



Giovanna Rosa  
**Cattedrali di Carta**



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

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al  
sostegno di:



**E-text**

Editoria, Web design, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere

AUTORE: Rosa, Giovanna

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Si ringrazia l'autrice per aver concesso il  
permesso di pubblicazione del testo elettronico.

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: si

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza  
specificata al seguente indirizzo Internet:  
<http://www.liberliber.it/libri/licenze/>

TRATTO DA: Cattedrali di carta : Elsa Morante  
romanziere / Giovanna Rosa - Milano : Il saggiatore,  
1995 - 363 p. ; 21 cm.

CODICE ISBN: 88-428-0261-1

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 10 settembre 2015

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità media

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

DIGITALIZZAZIONE:

Giovanna Rosa

IMPAGINAZIONE:

Giovanna Rosa

REVISIONE:

Claudio Paganelli, [paganelli@mclink.it](mailto:paganelli@mclink.it)

PUBBLICATO DA:

Claudio Paganelli, [paganelli@mclink.it](mailto:paganelli@mclink.it)

### **Informazioni sul "progetto Manuzio"**

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet:

<http://www.liberliber.it/>

### **Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"**

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni:

<http://www.liberliber.it/sostieni/>

Giovanna Rosa

# CATTEDRALI DI CARTA

Elsa Morante romanziere

il Saggiatore

© il Saggiatore, Milano 1995  
La scheda bibliografica, a cura del Servizio Biblioteche Provincia  
di Milano, è riportata nell'ultima pagina del libro

## Indice<sup>(1)</sup>

Introduzione: una modernità eccentrica	9
1. Il «romanzo familiare» di una piccoloborghese	19
- Il gatto Alvaro	22
- Dalla cameretta di Elisa	26
- Il bisbiglio degli avi	30
- Il doppio ruolo di Elisa	34
- Dalla memoria onirica ai ricordi veritieri	36
- Elisa scrittrice	41
- La costruzione della «cattedrale»	43
- Il triste Mezzogiorno	48
- Il <i>Familienroman</i>	51
- Un intreccio claustrofobico	53
- Lo stile dell'ambiguità	56
- Una narrazione compatta e fluida	62
- La dilatazione semantica	64
- L'ispido butterato	68
- Edoardo, la grazia futile dell'adolescenza	72
- Padri e madri	79
- Rosaria, «Il giorno»	82
- Anna, «La notte»	86
- Il dormire magnifico degli sposi	96
2. L'isola dell'iniziazione impossibile	105
- Le memorie di un fanciullo	106
- Arturo narratore	108
- Un «io lontano nel tempo»	111
- L'immaginazione archetipica	114
- La scrittura dell'ipersensibilità	118
- La limpidezza monotonale	124

---

<sup>10</sup> I numeri di pagina sono dell'edizione cartacea di riferimento. [Nota per l'edizione elettronica Manuzio]

- L'ordine dell'intreccio	129
- Lo spazio e il tempo dell'isola	131
- La favola iniziatica	135
- Lo sbarco della matrigna	142
- Il viaggio oltre le colonne d'Ercole	145
- Il <i>Bildungsroman</i> interrotto	149
- La partenza da Procida	154
- L'antichità puerile di Nunz	157
3. Dal luogo dell' <i>assenza</i>	165
- Gli alibi della poesia	165
- I racconti dello <i>Scialle andaluso</i>	168
- La crisi degli anni sessanta	174
- Un aumento di vitalità	178
- La provocazione del <i>Mondo salvato</i>	181
- L'ossessione del «punto»	186
- La teatralità della <i>Serata a Colono</i>	189
- Le parole dell'oro	194
- La disubbidienza allegra degli F. P.	197
4. Il decadentismo popolare della «Storia»	207
- Un'opera di propaganda	207
- Il patto narrativo	211
- Il romanzo neostorico	214
- Un sistema aperto di relazioni	217
- Il paradosso ideologico della <i>Storia</i>	220
- Progressione narrativa e cronologia storica	224
- Dal tempo lineare al tempo puntiforme	226
- La tenda d'alberi	230
- Lo spazio romanzesco	233
- La memoria antropologica	238
- La precognizione del destino	242
- Il potere della parola letteraria	247
- Il decadentismo del «libro degli idioti»	251
- La raffigurazione fisionomica	255

- Il patetismo senza riscatto	258
- L'antipatico Davide	259
- Ida: l'oggettivismo delirante	265
- Usepe e lo spettacolo del mondo	274
- I «pecché» di Usepe	279
5. «Aracoeli»: i frammenti del presente	291
-Palinodia	293
- Il canuto Narciso	295
- Il viaggio nella modernità	297
- I frammenti di pellicola	301
- Un intreccio convulso	305
- La discesa alle madri e il <i>Familienroman</i>	309
- Scherzi ottici, alterazioni uditive	313
- Deformazione espressionistica e tensione monologica	317
- Snaturamento e vitalismo	321
- Il ripudio di Totetaco	325
- Un campionario di tecniche descrittive	330
- Ai Quartieri Alti	337
- Il fallimento della borghesia liberale	339
- Zia Monda	343
Il reame virile e paterno	346
Indice dei nomi	359



## Introduzione: una modernità eccentrica

*Menzogna e sortilegio*, pubblicato nel 1948, segna l'esordio romanzesco di Elsa Morante; un esordio stupefacente per originalità d'impianto, audacia rappresentativa e maturità stilistica.

Negli anni precedenti, la Morante aveva collaborato fittamente a riviste e giornali<sup>(2)</sup> con articoli d'indole svariatisima e con una serie nutrita di racconti, di cui solo una piccola parte era stata raccolta in volume (*Il gioco segreto*, Garzanti, Milano 1941). Nel 1942, per i tipi Einaudi, era poi apparso un libro di fiabe, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*. Tuttavia, non c'è dubbio che le «cronache familiari» di Elisa imprimano una svolta radicale alla carriera letteraria morantiana. Quest'opera, sancendo la fine della fase «preistorica»,<sup>(3)</sup> rivela alla scrittrice la sua vocazione più autentica. L'elemento decisivo è costituito dall'abbandono della misura breve a vantaggio dell'ampia tessitura romanzesca: non si tratta solo, come è ovvio, di una questione di mole, quanto piuttosto della scoperta fervida di un diverso sistema compositivo, il più idoneo a rappresentare la realtà nella sua interezza contraddittoria.

Dopo tanti, troppi racconti o articoli di varia umanità, la sperimentazione delle strutture romanzesche galvanizza le risorse creative della fantasia morantiana: nasce così la sua prima e più bella opera. A testimoniare la ponderatezza della scelta e il suo carattere irreversibile si possono ricordare sia le dichiarazioni di poetica rilasciate anni dopo alla rivista «Nuovi Argomenti»<sup>(4)</sup> sia

---

<sup>20</sup> La bibliografia degli scritti pubblicati fra 1933 e il 1941 è indicata nel secondo volume delle *Opere* a c. di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1988 e 1990. Le citazioni dei testi morantiani, compresi i saggi e le pagine diaristiche uscite postume, sono tratte da quest'edizione.

<sup>30</sup> Il termine «preistoria» è usato dalla Morante nella nota introduttiva alla raccolta di racconti *Lo scialle andaluso*.

