un'espressione che sembra paradossale, ma è stupendamente postmoderna e giusta, solo che da una prospettiva del tutto diversa e di nicchia, irrilevante per l'opera della scrittrice italiana, sebbene molto... calviniana. In effetti, l'intento della nostra non è affatto quello di proporre o di applicare un modello di scrittura proveniente dal passato, bensì di esporre la sua visione del mondo, raccontandola attraverso una storia, in modo immediato e in uno stile accessibile. Insomma, un racconto orientato verso il pubblico (*target oriented*) e non verso il sistema letterario (*system oriented*).

## 7

Un'altra spia della ricezione del libro nell'ambiente letterario è il suffragio delle giurie letterarie, o meglio dire l'assenza di tale suffragio. È difficile precisare se la serie di reazioni della critica e dei colleghi scrittori abbia influito sulla decisione delle giurie dei premi letterari, nell'anno della pubblicazione del libro, o se Elsa Morante si sia rifiutata di iscriverlo ai concorsi. Fatto sta che *La Storia* viene ignorato dalle gare letterarie della Penisola. Ed è altrettanto suggestivo notare che nessuno dei vincitori dei premi letterari importanti del 1974 abbia segnato in qualche modo la letteratura successiva,<sup>6</sup> come lo ha fatto, invece, il grande assente delle passerelle dei vincitori.

Comunque, il fenomeno-scandalo chiamato *La Storia* ha generato un'ondata di shock in cui la critica letteraria ha sentito l'obbligo di prendere posizione. Come è successo qualche anno più tardi con *Il nome della rosa*, il romanzo di Elsa Morante è diventato ed è rimasto un punto di riferimento non solo per la critica militante, ma anche per quella accademica e per quella istituzionale. Attualmente il romanzo, rivalutato, è inserito nella bibliografia d'obbligo nei licei italiani, e anche questa opzione della sua posterità sta a testimoniare il suo 'essersi classicizzato'. A lungo termine, ci si rende conto che nel caso specifico del libro preso in discussione - e in pochi altri ancora - l'opposizione tra il best seller e il libro di cultura si è annullata: *La Storia* è simultaneamente l'uno e l'altro.

Per quanto riguarda la nostra contemporanei-

5 Cfr. [http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2012/10/morante\\_red2.pdf](http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2012/10/morante_red2.pdf).

6 Premio Strega: Guglielmo Petroni, *La morte del fiume*; Viareggio: Clotilde Margheri, *Amati enigma*; Bagutta: Gianni Celati, *Le avventure di Guzzardi*; Bancarella: Giuseppe Berto, *Oh! Serafina*; Campiello: Stefano Terra, *Alessandra*.

tà, pare che il romanzo stia ancora registrando successo perché non ha esaurito le sue capacità empatiche e che il didascalismo pedagogico esposto dall'autrice tra le pagine di questo continui ad offrirsi anche al pubblico attuale in una forma del tutto accessibile e godibile, nonostante la sua mole poderosa. Ormai tutti i possibili lettori sanno a priori che cosa devono aspettarsi quando lo leggono (come nel caso del *Diario di Anna Frank*, per esempio, che viene citato almeno quanto viene letto). Ci si potrebbe chiedere, però: quell'umanità lacerata e desolata, perennemente sconfitta, perché mai continua ad attirare? Sarà perché tocca le corde del rancore verso la grande Storia e i suoi protagonisti? Perché ricorda alla gente comune che esiste altra gente ancora più dimessa e perché tale scoperta scatta sensi di colpa, di commozione, magari segretamente compiaciuta nella propria superiorità? Non penso, perché per sublimare questi scatti di orgoglio spicciolo ci sono i reality show. Quindi, altro che «tutto è già stato detto»: è tutto ancora da indagare.

## Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto (1997). *Genus italicum: Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*. Torino: Einaudi.
- Avallone, Silvia (2012). «La mia Elsa Morante incendiaria» [online]. *Il club della lettura, Corriere della Sera*. Disponibile all'indirizzo: <http://www.lettura.corriere.it/la-mia-elsa-morante-incendiaria>. (2015-10-01).
- Berardinelli, Alfonso (2007). *Casi critici: Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet.
- Bo, Carlo (1974). «I disarmati» [online]. *Corriere della Sera*, 30 giugno. Disponibile all'indirizzo <http://193.206.215.10/morante/>. (2015-10-01).
- Boșca-Mălin, Oana (2012). *Spectacularizarea prozei italiene*. București: Editura Universității din București.
- Cellerino, Liana. «La Storia di Elsa Morante» [online]. *il Manifesto*, 6 luglio. Disponibile all'indirizzo <http://193.206.215.10/morante/>. (2015-10-01).
- Cesari, Severino (2007). *Colloquio con Giulio Einaudi*. Torino: Einaudi
- Ferretti, Gian Carlo (1983). *Il best seller all'italiana: Fortune e formule del romanzo 'di qualità'*. Roma; Bari: Laterza
- Ginsburg, Carlo (1976). *Il formaggio e i vermi*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1974). *La Storia*. Torino: Einaudi
- Pasolini, Pier Paolo (1974). «La gioia della vita la violenza della storia» [online]. *Il Tempo-Libri*, 25 luglio. Disponibile all'indirizzo <http://193.206.215.10/morante/>. (2015-10-01).
- Schacheri, Bruno (1974). «Il mito di Ueseppe e il romanzo popolare» [online]. *Rinascita*, 33, 23 agosto. Disponibile all'indirizzo [http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2012/10/morante\\_red2.pdf](http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2012/10/morante_red2.pdf). (2015-10-01).
- Siciliano, Enzo (1974). «La storia decadente» [online]. *Il Mondo*, 11 luglio. Disponibile all'indirizzo [http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2012/10/morante\\_red2.pdf](http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2012/10/morante_red2.pdf). (2015-10-01).
- Spinazzola, Vittorio (1974). «Lo 'scandalo' della storia» [online]. *L'Unità*, 21 luglio. Disponibile all'indirizzo <http://193.206.215.10/morante/>. (2015-10-01).
- Spinazzola, Vittorio (2005). *La modernità letteraria: Forme di scrittura e interessi di lettura*. Milano: Il Saggiatore.