<sup>40</sup> *Sul romanzo*, poi raccolto in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a c. di C. Garboli, Adelphi, Milano 1987, ora in *Opere*, t. II, cit.

la rinuncia pressoché definitiva alla forma-racconto: il rifiuto intransigente opposto, per tutto il corso della vita, alle richieste editoriali di raccogliere la produzione d'anteguerra ha qui la sua radice; e anche quando, durante gli anni sessanta, in piena crisi ideologica e creativa, la scrittrice accetta di allestire un volume di racconti, *Lo scialle andaluso*, la selezione dei testi già editi è impietosa.<sup>(5)</sup> Ma forse ancor più rivelatrice della centralità assegnata alla forma romanzesca è una abitudine, solo apparentemente esterna, «paratestuale», a cui la Morante si mantiene sempre fedele. Da *Menzogna e sortilegio* ad *Aracoeli* tutti i libri dichiarano subito la loro appartenenza di genere. Così è nelle indicazioni di copertina, nei risvolti di quarta, nelle note bibliografiche, nelle introduzioni e nei commenti, sempre di mano dell'autrice, che accompagnano le ristampe. Se nel caso della *Storia* la coppia titolo-sottotitolo rende subito esplicita la connotazione antinomica (non romanzo storico ma *La Storia Romanzo*), in realtà la specificazione che ricorre in tutte le grandi opere morantiane è ben più che un vezzo intellettuale, è il segno di una vocazione. Parafrasando il giudizio di Debenedetti su Svevo, si potrebbe dire: Elsa Morante, ovvero il romanziere.<sup>(6)</sup> Dalla fedeltà crucciosa al genere elettivo della narrativa distesa nascono le contraddizioni feconde di un'eccentrica modernità: tutta novecentesca e radicalmente antiavanguardistica.

Nel clima drammatico della guerra, la Morante decide di abbandonare la misura breve del racconto per dedicarsi a un'opera di largo respiro, meditata in tempi lunghi e assorti. A favorire il passaggio è sicuramente la situazione di relativa tranquillità economica raggiunta grazie al matrimonio con Moravia: nella

---

<sup>50</sup> Sulla rilevanza decisiva che il genere romanzesco assume nella produzione morantiana si sofferma il saggio di A. Berardinelli, *Il sogno della cattedrale*, in Aa. Vv., *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano 1993.

<sup>60</sup> G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz* (1929), ora in *Personaggi e destino*, a c. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1977, p. 50. Il termine «romanziere», d'altronde, ben s'addice a una scrittrice che ha sempre rifiutato di declinare al femminile la sua vocazione artistica.

nuova condizione, cade l'assillo cogente di dover scrivere un pezzo alla settimana<sup>(7)</sup> e nella conquistata autonomia professionale ancor più proficua si rivela la frequentazione assidua di Giacomo Debenedetti, il «critico che sapeva leggere i libri e intendere ogni loro significato».<sup>(8)</sup> Per un autore che aveva dovuto combattere con le leggi ferree della collaborazione giornalistica, conducendo «une vie de misère et d'écriture forcée»,<sup>(9)</sup> la libertà di «avere un poco di pace e un tavolino tutto per sé» e di poter «metter da parte un anno di tempo vero»<sup>(10)</sup> apre un orizzonte inedito, fissando un punto di non ritorno. A esserne corroborata era la volontà di rompere con le consuetudini letterarie d'anteguerra che, soprattutto nell'ambiente romano, inclinavano al gusto elegante dell'elzeviro e della prosa d'arte. La stesura di *Menzogna e sortilegio*, nel rigetto di ogni suggestione rondesca, imprime slancio operativo al processo di autoriconoscimento artistico avviato negli anni immediatamente precedenti lo scoppio del conflitto.

Nella Morante la difficoltà di superare gli impacci iniziali e i moduli compositivi «preistorici» derivava, certo, da una lunga e disordinata stagione di apprendistato autodidattico; ma le resistenze ad assumere un orientamento prospettico personale affondavano le radici in una dimensione più intima e nel contempo più ampiamente culturale. Solo quando Elsa avrà individuato gli strumenti con cui attingere energia fabulatoria dalla propria vicenda esistenziale, sperimentando un modello

---

<sup>70</sup> «Chi l'ha conosciuta allora la ricorda insonne, ossessionata, infelice. Finché incontrò Moravia, e nel 1941 lo sposò.» (A. Barbato, *La mancanza di religione*, «L'Espresso», 7 ottobre 1962.) Nell'intervista rilasciata a c. Siciliano, *Alberto Moravia vita parole e idee di un romanziere* (Bompiani, Milano 1982), possiamo leggere: «Quando l'ho conosciuta, Elsa abitava in un piccolo appartamento molto carino a corso Umberto. Non aveva letteralmente di che mangiare. Viveva compilando tesi universitarie» (pp. 47-8).

<sup>80</sup> *Cronologia, Opere*, t. I, cit., p. XLIV.

<sup>90</sup> L'espressione, eccezionalmente esplicita, si trova nell'intervista rilasciata a Michel David per «Le Monde», 13 aprile 1968.

<sup>100</sup> *Cronologia*, cit., p. LIII.

narrativo estraneo alle convenzioni del memorialismo autobiografico, potrà dar avvio al proprio percorso romanzesco. Perché ciò avvenga occorre tuttavia che la scrittrice prenda piena consapevolezza di sé e rinverga l'ardore immaginoso necessario per «cingersi della fatua veste» della finzione e «mutarsi in fenice lucente».<sup>(11)</sup> Nella carriera artistica dell'autore di *Menzogna e sortilegio*, il vero momento di passaggio si attua sul finire degli anni trenta, quando, durante o poco dopo la stesura del «romanzo-racconto» *Qualcuno bussava alla porta*,<sup>(12)</sup> la Morante comincia a frequentare le opere di Freud.

Non sappiamo esattamente chi iniziò Elsa alla conoscenza della cultura psicanalitica, né a quali testi in particolare dedicò più interesse, ma *Diario 1938* è una prova inoppugnabile della rilevanza dell'incontro.<sup>(13)</sup> Come avverrà anche in seguito per molte altre e disparate letture, ciò che la Morante trae da quegli studi non è un ordine intellettuale o una teoria sistematica, quanto piuttosto un affascinante paradigma di raffigurazione analitica, capace di dar conto dei grovigli psicologici che ci abitano e che governano i nostri comportamenti quotidiani. La cultura dell'inconscio diventa momento risolutore nella maturazione intellettuale di Elsa perché, prima ancora di offrire suggestioni tematiche e procedimenti compositivi, le rivela le forme trasognate con cui l'individuo esplora, rinarrandosela, la propria esperienza infantile, dominata sempre da paure, assilli e misteri. Di più: in quelle pagine la scrittrice trovava spiegata la sostanza genetica della propria vocazione d'artista.

La lettura dei testi freudiani dà valore e dignità al «mondo di fantasie» che fin dall'adolescenza la Morante opponeva alla realtà

---

<sup>110</sup> *Dedica per Anna*, la lirica proemiale di *Menzogna e sortilegio*.

<sup>120</sup> Pubblicato su «I diritti della Scuola», dal n. 1 (25 settembre 1935) al n. 29 (15 agosto 1936), il testo, per lo più ignorato dai critici morantiani, presenta alcuni elementi compositivi di indubbio interesse. Per un'indagine analitica si rinvia a G. Rosa, *Ovvero: il romanziere*, in Aa. Vv., *Per Elsa Morante*, cit.

<sup>130</sup> Il testo è stato ripubblicato nel II tomo delle *Opere*, con il titolo modificato: *Lettere ad Antonio [Diario 1938]*. Su questa «variante» si sofferma l'articolo di G. Contini, *Il primo diario di Elsa Morante*, «Allegoria», 1992, n. 11.

ostile, mostrandole la strada per trasformare la «foresta di mostri»<sup>(14)</sup> da cui era ossessionata in un «romanzo sul serio».<sup>(15)</sup> Grazie alla psicanalisi la Morante avvia un processo d'introspezione che le consente di bruciare ogni residuo di autobiografismo tradizionale, nell'atto stesso in cui la scrittura creativa attinge slancio e spessore proprio dall'avventura personale dell'io. E, d'altra parte, solo la finzione costruita con la «forza dell'immaginazione» permette di recuperare il nucleo di verità più riposto per renderlo comunicabile e trasmetterlo agli altri: la «menzogna come verità», per riprendere l'espressione famosa con cui Ricoeur spiega il metodo dell'interpretazione psicanalitica.