## Le fonti in Elsa Morante

a cura di Enrico Palandri e Hanna Serkowska

# Elsa Morante e Fëdor Dostoevskij: un intimo dialogo verso il sacro

Elisa Martínez Garrido

(Universidad Complutense de Madrid, España)

**Abstract** The essay studies the close relationship between *La Storia* (1974) by Elsa Morante and *Demons* (1872) and *The Brothers Karamazov* (1880) by Feodor Dostoyevsky. Both authors share a similar conception of the sacred. Morante, as Dostoyevsky before, had a very contradictory, twisted and tormented relationship with God. For them, the only possible conclusion to this tragic and unresolved interrogation is a Christ human god.

**Sommario** 1 La spiritualità tragica di Fëdor Dostoevskij e di Elsa Morante. – 2 Rapporti di intertestualità tra Fëdor Dostoevskij ed Elsa Morante: Cristo-uomo, la coscienza, la libertà e l'alienazione. – 3 Simmetrie spaziali e strutturali tra i romanzi dostoevskiani e *La Storia*. – 4 A modo di conclusioni.

**Keywords** Elsa Morante. Fëdor Dostoevskij. History. Power. Spirituality. Humanity.

## 1 La spiritualità tragica di Fëdor Dostoevskij e di Elsa Morante

Elsa Morante fu una grande ammiratrice di Fëdor Dostoevskij e la presenza dell'autore russo nell'opera morantiana è stata riconosciuta in varie occasioni dalla critica letteraria.<sup>1</sup>

La maggior parte degli studi realizzati fino a questo momento si è basata soprattutto sulle analisi delle fonti, tralasciando in parte, il significato profondo di questo forte legame intellettuale, quindi non insistendo sufficientemente sugli aspetti tematico-esistenziali che accomunano i due autori, così come la persistente ricerca umana e spirituale che sempre accompagnò entrambi. Il problema di Dio<sup>2</sup> e dell'alterità, la questione del bene e del male (della poesia e della Storia), tanto per Elsa Morante che per Fëdor Dostoevskij, sono i temi principali della loro opera; anzi, potremmo dire che sono il tema per eccellenza (Agamben 2010, pp. 131-133).<sup>3</sup>

1 Diamanti 1990, pp. 301-342; Sgavicchia 2012, pp. 101-124; Zanardo 2012, pp. 229-238.

2 Il problema religioso costituisce uno dei punti più controversi dell'opera di Elsa Morante. La tensione spirituale della scrittrice deve essere intesa all'interno della cornice fenomenologica, che implica la contrapposizione tra la irrazionalità e la ricerca innamorata dell'a/Altro. Pure l'attrazione che l'autrice sente per il pensiero di Simone Weil va intesa all'interno di questa prospettiva irrazionale, mistica, materna e pietosa.

3 Gioglio Agamben spiega la profonda complessità spirituale di Elsa Morante, legata costantemente all'etica e alla tensione verso l'infinito (Agamben 2010). La stessa autrice, in

Questo saggio intende approfondire non solamente l'intensa unione intellettuale che lega l'opera dello scrittore russo a quella dell'autrice italiana, soprattutto per ciò che riguarda la genesi costituita da *I Demoni* (1872), *I fratelli Karamazov* (1881) e *La Storia* (1974), ma si propone anche di esplorare a fondo le ragioni filosofiche che accomunano i passaggi chiave di questi romanzi.

Per Elsa Morante la problematica del sacro (Rank 2010) prende corpo a partire dagli anni Sessanta, quando inizia la seconda fase della sua creazione artistica. È infatti in questo periodo quando l'autrice italiana si avvicina a Simone Weil (Cecchi, Garboli 1988, pp. 81-82) e, probabilmente attraverso la lettura dei suoi testi, giunge all'analisi della fenomenologia tragica della compassione, intimamente legata al tema del sacro. È la medesima empatia esistenziale che accomuna gran parte del pensiero al femminile delle intellettuali europee del Novecento: Hannah Arendt, Cristina Campo, Edith Stein o María Zambrano, donne che vissero direttamente l'agonia dell'Europa durante la Seconda guerra mondiale e la tragedia dell'Olocausto (Birulés, Rius Gatell 2009; Lucamante 2012, pp. 268-344).

un'intervista rilasciata a *Il Giorno*, nell'anno 1963, dichiara che il problema di Dio l'ha ossessionata a partire dai 16 anni (Cecchi, Garboli 1988, p. 69). Com'è noto, anche Dostoevskij confessò che il problema di Dio lo aveva accompagnato durante la sua intera esistenza: «il problema che per tutta la vita, coscientemente o incoscientemente, mi ha tormentato, è quello dell'esistenza di Dio» (Zweig 2009, p. 231).