La carica di autobiografismo che sottostà ai romanzi morantiani è ben più aggrovigliata e complessa di quanto non abbiano rivelato lettori maliziosi e pettegoli: la scrittrice in tanto può ricavare materia dalla vicenda reale della propria famiglia in quanto prioritariamente ha riconosciuto l'essenzialità del «gioco» più o meno segreto che ogni fanciullo recita nella propria infanzia. Il titolo della prima raccolta di racconti allude certo al teatro o alla rappresentazione scenica, ma solo in quanto metafore autentiche di quegli *Spiele* con cui ciascun adolescente compensa le frustrazioni della realtà.

Il passaggio dalla misura breve dei testi riuniti nel *Gioco segreto* alle strutture ampie di *Menzogna e sortilegio* conclude, sempre all'insegna di Freud, il percorso di autodisvelamento: il «romanzo familiare dei nevrotici» offre il modello narrativo per comporre le cronache di Elisa.

È tipica della nevrosi e di ogni talento superiore un'eccezionale attività fantastica, che si manifesta dapprima nei giuochi dei bimbi e che, all'incirca

---

<sup>140</sup> «Le superstizioni puerili si affollano mi spaventano - Non riesco a liberarmene - Ma in nome di Dio come resistere in questa foresta di mostri.» Dal quaderno dal titolo «Narciso», steso nel 1945, e riportato nella *Cronologia*, cit., p. L.

<sup>150</sup> Questo il titolo della recensione a *Menzogna e sortilegio* che Calvino pubblicò sull'edizione piemontese dell'«Unità», 18 agosto 1948.

dalla tarda fanciullezza, si impadronisce del tema delle relazioni familiari. Un esempio caratteristico di questa particolare attività della fantasia è dato dal ben noto «sognare ad occhi aperti», che si protrae molto al di là della pubertà.<sup>(16)</sup>

Dove, sia subito chiaro, il vero momento qualificante sta nell'indicazione di uno specifico «genere» narrativo, fondato su un paradigma attanziale, non nell'eziologia morbosa dell'attività fantastica: ciò che conta insomma, non è il «caso patologico» di Elisa,<sup>(17)</sup> ma la sua decisione di mettere a fuoco il «tema delle relazioni» parentali organizzandone la trama entro le coordinate spazio-temporali del *Familienroman*. Ben prima delle riflessioni sollecitate dall'inchiesta del 1959, *Menzogna e sortilegio* già illustra la perspicuità compositiva con cui la scrittrice individua nella «totalità estensiva» del romanzo la struttura più idonea a esemplificare un «intero sistema delle relazioni umane».<sup>(18)</sup> Per

---

<sup>160</sup> S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908), in *Opere 1905-1908*, vol. V, Boringhieri, Torino 1972, p. 472.

<sup>170</sup> Non solo va respinto il giudizio liquidatorio sul romanzo dato da Michel David, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1966 (pp. 528-9), ma occorre sottolineare la parzialità di ogni interpretazione che, registrando un «andamento saggistico» del romanzo, ne individui la sostanza nella «gigantesca, didascalica e platealmente fittizia rappresentazione di tutti i casi patologici ed esiziali che Elsa Morante riesce ad immaginare addosso ai suoi personaggi». M. Bardini, *Dei «fantastici doppi»*, in Aa. Vv., *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 179-80. È utile ricordare la risolutezza con cui la Morante respinge l'ipotesi interpretativa di David, secondo cui *Menzogna e sortilegio* sviluppa «exemples un peu fabriqués, froidement amenés»: «Vous avez tort de penser a cette demarche d'essayste masqué». («Le Monde», *art. cit.*)

<sup>180</sup> Con questa «definizione del romanzo» si aprono le risposte pubblicate su «Nuovi Argomenti»: «Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore - attraverso la narrazione di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle "relazioni" umane nel mondo) - dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo nella sua realtà) [...] *L'interezza*, poi, dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto». *Sul romanzo* cit., p. 1498. In questa rivendicazione di «interezza» è evidente l'influsso del pensiero di Lukács, teorico convinto della «totalità estensiva» dell'opera romanzesca. Altrettanto palese la suggestione delle tesi Lukácsiane sulla convinzione morantiana che «Un vero romanzo è sempre

usare una metafora di Ejchenbaum, che riecheggia l'espressione appena citata, la Morante abbandona la linearità del racconto, fondato su un'«equazione a un'incognita», per affidarsi a «un intero sistema di equazioni a più incognite, in cui hanno maggiore importanza le costruzioni intermedie che il risultato finale».<sup>(19)</sup> A garantire la piena modernità dello svolgimento è l'acconsentimento a una delle leggi capitali della cultura psicanalitica: la «formazione reattiva» che guida la conversione negli opposti. Proprio la consapevolezza dolorosa che qualsiasi comportamento pubblico e privato è dettato da una somma di pulsioni mal decifrabili rafforza l'ansia di scepsti analitica; il rispetto del principio di reversibilità, se preclude ogni giudizio assoluto, non esonera mai da una precisa assunzione di responsabilità critica. Anzi, la corrobora.

In una nota scritta negli anni sessanta, a commento del film *Il silenzio* di Bergman, è illustrato con lucidità il nesso fra problemi della coscienza e dimensione artistica:

i rapporti umani hanno sempre una profondità misteriosa, e propongono, appena si parta a esplorarli, una duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza, si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul nostro prossimo si riduce, in realtà, a una presunzione o a un arbitrio.

Da Shakespeare a Dostoevski a Svevo, non è certo Ingmar Bergman il solo autore che sia stato tentato da un tale problema [...] Ma in ogni caso, l'attenzione a questo problema è in un artista un segno di nobiltà e di impegno

---

realista» (p. 1502). Questa chiave di lettura è adottata da G. Venturi, in *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze 1977, per interpretare *Menzogna e sortilegio*. Ben si comprende come i giudizi di Lukács, che definì la Morante «uno dei massimi talenti di scrittore che io conosca» (intervista a J. Gawronski, «Il Giorno», 27 agosto 1961) e la sua prima opera «il più grande romanzo italiano moderno» (intervista a Barbato, *La finestra sul Danubio*, «L'Espresso», 20 maggio 1962), abbiano sollecitato e orientato in tal senso la poetica morantiana. Occorre, tuttavia, ricordare che ben dieci anni separano queste indicazioni dalla stesura del primo libro, la cui genesi prescinde dalle ipotesi teoretiche dello studioso marxista.

<sup>190</sup> B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in Aa. Vv., *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1965, p.241.

superiore. Si tratta difatti semplicemente del problema della coscienza morale: come dire, del problema fondamentale della persona umana.<sup>(20)</sup>

Se il problema delle scelte morali ha coinvolto autori d'ogni epoca, per lo scrittore contemporaneo la prova è tanto più ardua quanto maggiore è il grado di complessità nevrotica cui è giunta la civiltà industrializzata e di massa. Non è un giudizio banale o scontato: in esso s'innerva il modello del romanzo morantiano.

È un luogo comune della critica insistere sull'influenza che i capolavori kafkiani esercitarono sull'autore di *Menzogna e sortilegio*: suggestioni di tal sorta sono presenti, certamente, nei primi racconti; ma, superata la fase «preistorica», al di là di alcuni spunti tematici o di qualche motivo simbolico, non è possibile alcun autentico confronto fra i due autori perché antitetico è il loro criterio ispiratore.<sup>(21)</sup> È la stessa Morante a dichiararlo, e nei modi più espliciti:

E riguardo all'ipotesi che il romanzo *volti definitivamente le spalle alla psicologia*, essa mi sembra assurda nella sua stessa enunciazione, perché il romanzo è, in se stesso, la *proiezione di una psicologia nel mondo*. Lo è quando intreccia favolisticamente delle vicende, non meno di quando si ferma a esaminare, in termini di analisi psicologica, le coscienze e le relazioni umane. (*Sul romanzo*, p. 1504)

Alla base della negazione perentoria dell'ipotesi kafkiana vi è la contestazione radicale del presupposto primo in nome del quale l'autore delle *Metamorfosi* dichiarava «per l'ultima volta psicologia». Come aveva già visto Simmel,<sup>(22)</sup> la società

---

<sup>200</sup> *Una duplicità senza soluzione*, «L'Europa letteraria», marzo 1964, n. 27.