È però necessario precisare che la tensione spirituale morantiana (simile a quella di Dostoevskij) costituisce una questione controversa: essa si rispecchia in una lotta interiore che non ha una soluzione né definitiva né apparente. Se Fëdor Dostoevskij è lo scrittore che dà avvio alla problematica filosofica della contemporaneità - «l'espressione più alta della visione tragica che scandaglia l'uomo nelle sue vertiginose disarmonie» (Steiner 2006, p. 336) - Elsa Morante è non da meno una scrittrice paradossalmente tragica (Agamben 2010, p. 166), un'intellettuale del XX secolo sensibile alla questione filosofica della 'differenza', una donna che ha sofferto la guerra e il dolore della perdita. La sua opera si apre dunque a una varietà interpretativa non indifferente, in cui si trova anche, senza dubbio, il punto di vista della problematica spirituale. Il contraddittorio 'sentire meta-fisico' di Morante, se da una parte raccoglie la controversa agonia che caratterizza l'opera dostoevskiana, dall'altra, seguendo le orme di molti pensatori europei del Novecento, si addentra in una ricerca filosofica di Dio; e questa prende avvio, non di meno, da un certo scetticismo pessimista e nichilista (Alcoriza 2011, pp. 145-148).

Elsa Morante s'interroga dunque, nella sua opera romanzata così come nei suoi principali saggi, sulla discesa nell'«abisso del male», sul dolore e sull'alienazione, separandosi sia dalla problematica storicista che dall'idealismo più intransigente che prevede la devastazione naturale condotta dalla società tecnocratica. Di fronte allo scandalo della Storia, del Potere e della Tecnica, l'autrice italiana esalta l'importanza capitale delle radici ontologiche della coscienza e della libertà, dell'etica e dell'estetica. In molti passaggi della sua opera, questi argomenti si articolano a partire da una particolare interpretazione della figura di Cristo, del Dio-uomo (Morante 1990, pp. 1562-1569) e sembrano trovare soluzione solamente, e in maniera trasversale, all'interno dei grandi nuclei tematici che riflettono l'esperienza e la percezione della realtà della 'differenza': l'amore materno, la pietà, il bene, la bellezza e il dolore degli innocenti, questioni che preoccupano molti dei personaggi lacerati che attraversano i suoi romanzi, così come quelli di Fëdor Dostoevskij. Si può ipotizzare dunque che lo scrittore russo sia già presente fin dagli inizi della produzione letteraria di Elsa Morante, anche se l'influenza testuale diviene più poderosa in *La Storia*, dove la ricerca di un «Dio che

possa salvarci» dall'apocalisse<sup>4</sup> si rivela come uno dei collegamenti più forti. Nel romanzo, di fronte alla distruzione operata dal Potere, si erge la legge del *ordo amoris* (Scheler 2008):<sup>5</sup> la necessità amorevole di salvaguardare la vita di chi costituisce l'alterità. Infatti, come spiega la stessa Morante:

Nessuno conosce veramente un altro, se non lo ama. Ciascuno di tutti gli altri, è conosciuto solo da chi lo ama. E ciascuno di tutti gli uomini e le donne, ciascuno è straordinario, è un universo favoloso, è, in fondo, senza colpa, innocente. Ma solo chi ama lo sa.

Soltanto Cristo fu abbastanza ricco per amarli tutti, e conoscere l'universo straordinario e favoloso, e la non incriminabilità (Dio che parola allampanata e curialesca) di ciascuno. (Cecchi, Garboli 1988, p. 63)

Con questo suo romanzo, la scrittrice non solo mette a fuoco il problema ontologico e 'meta-fisico' del male, ma tenta anche, attraverso la narrazione dell'esperienza quotidiana dei suoi personaggi, di intravedere il bene, di cercare soluzioni umane e indirettamente spirituali a un mondo alienato. Per questo stesso motivo, di fronte a una prima lettura pessimistica dell'opera (Cazalé Bèrard 2009a, pp. 234-252), è possibile scorgere timidamente anche una seconda prospettiva: una lettura altra, che metta in luce quelle magnifiche figure, solari e divine, che sono i suoi protagonisti (umani ed animali), nominati dalla stessa scrittrice: «circolo angelico» (Morante 1990, p. 1477; D'Angeli 1994, pp. 215-236). Tutto ciò ci permette di parlare di una nuova teodicea che sfocia in una antropodicea: ovvero, in *La Storia*, si parte dalla questione del sacro e dall'ateismo lacerante di Davide Segre (Cazalé Bèrard 2009b, pp. 136-146; Puggioni 2006; Serkowska 2002, pp. 206-212) per tentare di raggiungere, anche se in un modo fugace ed effimero, Dio incarnato, il Cristo-uomo, quindi l'essere umano, autenticamente umano (Cinquegrani 2012). In questo modo Elsa Morante, alla maniera di Fëdor Dostoevskij, attraverso l'analisi dell'irrisolvibile sofferenza interiore dei personaggi più tormentati, passa da un orizzonte nichilista a un altro di ordine tragico, dove, sep-

4 Si fa riferimento alla famosa intervista di Martin Heidegger per *Der Spiegel*, del 23 settembre 1966 (Heidegger 1988).

5 Si ricordi che il filosofo tedesco, Max Scheler, legato alla fenomenologia husserliana, è alla base del pensiero poetico e mistico della pensatrice spagnola María Zambrano (Martínez Garrido 2009).

pur con un'emozione paradossale, s'innalza un inno a Dio attraverso la figura del Cristo-uomo (Givone 2006, p. 126; Vattimo 2002).