<sup>210</sup> È vero che *L'uomo degli occhiali*, indicato dalla stessa scrittrice come esempio di «influsso kafkiano», esibisce un'atmosfera inquietante, prossima all'incubo, ma «in questa direzione la Morante consuma l'incontro con Kafka senza poi approfondirne le indicazioni», G. Venturi, *Elsa Morante*, cit., p. 9.

<sup>220</sup> «Perché l'essenza del moderno è lo psicologismo, il vivere e lo spiegare il mondo in base alle reazioni della nostra interiorità, intendendolo propriamente come un mondo interiore, la dissoluzione dei contenuti saldi nell'elemento fluido dell'anima, che viene depurata da ogni sostanza e le cui forme sono soltanto forme di movimenti.» G. Simmel, citato da D. Frisby, *Frammenti di*



contemporanea, lungi dall'atrofizzare le differenze psicologiche, le accentua, alimentando nevrosi e ossessioni che condizionano sempre le relazioni umane, pubbliche e private. Della «profondità misteriosa» di questi rapporti lo scrittore è tenuto non a formulare un giudizio, che suonerebbe presuntuoso o arbitrario, ma a offrire una raffigurazione capace di rivelarne la sostanza ultima. Un impegno reso ancor più urgente dallo sviluppo incontrastato di quella piccola borghesia senza storia e senza identità che si nutre di deliri mistificanti e autoingannatori. Con un paradosso solo apparente, l'autoanalisi, condotta sulla scorta della teoria freudiana, matura nella Morante una maggiore consapevolezza delle dinamiche storico-sociali che negli ultimi decenni hanno visto in posizione dominante le masse piccolo-borghesi.<sup>(23)</sup> Il raccordo fra l'intimità arrovellata dell'io e i destini della comunità non è semplice, richiede mediazioni attente e sfumate; pur tuttavia proprio questa dialettica difficile sorregge l'intera produzione morantiana.

L'opera della scrittrice nel suo complesso può, infatti, essere letta come il tentativo ambizioso di ritradurre modernamente la tensione alla totalità della narrativa ottocentesca, mettendo in scena quanto di meno romanzesco offre la civiltà del novecento: le nevrosi autodistruttive dei ceti piccoloborghesi, colte nella dimensione privilegiata del loro divampare, la famiglia.

In sintonia con alcune delle voci più sofferte della cultura contemporanea, la Morante è persuasa che nel nostro paese il processo di sviluppo economico avviato fra Otto e Novecento, dopo aver cancellato il predominio aristocratico, abbia favorito

---

*modernità*, il Mulino, Bologna 1992, p. 59

<sup>230</sup> Anche il curatore delle *Opere* nei Meridiani termina la prima parte della nota postli-minare sottolineando che «l'umanità piccoloborghese è sentita, dalla Morante, come lo stereotipo dell'umanità. È forse questa una delle chiavi per comprendere la coesistenza simultanea, nel nostro Autore (coesistenza diventata così proverbiale), di due registri in apparente contraddizione: l'alto e il basso, il mitico e il qualunque, la favola e la realtà», *Fortuna critica*, cit., pp. 1657-8. L'osservazione è ripresa e ampliata nell'introduzione a *Menzogna e sortilegio* scritta da Garboli per l'edizione tascabile, Einaudi, Torino 1994.

non la costituzione di una società pienamente borghese, si piuttosto l'espansione di una massa informe, tanto più meschina e vile quanto più umiliata, ma non per questo anzi proprio per questo incline a vivere nella sfera nevrotica della «menzogna» e del «sortilegio». Da questa convinzione parte l'intero percorso creativo di Elsa Morante, lungo una parabola pluridecennale che si distende attraverso opere diverse eppur sottilmente apparentate. Certo, il patto narrativo amabilmente perfido con cui Elisa invita i suoi pochi e colti lettori ad abitare nel giardino di Alvaro può apparire remoto dalla «confidenza» limpida delle memorie di Arturo e ancor più inconciliabile con l'appassionamento creaturale che modula la voce narrante della *Storia* nel suo dialogo ravvicinato con gli analfabeti: eppure, il fulcro energetico di tutte queste narrazioni risiede nel convincimento profondo che il romanzo è la struttura privilegiata per testimoniare, con la consueta ambiguità ed entro un orizzonte di interezza, la «crisi d'angoscia»<sup>(24)</sup> propria dell'età contemporanea.

Per quanto radicali siano le fratture e le svolte, per quanto rovinosa sia la stagione del «silenzio romanzesco» che per ben diciassette anni ne interrompe il corso, l'avventura fabulatoria iniziata con le «cronache familiari» di Elisa è sempre sorretta dalla fiducia irriducibile nella funzione dialogica che inerisce alla parola letteraria:

al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo.

(*Sul romanzo*, p. 1502)

Detto con le parole più polemiche della conferenza sulla bomba atomica:

E talvolta lo scrittore avrà voglia di mandare tutti quanti all'inferno, coi loro giornalotti, i loro cantautori e il loro ciclotrone [...] Ma poi, o non lo farà o, dopo ogni fuga, ritornerà indietro: perché lui, per sua natura, ha bisogno

---

<sup>240</sup> *Sul romanzo*, cit., p. 1513

degli altri, specie dei diversi da lui. Senza gli altri, è un uomo disgraziato. (*Pro o contro...*, p. 1545)

Solo sul finire del «secolo atomico», alle soglie dei terribili anni ottanta, quando anche la schiera dei ragazzini, «l'unico pubblico oramai forse capace di ascoltare la parola dei poeti»,<sup>(25)</sup> ha tradito, tutto tracolla. Nel naufragio di ogni speranza pubblica e privata, la vicenda di Manuel fa deflagrare le spinte contraddittorie da cui era germinata la conversione al romanzo. In *Aracoeli* scoppia il paradosso dirompente di un vitalismo esasperato che non ha mai saputo riconoscere e quindi rappresentare la fonte prima della sua intensità: l'ardore erotico. Nell'ultima opera, cioè, è presente senza più diaframmi o rifrangenze quel «qualcosa» che Pasolini lamentava mancare nei romanzi morantiani fin'allora pubblicati:

nei libri di quello scrittore, per quanto pieni e completi in se stessi fossero, mancava in realtà «qualcosa»: e ciò li destinava, di conseguenza, a una fatale ambiguità.<sup>(26)</sup>

Che, poi, la «fatale ambiguità», cifra originaria della narrativa morantiana, si nutra proprio della latenza baluginante di quel «qualcosa» che, una volta rivelato, tutto scompagina, è ipotesi cui solo l'analisi testuale dei grandi romanzi morantiani può dare soluzione.

## Il «romanzo familiare» di una piccoloborghese

*Menzogna e sortilegio* è il romanzo familiare di Elisa, giovane donna, d'origine meridionale e d'estrazione piccoloborghese, rimasta del tutto sola al mondo. Come subito spiega *l'incipit*: «Son già due mesi che la mia madre adottiva, la mia sola amica e

---

<sup>250</sup> Nota al *Mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1971

<sup>260</sup> P. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 27.

protettrice, è morta» (p. 9). Proiettate su uno scenario remoto e sperduto, le oscure vicende degli avi (zii, nonni, bisnonni) allineano incontri fatali e intrighi amorosi, infanzie dolorose e vecchiezze intristite, per concludersi, infine, con la descrizione dell'unione matrimoniale di Anna e Francesco, da cui appunto nasce Elisa. Ma *Menzogna e sortilegio* è al tempo stesso il ribaltamento corrosivo di quel «romanzo familiare» che ogni fanciullo si autonarra durante l'adolescenza per costruire la propria identità nel confronto con le figure parentali: la leggenda di casa De Salvi, questo il cognome della narratrice, popolata di «santi, eroi e profetesse», altro non è in realtà che cronistoria di miserie e deliri; gli eventi e gli oggetti della stagione lontana, che «la giovane fantasia» rivestiva di «eleganza favolosa» e di «lusso miracoloso» (p. 559), alla luce della maturità perdono ogni splendore per rivelare solo prosopopea, meschineria e cattivo gusto. Tuttavia i «vapori» delle fantasticherie adolescenziali e il disinganno crudele dell'età adulta sono troppo intrinsecamente connessi perché il racconto proceda linearmente; la parola di Elisa, sempre intrisa di ambiguità fascinosa, trasporta sulla pagina la «menzogna» e il «sortilegio» di cui è intessuta la testimonianza memoriale di un passato che, sprofondato nelle zone buie dell'infanzia, riemerge con liberatorio ma faticoso dolore.