Messo a fuoco questo parallelismo tra la ricerca di Morante e quella di Dostoevskij, non è casuale il fatto che tanti personaggi sofferenti e beatificati dell'opera morantiana ricordino i personaggi dello scrittore russo. Primo fra tutti, Usepe: egli partecipa della forza divina e messianica del principe Myshkin de *L'Idiota* (entrambi caratterizzati dalla *simplicitas* e dall'epilessia) e della santità di Zosima e di Alexis Karamazov. Tutti loro sono dotati di una fortissima impronta poetica, mitica e trascendente. Grazie a queste figure beatificate è possibile individuare, nell'opera di entrambi gli autori, il tragitto verso un riconoscimento della presenza di Dio nel mondo; si tratta di un *Deus absconditus* che si mostra attraverso la natura e la poesia, nella debolezza innocente e nel dolore degli indifesi. Inoltre, questi personaggi si attuano in veste di presenze esistenziali di un pensiero tragico al femminile,<sup>6</sup> il quale, nonostante la devastazione che lo circonda, riesce a raggiungere uno stato di effimera 'salvezza'. Questa seconda lettura de *La Storia* rivela che il processo della creazione letteraria morantiana si collega a ciò che può essere definito l'incontro con la realtà misteriosa del sacro.

Dio però mostra un altro volto che, come è evidente in Dostoevskij, apre la porta verso la colpa e il delitto, verso il male. Tuttavia, è proprio dal male e dall'oscurità dell'alienazione che si rende sempre concepibile il sentiero luminoso che conduce al bene. Questi sono esattamente i nuclei tematici fondamentali del romanzo morantiano del 1974, anche se poi riformulati da Morante attraverso la sua critica alla Filosofia della Storia in un tono molto più contemporaneo (Martin 1986).

Il viaggio nel 'sottosuolo' è l'esperienza vissuta da molti dei personaggi della scrittrice. Le voci di Ivan Karamazov, di Rodion Raskolnikov ed di Kirillov si ritrovano quindi nella genesi della tormentata personalità di Carlo Vivaldi-Davide Segre. Egli, come i protagonisti dello scrittore russo, soccombe al tormento della colpa, di fronte al problema etico e 'meta-fisico' della violenza e della Storia, non senza essersi prima interrogato circa il senso della consape-

volezza<sup>7</sup> e della libertà.<sup>8</sup> Inoltre, si ricordi che il personaggio di Morante si suicida per metter fine alla sua pena (questa è la sua ordalia) o, se si preferisce, soccombe vittima del *delirium* della sua propria coscienza, allo stesso modo di Ivan Karamazov.

## 2 Rapporti di intertestualità tra Fëdor Dostoevskij ed Elsa Morante: Cristo-uomo, la coscienza, la libertà e l'alienazione

All'interno di questi parametri, particolarmente riguardo al dialogo maieutico che conduce all'incontro con il Cristo-uomo in grado di contrastare la barbarie della Storia, vale la pena segnalare la profonda vicinanza testuale esistente tra il dialogo fra Ivan e Alexis Karamazov e il famoso disperato monologo-dialogo fra Davide e i suoi silenziosi interlocutori, Usepe, Bella e i clienti della trattoria. Analogamente, il passaggio di Morante si avvicina non poco al dialogo de *I demoni* tra Piotr Stepanovic e Kirillov, poco prima che avvenga il suicidio di quest'ultimo, un falso 'super-uomo', alienato e innocente.

La relazione tra il passo di Morante e *I demoni* (1872) è ancor più diffusa e completa: la teodicea dostoevskiana non si concentra in un unico punto dell'opera, ma piuttosto emerge ossessivamente in più conversazioni, nelle quali i differenti protagonisti discutono di Dio. Questa è la stessa basilare domanda che per ben due volte Davide pone ai giocatori di carte della bettola: una traccia determinante del rapporto stabilitosi tra i due scrittori riguardante la ricerca fiduciosa o la negazione della sacralità e della divinità. Tale parallelismo intertestuale è imprescindibile per un'autentica comprensione de *La Storia*. Quello di Davide è un monologo, e allo stesso tempo un dialogo, in cui si esplicita la sua tragica agonia in crescendo, quella che lo fa diventare uno dei personaggi più drammatici di tutta la seconda produzione morantiana (le enfasi seguenti sono aggiunte da chi scrive).

<sup>7</sup> La poesia che Davide recita in prosa nella trattoria, nel capitolo 1947, trova un'evidente corrispondenza con il poema di Ivan Karamazov la *Leggenda del Grande Inquisitore*. La tematica è la stessa: la coscienza assoluta quale cifra di libertà (Morante 1990, p. 789).

<sup>8</sup> Appare piuttosto verosimile pensare che Davide sia un discendente diretto «della voce angosciata e dolente della disperazione e della follia di Ivan Karamazov» (Pareyson 1993, p. 157).

<sup>6</sup> La maggior parte dei personaggi femminili di Fëdor Dostoevskij sono donne materne e salvatrici. L'esempio più evidente è Sonja, evangelicamente redentrice, in *Delitto e castigo*.

*Fratelli Karamazov*

[Ivan]: «Be', di, da che cosa vuoi cominciare? Ordina tu: **da Dio? Se esiste o no?**» «[...] Vedi, colombello, ci fu un vecchio peccatore nel diciottesimo secolo che affermò che **se Dio non esistesse, bisognerebbe inventarlo** [...]. **E, in effetti, è l'uomo che ha inventato Dio.** [...] Quanto a me, ho smesso già da tempo di pormi la questione se sia stato l'uomo a inventare Dio o Dio a inventare l'uomo» (Dostoevskij 1994, p. 325).