Ormai prossima all'epilogo luttuoso, la narratrice ricorda il turbamento che le confessioni paterne le procuravano:

Ognuno sa quanto potere abbiano nella nostra infanzia mille mostri invisibili di cui, nell'età adulta, scopriamo la sostanza fallace. (p. 882)

Il commento apparentemente banale ci offre la prima chiave di lettura del *Familienroman* di Elisa: i mostri invisibili che opprimono l'adolescenza rivelano la loro sostanza fallace solo a patto di riesplorare la vicenda che li ha generati; ma il resoconto di questo percorso individuale può trasmettere un messaggio di verità solo in quanto sia affidato alla forza dell'immaginazione letteraria. È questa l'indicazione più importante racchiusa

nell'*Introduzione alla Storia della mia famiglia*, i tre capitoli che circoscrivono la cornice entro cui si distende la narrazione. Il romanzo prende avvio dalla persuasione che le fantasticherie cui Elisa si abbandonava durante le sue solitarie letture erano tanto più ricche di incanto e veleno quanto maggiore era la segretezza che le custodiva:

Non occorre dirvi ch'io non comunicavo a nessun vivente le mie fantasie, che anzi ricevevano il loro maggior incanto, e veleno, proprio dall'esser segrete. E neppure fui tentata a imitare i miei prediletti scrittori fermando le mie visioni sulle carte; giacché la qualità più nefasta e aberrante del mio fantasticare stava in ciò, ch'esso, a somiglianza d'una droga, mi privava d'ogni potere d'azione, gettandomi in una stupefazione estatica, durante la quale il tempo, e le leggi naturali non esistevano più per me. (pp. 26-7)

La menzogna autogratificante del narcisismo egotistico non vale a sciogliere gli assilli nevrotici che tormentano la protagonista: come avveniva per i suoi «parenti-eroi», le lusinghe dell'inganno, innescate dai moti di autodifesa dell'io contro frustrazioni e paure («la nuova paura mi aveva resa vile e fantastica» p. 21), diventano ostacolo ai processi di autoriconoscimento e alle scelte di maturità responsabile. Per «uscire dalla camera» popolata dalle leggende familiari e «andare nel mondo» occorre affidarsi alla fantasia creativa, momento privilegiato della comunicazione fra l'io e l'altro da sé.

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. (p. 34)

Ecco il primo vero elemento di diversità fra Elisa e la schiera delle ombre che visitano i suoi sogni: il «veleno mortale» che ha distrutto la «prosapia» degli avi sta rovinando anche la sua esistenza, ma l'impegno di scrittura, pur attingendo sostanza da quegli stessi vaneggiamenti, ne cancella la pericolosità venefica. E la parola menzognera si fa veicolo splendente di verità:

il suo veleno mortale nasceva da quei medesimi, fantastici vapori donde prima, nelle nostre care veglie notturne, le fioriva l'idillio e l'estasi; e dei quali, simili ad astri melanconici nel loro alone, van cinti i principali personaggi della nostra dinastia. Donde nascevano, infatti, le smanie della lunatica Cesira? e la decadenza magniloquente di Teodoro? e i furfanteschi ideali di Nicola Monaco? e le millanterie di Francesco? e il nostro fatuo viaggiatore, in compagnia del suo gemello, il visitatore Anonimo? E non furono quei vapori medesimi che, addensatisi, calarono un fitto riparo nero intorno alla dolorante Concetta? E non sono, quei fumi, i soli, incorporei compagni della solitaria Elisa? Infine, avete ormai le prove che, nella mia prima introduzione al presente libro, io vi dissi il vero: quei vapori lunari ed erratici sono i soli numi della mia epopea familiare (pp. 921-2).

Uscire dalla cameretta, per Elisa non è sinonimo di guarigione pacificatrice; «liberarsi dalle streghe e dalle favole» significa piuttosto scoprire gli strumenti più opportuni per affermare la propria identità, anche e soprattutto di scrittrice, rendendo autenticamente espressiva la memoria riposta dell'io. La solitaria narratrice, stendendo le proprie cronache familiari, ci testimonia, innanzitutto, che la soggettività del desiderio fantasticante da cui nasce il lavoro creativo ricava senso solo dal processo di socializzazione attivato dall'impresa letteraria. Con questa consapevolezza Elisa assolve il suo dovere quotidiano di «fedele segretaria» e, sin dall'inizio, chiede apertamente ai suoi lettori elettivi di partecipare attivamente all'avventura. La fitta rete di appelli intradialogici che intessono la narrazione di *Menzogna e sortilegio* ha qui la sua origine: non averne colto la funzione strutturale è stato forse il più grave fraintendimento in cui è incorsa tanta parte della critica che ha interpretato l'inclinazione discorsiva di Elisa come un'ulteriore prova del tradizionalismo di cui peccherebbe l'intero romanzo.

Il capitolo iniziale dell'*Introduzione*, incaricato di offrirci il ritratto della protagonista e della madre adottiva Rosaria, ha un titolo ironicamente allusivo: *Una sepolta viva e una donna perduta*. Il richiamo esplicito a due immagini canoniche della narrativa appendicistica non solo illumina il gusto delle citazioni profuse poi a piene mani, ma getta subito una luce obliqua sui più

dotti riferimenti che aprono gli altri due capitoli introduttivi: *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia, Gli ultimi Cavalieri dalla Trista figura*. L'intreccio di esaltanti leggende romantiche e squallidi drammi piccoloborghesi su cui si struttura questo «racconto così scostante e lunatico» (p. 784) è sin d'ora rivelato: spetta al lettore coglierne e decifrarne tutto lo spessore equivoco. A corroborare un orientamento dialogico nient'affatto convenzionale sono i primi commenti con cui l'io narrante sottolinea la convivenza delle due figure femminili, apparentemente inconciliabili: la protagonista, fanciulla «schiva e virtuosa» (p. 12) e Rosaria, «quel che nei nostri paesi chiamano una *mala femmina*» (pp. 10-1). Elisa insiste a più riprese sull'incredibile contrasto», ma quanto più vi riconduce l'interesse del «curioso lettore» con tanto maggior energia s'affretta a mettere in guardia dal pronunciare sentenze di condanna o assoluzione. Sin dall'esordio, cioè, *Menzogna e sortilegio* impone un atteggiamento fruitivo altamente collaborativo, attento ai richiami letterari e sensibile alle questioni etiche; al tempo stesso, tuttavia, ne impedisce ogni forma di autentico dispiegamento. Il quadro di riferimento complessivo è così confuso da generare non chiarezza ma perplessità; coi loro lineamenti contraddittori, i personaggi inibiscono ogni processo di spontanea identificazione proiettiva; i toni sfuggenti adottati sempre da Elisa paiono suggerire, in una stessa sequenza, il giudizio impietoso e il perdono compassionevole. In effetti, il primo romanzo morantiano è fondato su una sorta di paradosso enunciativo: per rompere la gabbia di ossessioni autistiche entro cui si dibatte, la protagonista-scrittore invoca il coinvolgimento sincero dei suoi interlocutori elettivi, ma, nel contempo, consapevole del morbo che ancora la contagia, rifugge dalle forme del dialogo confidente, giungendo a rinserrare l'atto di scrittura nell'esaltazione dell'intimità più segreta e autoconclusa. L'ambiguità, «questa grazia celeste: senza la quale nessuno troverà mai favore al cospetto d'Elisa» (p. 778), diventa il principio ispiratore del testo perché in essa si radicano

preliminarmente le condizioni del patto narrativo.

### *Il gatto Alvaro*

Il colloquio con i destinatari sembrerebbe dapprima avviarsi sulle note del distacco orgoglioso. Come s'addice a un autore che ben conosce l'ipocrisia del lettore novecentesco, Elisa rifiuta di sollecitarne le inclinazioni simpatetiche:

Ebbene: io non cerco il perdono e non spero nell'altrui simpatia. Ciò ch'io voglio, è soltanto la mia propria sincerità. (p. 13)

Affermazione stupefacente, se riaccostata alla proclamazione immediatamente successiva d'essere affetta, e nelle forme più gravi, dal «male velenoso» che contamina l'intera famiglia.

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più d'un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa. (p. 23)

Ma il richiamo allo sveviano «accumulo di bugie e verità» si complica ulteriormente con un'altra sconcertante allusione. In una significativa similitudine, Elisa recupera il modello dell'autore «veggente» per poi contrapporgli la figura di un «burattinaio ubriaco», e poco oltre addirittura quella del «bevitore maniaco» (p. 24 e p. 27). Nessuna attendibilità, insomma, è possibile concedere alla nostra scrittrice.

Il patto narrativo di *Menzogna e sortilegio*, d'altra parte, risulta ancor più sibillino perché il culto ostentato per il «non-vero» non si limita a minare i principi d'autorevolezza cui si ispira la voce narrante, ma investe la sostanza stessa della relazione con i destinatari. Non è solo questione della varietà multiforme delle disposizioni ricettive volta a volta sollecitate, in un costante intreccio di totale coinvolgimento appassionato e di rigoroso



criticismo corrosivo; e neppure dell'«acutezza» sempre richiesta a un lettore che altrimenti non «meriterebbe» di essere tale (p. 372), o addirittura delle beffe riservate a «qualche padre timorato, qualche riverente e casta figlia» (p. 651). Il fattore di maggior disorientamento risiede nel particolare dialogismo morantiano che postula un fruitore dai lineamenti fortemente contraddittori. Controfigura dell'io narrante, accolto generosamente nel giardino incantato d'Alvaro, è anch'esso rinchiuso nella gabbia menzognera della finzione: la narrazione, cioè, all'atto stesso di costruire programmaticamente la fisionomia dell'interlocutore elettivo la svuota, giungendo a negarne la supposta esistenza in una sorta di cortocircuito che offusca ogni distanza fra lettore e narratario.

Il testo romanzesco è incorniciato da tre poesie: la prima, che precede l'*Introduzione*, è dedicata ad *Anna ovvero Alla Favola*, la seconda è intitolata ai *Personaggi*, infine l'ultima è un omaggio al gatto Alvaro, simbolo chimerico della letteratura.<sup>(27)</sup> Il mondo di Elisa, lungi dall'aprirsi verso l'esterno, si rinserra entro le «lusinghe» della finzione, fonte nel contempo di «arrogante mestizia» e «dolci deliri» (p. 943). La scrittura non è, come troppe volte i critici hanno sostenuto, atto di liberazione reale, ma momento di autoriflessività e riassorbimento del sé: solo oggettivando il proprio patrimonio memoriale si può continuare a preservarlo come materia prima per ogni futuro racconto possibile senza mai sentirsene sopraffatti.

Ciò che per gli altri è bruttezza e scandalo, è per te un riscatto trionfale, donna Elisa! Soltanto la presente illusione può sopire i tuoi rimorsi. (p. 652)

---

<sup>270</sup> C. Cases, «*La Storia*». *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»* (1974), ora in *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987. È uno dei saggi più belli dedicati al primo romanzo moran-tiano, giudicato «uno dei capolavori del Novecento» (p. 104), «uno dei dieci o venti romanzi del Novecento che ci porteremmo dietro nella famosa isola deserta» (p. 105). Suggestivo il commento alle tre liriche offerto da B. Cordati, *Menzogna e sortilegio: lo spazio della metamorfosi*, «Paragone», agosto 1987, n. 450.

Cases ha giustamente osservato che l'immagine conclusiva del gatto Alvaro suggerisce un'idea di letteratura in funzione di autorisarcimento consolatorio («... E di mie fole e stragi/coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti/tu mi consoli/o gatto mio!»). Ma il «pigro, focoso genio» in tanto è metafora della fantasia ispiratrice quanto più ne esemplifica le tensioni conturbanti. Alvaro non è solo il dedicatario del *Canto* finale, è in realtà «un personaggio dei più amabili e importanti» del romanzo, l'unico «compagno» di Elisa per tutto il tempo della scrittura.

Alvaro compare subito, sin dal sottotitolo del secondo capitolo dell'*Introduzione*, *S'annuncia il misterioso Alvaro*, e la sua strana presenza origina uno dei primi commenti metanarrativi di Elisa:

Solo mio compagno, dentro la stanza è Alvaro, il quale è una creatura vivente, sì, ma non umana (altro di costui non voglio dirvi, né ora, né che cosa, né chi sia, riserbandomi la spiegazione del mistero, come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume).

Ma siccome, per gli uomini, la compagnia d'un Alvaro non conta, io sono, in breve, sola. (pp. 17-8)

Il richiamo ironico alla convenzione cardine della *mystery story*, cui si affianca il riconoscimento snobistico che gli «uomini» poco apprezzano la compagnia di Alvaro, corrobora la condizione di solitudine riflessiva in cui germina l'estro creativo: «intorno a me c'è silenzio» (p. 18). Il finale, sciogliendo il «mistero», conferma il rapporto indistruttibile che ormai lega Elisa all'allegro e mesto confidente:

egli che m'è stato sempre vicino mentr'io scrivevo questa lunga storia, mi guarda coi suoi graziosi occhi fedeli. E sembra dire a Elisa che, nonostante tutto, l'innocenza e l'amicizia dureranno finché duri il mondo. (p. 941)

La Morante di *Menzogna e sortilegio*, seppur attribuisce alla parola romanzesca anche il compito della gratificazione consolatoria, non cade, però, nell'imbroglio di crederla un sostituto di realtà, capace magari di condurre l'io scrivente alla libertà e all'innocenza. Come ricorda dolorosamente proprio il

## *Canto* finale:

tu qui con me? Perenne, tu, libero, ingenuo,  
ed io tre cose ho in sorte:  
prigione peccato e morte.

Su questo gioco davvero freudiano, in cui l'autobiografismo più bruciante si decanta e sublima nell'invenzione letteraria, si costruisce il dialogo difficile fra la narratrice e le schiere dei suoi diversi interlocutori. I lettori elettivi s'accomunano ai narratori fittizi, Anna-favola, gatto-Alvaro, personaggi; nel contempo a questi ultimi, dichiarati gli ispiratori del racconto, viene sottratta ogni autonomia. La prima lirica, nella sua circolarità manifesta, esalta leopardianamente l'attività creatrice:

Di te, Finzione, mi cingo,  
fatua veste.  
[...]  
la risposta celeste  
mi fingo.

La seconda, dedicata *Ai Personaggi*, che introduce il vero e proprio romanzo familiare, è ancora più illuminante. Non solo ci indica uno dei criteri strutturali con cui sarà condotta la narrazione (il predominio concesso ai protagonisti delle relazioni parentali), ma ci preannuncia il tono che assumerà la voce polifonica della «fedele segretaria». I morti hanno visitato Elisa, l'hanno anche «accolta nei loro regni», ma grazie alla scrittura «questa donna sciocca e barbara» si fa «pronuba ape», orgogliosa di poter vantare conclusivamente:

E il vostro miele  
è tutto mio!