*I demoni* (Kirillov)

«Per me non c'è idea più alta di quella che Dio non c'è. La storia dell'umanità è con me. L'uomo non ha fatto altro che inventar Dio per poter vivere senza uccidersi [...] Io per la prima volta nella storia universale, non ho voluto inventar Dio. Che lo si sappia una volta per sempre». [Stepanovic]: «Chi lo deve sapere?» diceva aizzandolo [...] [Kirillov]: «Tutti devono saperlo; tutti lo sapranno. Non c'è nessun mistero che non si palesi. L'ha detto **Lui**». E con febbrile entusiasmo egli additò l'immagine del Redentore, dinanzi a cui ardeva una lampada. Piotr Stepanovic finì con l'arrabbiarsi. «Dunque, credete ancora in Lui e avete acceso la lampada»; [...] [Kirillov]: [...] «in chi **Lui**? [...] Non c'è stato né prima né dopo di Lui un simile a Lui, e non ci sarà mai, nemmeno per miracolo, che non c'è stato mai né ci sarà uno simile [...] le leggi della natura hanno costretto anche Lui a vivere nella menzogna [...]. Vuol dire che le stesse leggi del pianeta son menzogna, e una farsa del diavolo». (Dostoevskij 1987, pp. 563-564)

*La Storia*

[Clemente]: «Ma tu, in Dio ci credi?» [Davide]: «[...] A ogni modo io sono ATEO, se è questo che volete sapere». [Clemente]: «Allora che stai a parlare tanto di Dio, se nemmeno ci credi?» [Davide]: «Credere in Dio... E che Dio sarebbe un Dio che ci si può credere o non credere? [...] Unità della coscienza: questa è la vittoria della rivoluzione sulla morte, la fine della Storia, e la nascita di Dio! Che Dio abbia creato l'uomo, è un'altra delle tante favole, perché invece è al contrario, è dall'uomo che Dio deve nascere» (Morante 1990, pp. 927-928).

*La Storia*

[Manonera]: «In conclusione», gli domandò, «tu saresti cristiano?» [Davide]: «[...] io?!... di che cristo parli? Di quello di Galilea, crocifisso?...» [...] «Quello non si discute, fu un vero cristo», [...] «Perché qua bisogna intendersi», incalzò, pieno d'ansia, «**quello là** non va confuso con lo spettro omonimo che la Storia mette sugli altari, e in cattedra e sul trono... e lo incolla sulle insegne pubblicitarie dei suoi soliti bordelli... e... mattatoi... e banche di ladri... sempre per nascondersi sotto il suo solo, vero idolo: il fantoccio del Potere! **Il Cristo non è uno spettro; è l'unica sostanza reale in movimento... e quel cristo là storicamente fu un vero Cristo: ossia un uomo (ANARCHICO!) che non ha mai rinnegato la coscienza totale, a nessun patto!** Si capisce dunque e non si discute: che lui, chi lo guardava, vedeva il cielo! E chi lo ascoltava, udiva Dio! DIO non è una parola! è LA parola» [...] «**dentro a ciascuno di noi c'è un Cristo. E dunque, che ci vorrebbe, per la Rivoluzione totale? Niente, un movimento elementare di due secondi** [...] basterebbe riconoscere il Cristo in tutti quanti: io, te, gli altri... E allora il frutto della rivoluzione nascerebbe bello e spontaneo su tutti gli alberi, tutti lo scambiano allegramente, non esiste più né fame, né ricchezza, né potere, né differenza... tutta la Storia passata si scopre per quello che era: un Granguignol grottesco, demenziale». (Morante 1990, pp. 949-952)

Questo passo, tratto dal punto 6 del capitolo 1947 del romanzo è stato previamente studiato da autorevoli critici dell'opera di Elsa Morante. Concetta D'Angeli ha stabilito una chiara relazione genetica tra quest'ultimo punto del capitolo morantiano e il testo di Simone Weil *La condition ouvrière* (D'Angeli 2004, pp. 61-70). Ciò nonostante, pur essendo innegabile lo stretto legame che intercorre tra la pensatrice francese e la scrittrice italiana, è nostra opinione che sia necessario volgere nuovamente lo sguardo a Dostoevskij per riconoscere la complessità filosofica di Davide, un personaggio 'doppio', allucinato, carnefice e allo stesso tempo vittima dei demoni della violenza, dell'Idea e della Storia.

Nella creazione di un tale protagonista 'negativo', Elsa Morante attinge da tutta la precedente polifonia dedicata all'esposizione della problematica filosofica di Dio e in essa, nuovamente, emerge l'importanza di Dostoevskij, oltre a quella di Simone Weil. Il ruolo dello scrittore russo è de-

terminante nello sviluppo dell'agonica riflessione che la scrittrice conduce attraverso la 'tragedia aurorale' di Davide Segre, simbolo fedele della sua propria controversa posizione spirituale. L'origine ebraica del personaggio, condivisa da Gesù Cristo, da Weil e da Morante stessa, è un tema che riconduce al nucleo della riflessione etica e spirituale che si è sviluppata nell'Europa del dopoguerra, e che riguarda la possibilità di esistenza di Dio e della poesia, dopo la tragedia di Auschwitz (Zamora 2010). Il monologo di Davide in questo passo de *La Storia* – posto in relazione con il problema della *Shoah* –, corrisponde a una dichiarazione etica e politica, ispirata dall'anarchismo pacifista di ispirazione cristiana (Barnabò 2012, p. 289), contestatario, o se si preferisce, rivoluzionario. Possiamo infatti affermare, insieme a Sergio Givone, che la scrittura della seconda fase di Elsa Morante, proprio come quella di Fëdor Dostoevskij, «è in bilico fra religione e rivoluzione» (Givone 2006, p. 30).

In questo punto del romanzo, si sottolinea anche l'importanza della politica etica e spirituale della scrittrice, già posta da lei in rilievo in *Piccolo Manifesto dei comunisti senza classe né partito* del 1970 e, successivamente, in *Lettere alle Brigate Rosse*, del 1978 (Martínez Garrido 2012, pp. 397-422). Si tratta di un percorso interiore che si allontana da qualunque totalitarismo; di una concezione del sacro che parte dal giudaismo e dal cristianesimo, ma che trova anche dei riferimenti nel taoismo e nel buddismo, oltre che in altre dottrine filosofiche (Dell'Aia 2011).

### 3 Simmetrie spaziali e strutturali tra i romanzi dostoevskiani e *La Storia*

La stretta relazione testuale tra il monologo morantiano e l'opera di Dostoevskij fu notata dall'editore Giulio Bollati, nel 1974, che scrisse a Elsa Morante:

Ora in questo tuo libro tu hai avuto l'umiltà – e ti ha assistito non so quale grandezza – di rinunciare a mettere fra te e il tuo racconto quell'altro 'io', e di essere tu a parlare, non il tuo sostituto; anzi, hai ridotto anche la tua parte a poco, cercando di nascondere il più possibile [...] Prova ne è che il tuo discorso personale, non avendolo mai messo avanti, hai dovuto a un certo punto affidarlo a una scena apposita, ben circoscritta e delimitata: parlo del monologo dostoevskiano di Davide, che a me pare, anche se

diverso e inserito, assolutamente giusto per sé, e pienamente accettabile nel disegno generale. (Morante 2012, pp. 517-518)

A quale monologo dostoevskiano si riferisce in concreto l'editore? Come già sappiamo, in primo luogo al dialogo-monologo di Ivan e Alexis in *I fratelli Karamazov*, e poi, in secondo luogo, a quello fra Piotr Stepanovic e Kirillov in *I demoni*.

In relazione al primo, le somiglianze sono senza dubbio molto evidenti, cominciando dallo spazio mitico e simbolico infernale, rappresentato dalla taverna. Molto simile appare anche il confronto dialettico tra le coppie di personaggi, strutturato, in maniera quasi identica, mediante la contrapposizione tra la visione dell'*homo intellectualis* e quella dell'*homo naturalis*. Si tratta, essenzialmente, di un monologo, in cui si manifesta la pazzia e la disperazione del personaggio scisso. Il delirio del poeta ebreo viene interrotto solamente dal coro degli ubriachi e dei giocatori di carte, poiché Ueseppe non interviene quasi in nessun momento,<sup>9</sup> mentre quello di Ivan è interrotto solo dai lievi e brevissimi commenti di Alexis; l'eco dell'autore russo risuona insistentemente nella scena morantiana. Non avrebbe potuto essere altrimenti, dal momento che *I fratelli Karamazov* accompagnò Elsa Morante e Alberto Moravia in uno dei momenti più difficili della loro vita.<sup>10</sup>

In secondo luogo, le taverne sono un spazio sempre ricorrente nell'opera di Dostoevskij, così come in quella di Elsa Morante. Sia in *Delitto e castigo* come in *I fratelli Karamazov*, le bettole rappresentano l'ambiente oscuro, la bolgia, l'anticamera della dissipazione e del vizio, ma sono i luoghi dove pure avvengono incontri e conversazioni di tipo trascendentale, che condurranno alle successive formazione e crescita dei personaggi e alla comprensione della problematica del male e della follia alienante che li coinvolge. In Elsa Morante, la trattoria, concepita come spazio di alienazione, appare già da *Menzogna e sortilegio*.

Senza dubbio, l'importanza del monologo filosofico di Davide, che si sviluppa nelle oltre quaranta pagine del punto 6 del *1947*, trova confer-

<sup>9</sup> È precisamente questo silenzio amorevole del bambino, così attento alla sofferenza dell'amico Davide, a sottolineare la pietà e la natura divina che lo contraddistinguono.

<sup>10</sup> Gianlorenzo Pacini ci ricorda che la scrittrice, quando fu costretta ad abbandonare Roma nel 1943 insieme al marito, durante la seconda guerra mondiale, portò con sé solo due libri: la Bibbia e *I Fratelli Karamazov*. Ciò dimostra non solamente l'importanza capitale che il romanzo russo ebbe nella vita e nella scrittura di Elsa Morante, ma anche che il romanzo e il libro sacro sono per lei i testi fondamentali (Pacini 2002, p. 111).

ma anche nella sua parentela con quello di Ivan Karamazov. Morante, seguendo la stessa linea dello scrittore russo, attraverso la rappresentazione delle attività oziose e del 'divertimento' nella trattoria, dipinge l'alienazione della nuova società massificata, sorta in Italia dopo la guerra; una società che, con la radio e il calcio, vuole dimenticarne la barbarie. In questo luogo di oscurità alienante e di assenza di memoria, Davide confessa ad alta voce la sua colpa; alla sua dichiarazione di ateismo, alle sue riflessioni sulla malvagità e sulla morte degli innocenti, si sommano, nondimeno, l'esaltazione della figura di Cristo e la condanna delle false rivoluzioni.