Altro che modesta trascrizione condotta da una «fedele segretaria»! La narrazione romanzesca si configura come la più alta espressione di creatività mitopoietica. E, d'altra parte, proprio

la figura dell'ape pronuba, non a caso ripresa nel canto finale («ape mia, fila i tuoi mieli»), allude all'operosità trasformatrice del lavoro espressivo. Il passaggio dalla fantasticheria solitaria alla fantasia creativa capovolge l'introversione narcisistica in generosità comunicativa, ma solo l'impegno formale, altamente personalizzato, può garantire l'autenticità di una scrittura non menzognera.

Il patto narrativo del primo romanzo morantiano chiarisce appieno la sua ambiguità novecentesca. Il lettore elettivo, proiezione conflittuale dell'autore nell'orditura del racconto, è chiamato, pagina dopo pagina, ad assumere i lineamenti dell'interlocutore responsabilmente critico, pronto ad accogliere il messaggio di verità che, inscritto nel testo, trova adempimento fuori di esso; devoto cultore della «Finzione» a cui è dedicato il romanzo, l'io leggente, d'altra parte, sa che deve predisporre soprattutto alla valorizzazione dell'estrosità inventiva messa in atto da Elisa-Elsa: solo così, dispiegando una piena partecipazione ammirativa, diventa controfigura solidale dell'io narrante, e riconoscendosi nei suoi moti alterni di complicità materna e di crudeltà impietosa, potrà soggiornare anch'egli con piacere nel «tetro e sfolgorante giardino» del gatto Alvaro.

### *Dalla cameretta di Elisa*

Punto di equilibrio dell'intera macchina romanzesca, fulcro delle relazioni testuali e intradialogiche, il personaggio di Elisa costituisce l'elemento di maggior interesse e originalità di *Menzogna e sortilegio*.<sup>(28)</sup>

---

<sup>280</sup> Già Varese riconosceva che Elisa «rappresenta la coscienza narrativa dell'opera» (*Le maschere crudeli di Elsa Morante*, «L'Espresso», 7 maggio 1961). Con molta opportunità il volume miscelaneo dedicato a *Menzogna e sortilegio*, già citato, ha come titolo *Per Elisa*. Tutti i saggi concentrano la loro attenzione critica sul personaggio della narratrice, illuminandone la fisionomia ricca e ambiguamente contraddittoria. Occorre tuttavia ricordare con Mengaldo che «questo è linguaggio di Elsa Morante di cui la quasi identica Elisa è la

Nelle risposte date, nel 1959, a un'inchiesta sul romanzo, la Morante spiega a posteriori la scelta della prima persona, invocando per un autore novecentesco la necessità di «suscitare un *io* recitante» che possa valergli da «alibi». La «multiformità sterminata e cangiante dell'oggetto reale», «diventata un'acquisizione di tutte le scienze», esclude la possibilità di credere ancora in una «realtà assoluta» e suggerisce, per non dire impone, l'adozione di «*una prima persona responsabile*»,<sup>(29)</sup> a cui affidare la conduzione del racconto. Proprio il carico di *responsabilità* assegnato al personaggio narratore rende la figura di Elisa strutturalmente decisiva. Al di là, infatti, delle caratteristiche fisionomiche ricordate dai vari critici (goffa creatura, vecchia fanciulla e bambina cresciuta male, monaca romita, indemoniata e pazza) occorre insistere sull'identità specifica di questa scrivente, non dimenticando mai la domanda cruciale su cui si apre il romanzo:

Chi è questa donna? Chi è questa Elisa? (p. 10)

La sensazione di smarrimento esistenziale, germinata dalla solitudine per la morte della madre adottiva Rosaria, sollecita un processo di sdoppiamento, «il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento» (p. 9), cui si collega il desiderio di essere diversa, «una tutt'altra me stessa» (p. 10). Il vero enigma che Elisa deve risolvere riguarda la definizione del principio d'identità, il riconoscimento dell'io nei suoi connotati di femminilità quali si delineano prioritariamente nei rapporti parentali.<sup>(30)</sup> In quel

---

semplice portaparola [...] E l'autrice, formalmente assente, è sempre presente col gesto demiurgico e orgoglioso del suo stile». P. V. Mengaldo, *il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 162-3.

<sup>290</sup> Tutte le frasi fra virgolette sono tratte dalle risposte all'inchiesta *Sul romanzo*. Si nota qui, ma vale per l'intera trattazione, che le espressioni in corsivo, riportate nelle citazioni morantiane, sono sempre una scelta d'autore.

<sup>300</sup> L'articolo di V. Finucci, *The textualisation of a Female «I»: Elsa Morante's Menzogna e sortilegio*, «Italice», inverno 1988, prende avvio dalla questione cruciale dell'identità femminile di Elisa, in relazione con l'immagine materna di Anna: il rapporto fra madre e figlia, nondimeno, è tutto analizzato, con

quesito e nella connessa aspirazione a un'identità diversa si raggruma il senso profondo dell'eredità lasciata alla figlia da Anna e Francesco: l'ambizione sociale di cancellare la propria estrazione piccoloborghese e corrispondentemente, sul piano psicologico, lo struggimento doloroso di non sentirsi in armonia con sé e con il mondo.

Già vi dissi che i miei genitori, morendo, m'avevan lasciato un enigma; e che, grazie a tale insoluto enigma, io potevo costruire mille fole al posto del loro dramma borghese. (p. 26)

Il romanzo familiare nasce appunto dall'esigenza ormai improcrastinabile di sciogliere l'enigma sempre più assillante.

Il morbo del non-vero, che ha afflitto l'«illustre prosapia» non è generica «espressione ideologica dell'attuale crisi della borghesia occidentale»,<sup>(31)</sup> né tanto meno sintomo dell'«alienazione» a cui sfuggire tramite la «follia» foucaultiana.<sup>(32)</sup> Il male velenoso della menzogna, sempre intrecciato agli incanti confortatori del sortilegio, si origina nei grumi oscuri dell'io e contamina tutti coloro che sono incapaci di accettare la propria condizione, nei suoi tratti di socialità storica e di naturalità antropologica. Come testimonia Rosaria, l'unica estranea alla finzione autoingannatrice, la felicità è assaporare il «piacere di mostrarsi senza vergogna», «esser umile senza sentirsi umiliata» (p. 632). Ma un simile stato di grazia è possibile solo se

---

ottica lacaniana, entro l'orizzonte della scrittura, cosicché al centro dell'analisi non è posto il romanzo scritto da Elisa ma le lettere del finto epistolario stese da Anna. Anche Paola Azzolini concentra la sua analisi sul problema dell'identità di Elisa, ma la consueta identificazione Elisa-Elsa è spesso fuorviante. *Mettersi al mondo, Elsa!* in Diotima, *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1990.

<sup>310</sup> L. Stefani, *Ritratti critici di contemporanei: Elsa Morante*, «Belfagor», 1971, n.3. Della stessa autrice si veda anche *Favola e ideologia in «Menzogna e sortilegio»*, in Aa. Vv., *Quaderno '70 sul Novecento*, Liviana, Padova 1970.