Davide, oltre ad aver sperimentato la violenza e il male dell'olocausto sulla propria pelle, «come un fascista qualunque», «come una SS qualunque», ha infierito su due vittime indifese: il soldato tedesco moribondo e la vecchia prostituta (Santina), sulla quale sfoga il suo immenso dolore, il suo odio e la sua rabbia. Per questo, nel suo tormento interiore, nella sua disperazione, invoca la bontà di Cristo-uomo, ovvero l'unica utopia, autenticamente umana, di fronte al male della Storia. Segue qui di pari passo il commento di Alexis Karamazov che chiude la narrazione di Ivan: «Il tuo poema è un'esaltazione di Gesù e non una denigrazione... come avresti voluto» (Dostoevskij 1994, p. 363). Alla barbarie alienante del potere totalitario si oppone la coscienza e la libertà personale, rappresentata nel caso di Dostoevskij tramite la figura del Gesù della *Leggenda del Grande Inquisitore*, ritornato a Siviglia per ricordare agli uomini il suo libero messaggio di amore incondizionato.

Nel caso della *Storia*, lo stesso *topos* costituisce uno dei punti centrali del monologo-dialogo di Davide Segre all'interno della trattoria. Il personaggio morantiano contrappone anche il libero messaggio umano e sacro del c/Cristo allo scandalo del Potere e all'agonica malattia della Storia.

#### *Fratelli Karamazov*

[Gran Inquisitore a Cristo]: «Non eri sempre tu a ripetere: "Voglio rendervi liberi" [...] «Ma sappi che ora, proprio oggi, questi uomini sono più che mai convinti di esseri completamente liberi; eppure ci hanno reso la loro libertà e l'hanno deposta umilmente ai nostri piedi!» [...] «Ma non volesti privare all'uomo della libertà e disdegnasti l'invito giacché, pensasti, quale libertà vi può mai essere se l'obbedienza la si compra con i pani?» [...] «Finalmente

capiranno da soli che libertà e pane terreno a piacimento per tutti sono cose fra loro inconciliabili! E si persuaderanno che non potranno essere neppure liberi perché sono deboli, viziosi, inetti, ribelli». [...] «Ci ammireranno e ci riterranno simili agli dei, perché mettendoci alla loro testa, abbiamo accettato di sopportare la libertà e di dominarli, tanto li atterrirà alla fine di essere liberi! Ma noi diremmo che obbediamo a te e che governiamo in nome tuo. Così l'inganneremo di nuovo perché non lasceremo più che ti accosti a noi». (Dostoevskij 1994, pp. 352-355)

#### *La Storia*

[Davide]: «E le sue pretese 'rivoluzioni' si possono intendere solo nel senso astronomico della parola che significa: moto dei corpi intorno a un centro di gravità, sempre lo stesso qua è: il Potere. Sempre uno: il POTERE. È il Potere che ha bisogno della Colonna infame...quello è il Nemico!» «La coscienza totale, che adesso gli veniva a proposito [...] di voltare quei versi in prosa...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"!». (Morante 1990, pp. 924-925)

## 4 A modo di conclusioni

Possiamo quindi chiudere queste brevi riflessioni affermando che Alekszej Nilic Kirillov, Ivan Karamazov e Davide Segre sono personaggi distrutti, proprio a causa del loro abissale annichilimento interiore. Ma è a partire dalla tragedia che li tocca, dalla sofferenza della propria lacerazione che raggiungono la poesia. Loro non cercano rifugio nella grazia, né nella bellezza e neppure nella 'santa beatitudine' di Myshkin o di Useppe. È nella loro indecifrabile alienazione che esprimono invece la loro più sincera «nostalgia dell'assoluto» (Steiner 2000). Dal più irresolubile tormento, le loro voci spezzate giungono per altre vie alle verità più alte. Così Davide Segre, seguendo i passi dei protagonisti di Fëdor Dostoevskij, nel suo crescendo tragico raggiunge se non Dio, sì una relativa unione con la «totalità dell'infinito» (Levinas 1993).

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2010). «La festa del tesoro nascosto». In: Agamben, Giorgio, *Categorie italiane: Studi di poetica e di letteratura*. Roma; Bari, Laterza, pp. 131-133.
- Agamben, Giorgio (1985). «Il congedo della tragedia». In: Fofi, Gofredo; Sofri, Adriano (a cura di), *Festa per Elsa*. Palermo: Sellerio, pp. 59-64.
- Alcoriza, Javier (2011). *Dostoevski y su influencia en la cultura europea*. Madrid: Verbum.
- Bardini, Marco (1999). *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Bernabò, Graziella (2012). *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- Birulés, Fina; Rius Gatell, Rosa (2009). *Lectoras de Simone Weil*. Barcelona: Icaria.
- Cazalé Bérard, Claude (2009a). *Donne tra memoria e scrittura: Fuller, Weil, Sachs, Morante*. Roma: Carocci.
- Cazalé Bérard, Claude (2009b). «Morante and Weil: The Aporiae of History and the End of the Fairy Tale» In: Gragnolati, Manuele; Fortuna, Sara (eds.), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Aracoeli»*. London: Legenda, pp. 234-252.
- Cecchi, Carlo; Garboli, Cesare (1988). «Cronologia». In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 1. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori, pp. 19-90.
- Cinquegrani, Alessandro (2012). «Davide Segre e l'Anticristo». In: Sgavicchia, Siriana (a cura di), «*La Storia*» di Elsa Morante. Pisa: ETS, pp. 175-184.
- Dell'Aia, Lucia (2011). «La ferita inflitta sul corpo dalla Storia: Elsa Morante fra spiritualità occidentale e orientale». *Between: Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, 1 (1), pp. 5-24.
- D'Angeli, Concetta (1994). «Il paradiso nella storia». In: D'Angeli, Concetta; Magrini, Giorgio (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia»: Omaggio a Elsa Morante. Studi novecenteschi* 47-48 (21), pp. 215-236.
- D'Angeli, Concetta (2003). *Leggere Elsa Morante: «La Storia», «Aracoeli», e «Il mondo salvato dai ragazzini»*. Roma: Carocci.
- D'Angeli, Concetta (2004). «Due donne appassionate: Elsa Morante e Simone Weil». In: Martínez Garrido, Elisa (a cura di), *Elsa Morante: La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 61-70.
- Diamanti, Donatella. «La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire». In: *Per Elisa: Studi su Menzogna e sortilegio*. Pisa: Nistri-Lischi, pp. 301-341.
- Dostoevskij, Fëdor (1987). *I demoni*. Milano: Mondadori.
- Dostoevskij, Fëdor (1994). *I fratelli Karamazov*. Milano: Mondadori.
- Givone, Sergio (2006). *Dostoevskij e la filosofia*. Roma; Bari: Laterza.
- Heidegger, Martin (1988) «Ormai solo un Dio ci può salvare». In Heidegger, Martin, *Scritti politici*. Prefazione, postfazione e note di François Fédier. Ed. it. a cura di Gino Zaccaria. Casale Monferrato: Piemme, pp. 263-296.
- Levinas, Emanuele (1993). *Totalità e infinito: Saggio sull'esteriorità*. Milano: JACA Book.
- Lucamante, Stefania (2012). «“Allo scrittore deve stare a cuore il mondo”: La Storia di Elsa Morante». In: Lucamante, Stefania, *Quella difficile identità: Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*. Roma Iacobelli, pp. 266-344.
- Martin, Jay (1986). *La imaginación dialéctica: Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus.
- Martínez Garrido, Elisa (2009a). «Between Italy and Spain: The tragedy of history and the salvific power of love in Elsa Morante and María Zambrano». In: Gragnolati, Manuele; Fortuna, Sara (eds.), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Aracoeli»*. London: Legenda pp. 116-125.
- Martínez Garrido, Elisa (2009b). «De nuevo en torno a Elsa Morante y María Zambrano: Algunas consideraciones acerca de la piedad, el amor y la Historia». *Cuadernos de Filología Italiana*, 12, pp. 221-241.
- Martínez Garrido, Elisa (2012). «Sentire il mondo, pensare la realtà: Due scritti politici di Elsa Morante», *Poetiche*, 14, 36, (1-2), pp. 397-422.
- Morante, Daniele (a cura di) (2012). *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*. Con la collaborazione di Giuliana Zagra. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa [1974] (1990a). *La Storia*. In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 2. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori, pp. 263-1029.
- Morante, Elsa Morante (1990b). «Il paradiso terrestre»; «Il vero re degli animali»; «Il beato propagandista del paradiso». In: *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*. In: Morante, Elsa, *Opere*, vol. 2. A cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli. Milano: Mondadori, pp. 1475-1477.
- Pacini, Lorenzo (2002). *Fëdor Dostoevskij*. Milano: Bruno Mondadori.
- Pareyson, Luigi (1993). *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*. Torino: Einaudi.

- Puggioni, Enrica (2006).  *Davide Segre un eroe nel confine della modernità*. Alessandria, Edizioni Dell'Orso.
- Rank, Otto (2010).  *Il sacro: Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*. Brescia: Morcelliana.
- Sgavicchia, Siriana (2012). «Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della *Storia*». In: Sgavicchia, Siriana (a cura di), «*La Storia*» di Elsa Morante. Pisa: ETS, pp. 101-124.
- Scheler, Max (2008).  *Ordo amoris*. Brescia: Morcelliana.
- Serkowska, Hanna (2002).  *Uscire da una camera delle favole: I romanzi di Elsa Morante*. Kraków: Rabid.
- Steiner, George (2000).  *Nostalgia dell'assoluto*. Milano: Mondadori.
- Steiner, George (2006).  *Tolostoj o Dostoevskij*. Milano: Garzanti.
- Vattimo, Gianni (2002).  *Dopo la cristianità: Per un cristianesimo non religioso*. Milano: Garzanti.
- Zamora, José Antonio (2010). «Hanna Arent y Th.W. Adorno: Pensar frente a la barbarie».  *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 742, marzo-abril, pp. 245-263.
- Zanardo, Monica (2012). «Tangenze micro e macroscopiche tra *La Storia* di Elsa Morante e *L'idiota* di Dostoevskij». In: Sgavicchia, Siriana (a cura di), «*La Storia*» di Elsa Morante. Pisa: ETS, pp. 227-245.
- Zweig, Stefan (2009).  *Dostoevskij*. Roma, Castelvecchi.

Autodidatta e spesso ostile alle indagini critiche sul suo lavoro, Elsa Morante ha nascosto al suo lettore gran parte del ricchissimo universo letterario della sua formazione e della sua vita adulta. Un fitto tessuto di riferimenti e influenze ha iniziato ad aprirsi sia per la ricchissima cura che i manoscritti oggi, alla Biblioteca Nazionale di Roma, offrono agli studiosi, sia per studi ispirati dalla rilettura delle opere già edite di quell'autore che per lungo tempo ci ha fatto credere di non avere 'fonti'.



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