<sup>320</sup> D. Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Marsilio, Venezia 1980.

l'acquisto dell'identità individuale si è compiuto, se l'incontro improvviso con il riflesso della propria figura non provoca un «sussulto d'antica avversione» (p. 10). La centralità dell'interrogativo iniziale è confermata dalla circolarità manifesta del racconto che, apertosi sull'immagine delle «funebri acque solitarie», entro cui Elisa fissa se stessa «come se mirasse una medusa» (p. 9), si chiude su un'altra metafora tratta dallo stesso campo semantico:

un vento invernale mi aggirò, fui succhiata da una gelida acqua senza lumi.  
(p. 927)

La morte di Anna, che suggella la storia familiare, ha riscontro speculare nella scomparsa di Rosaria, madre adottiva, che ne segna l'avvio: il facile simbolismo dell'acqua, con i suoi duplici connotati di vita e di morte, corrobora la ricerca del principio d'identità femminile nella relazione privilegiata con la figura materna. Meglio si chiarisce ora la scelta della melodrammatica opposizione iniziale fra la donna perduta e la sepolta viva: l'esistenza di Elisa si è svolta sotto l'influenza di due madri, opposte per comportamento pubblico e atteggiamenti privati. L'antagonismo, reso evidente dalla coppia antinomica dei soprannomi, Rosaria «Il giorno», Anna «La notte» (pp. 32-3), non rimanda ancora alla tesi junghiana della doppia madre,<sup>(33)</sup> ma vale comunque a suggerire, sin dalle prime sequenze, l'ambivalenza costitutiva della femminilità morantiana: espressione dell'istinto naturalmente generoso che si espande fuori dai ruoli istituzionali attraverso una sessualità senza peccato e nel contempo effigie della procreatività infelice che brucia ogni tensione erotica prima nello spossessamento masochistico di sé (Anna e Edoardo) poi nella aggressività contro un legame frutto d'odio e non d'amore (Anna e Francesco).

La materia è davvero incandescente e ben si capisce la

---

<sup>330</sup> A questa interpretazione si richiama Venturi, *Morante*, cit.; ma, negli anni di stesura di *Menzogna e sortilegio*, sono i testi di Freud non ancora quelli di Jung a influenzare la narrativa morantiana.

necessità di adottare il filtro difensivo, l'alibi appunto, di un personaggio narratore. D'altronde è davvero straordinaria la capacità con cui la Morante tratteggia la fisionomia di Elisa, dotandola di specifici lineamenti storico-sociali. Innanzitutto, a fronte delle altre figure romanzesche, Elisa narratrice gode di una condizione di privilegio, che travalica la semplice antitesi vita-morte. Certo, la protagonista è l'unica, a eccezione di nonna Alessandra, a non aver ancora concluso la sua parabola esistenziale; ma è appunto la sua concreta situazione di vita a consentirle di raccontare la storia familiare, assumendo un punto di vista duttile e penetrante. La nostra narratrice infatti si pone nella condizione di osservatore esterno e nel contempo di testimone partecipe: nata e cresciuta nella città del «triste Mezzogiorno» in cui si svolge l'intera vicenda, ne rievoca facilmente ambienti e atmosfere ma con lo sguardo lontano di chi ormai abita nella capitale. Di estrazione piccoloborghese, a questo stato rimane fedele per educazione, cultura, disposizione affettiva. Pur tuttavia Elisa non solo non ha sofferto i disagi del processo di inurbamento (è sempre vissuta a P., come Anna, e a differenza degli altri personaggi di nascita contadina, Cesira, Francesco, Rosaria), ma soprattutto, ed ecco il vero elemento di superiorità, vive nell'agiatezza grazie all'eredità lasciatale dalla madre adottiva. L'incubo della miseria che ha da sempre oppresso i suoi parenti si è dissolto, permettendo all'«io recitante» di valutare con severità implacabile la condotta dei vecchi ceti aristocratici, verso cui non patisce più alcuna sudditanza psichica. Il fascino degli eredi normanni può ancora sedurre la piccoloborghese Elisa ma senza mai oscurarne le facoltà di giudizio critico. La fine della possidenza meridionale è illustrata con l'acume impietoso di chi ne ha conosciuto l'agonia tragicomica. Lo stato di benessere parassitario in cui vive la narratrice, d'altronde, determina alle radici l'orientamento ideologico del racconto, che, come Calvino aveva ben notato, «è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente, dalla



condizione d'una umanità divisa in classi».<sup>(34)</sup>

Una luce equivoca si rifrange sul ritratto dell'antica aristocrazia terriera, la cui censura suona più dettata da acre risentimento morale che pronunciata in nome dei valori antagonistici ricavati dalla civiltà dell'urbanesimo borghese. Elisa conserva nei confronti dell'operosità pratica lo stesso disprezzo irredimibile che accomunava tutti i suoi parenti cittadini, nobili<sup>(35)</sup> e non. Affatto estranea ormai ai ritmi naturali delle fatiche campestri (nonna Alessandra), la giovane donna rigetta sia la condizione alienata del lavoro impiegatizio (papà Francesco),<sup>(36)</sup> sia l'affanno miserevole dell'attività intellettuale subalterna, subita come condanna biblica (nonna Cesira). L'eredità delle due madri, ammaliata dalla ricchezza e pronte a prostituirsi (Rosaria) o a darsi in schiavitù a un marito odioso (Anna) piuttosto che cercarsi un'occupazione, non concede nessun margine positivo alla dimensione della produttività economicamente remunerativa. In fondo, per Elisa l'«assurdità infernale», sentita raccontare da un carrettiere nell'osteria di Gesualdo, mantiene tutto il valore di un apologo di verità:

- Il gran signore, che non fa niente, quale sorte avrà?
- Chi non fa niente, mi chiese l'albero di rimando, fa peccato?
- Mah, non direi, risposi io, se niente fa, neppure peccato fa. (p. 692)

---

<sup>34)</sup> I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

<sup>35)</sup> Esempio dell'arroganza con cui Edoardo parla dei privilegi connessi alla ricchezza parassitaria: «vedete, io sono nobile, ricco, e penso che il primo vantaggio della ricchezza è di non esser costretti a occuparsi del denaro: altrimenti, i ricchi sarebbero schiavi del denaro non meno dei poveri» (p. 295).

<sup>36)</sup> L'abbruttimento fisico e morale patito da Francesco, soprattutto dopo aver assunto la funzione d'impiegato viaggiante, è descritto con evidenza cupamente visionaria: «sempre più rassomigliava a un'abbagliata creatura della notte» (p. 671), «Con gli occhi torvi, e un sorriso mezzo compiaciuto; magari con delle inattese risate baritonali e malvage, egli raccontava ad esempio che perfino in sogno rivedeva di continuo leve e ruote, e udiva pulsare di stantuffi, strepiti di saracinesche, o veniva destato di soprassalto da un grido immaginario di stazione. Poi dichiarava di sentirsi, al posto del cervello, un congegno dentato, che girava dandogli delle trafitture» (p. 672).

La polemica antiborghese, *Leitmotiv* di tutta la produzione morantiana, affonda le sue radici in questa prospettiva ideologica, che in *Menzogna e sortilegio* acquista una specifica declinazione socioeconomica, resa manifesta, ancora una volta, dalla cornice narrativa.

La scrivente vive ormai da più di quindici anni a Roma, dove si è trasferita insieme con la madre adottiva, poco dopo la morte dei genitori. Percepita come un «tradimento», la separazione dai luoghi e dal tempo dell'infanzia è, in realtà, il prerequisito esistenziale per poterli rievocare: la lontananza spaziale diventa metafora della disposizione affettiva e psicologica con cui Elisa si accinge a raccontare la storia della sua famiglia. Ma la scelta della capitale, quale osservatorio privilegiato, non ha valenza neutra: il trasferimento della fanciulla orfana a Roma implica l'accesso alla dimensione burocratico-terziaria dell'urbanesimo moderno, che poco ha da spartire con la laboriosità imprenditoriale delle metropoli industriali.

Come per molti narratori italiani, anche per la Morante l'abbandono del triste Mezzogiorno non prevede il riconoscimento di un diverso paradigma assiologico, fondato sull'etica del lavoro produttivo, sì piuttosto avvalora il ripudio di qualunque operosità lavorativa, perché sinonimo di squallida fatica impiegatezza. Nessuna nostalgia, sia ben chiaro, per il passato arcaico-feudale, dominato anch'esso da povertà e violenza: le vicende del villaggio natio di Francesco, dal matrimonio di Alessandra e Damiano alle «invettive a Dio» dell'ubriaco Gabriele, ben esemplificano la crisi verso cui precipita anche la civiltà contadina, i cui protagonisti, apparentemente vitali e generosi, sono destinati a subire uno scacco sociale e umano disastroso. Questo riconoscimento lucido, tuttavia, lungi dall'alleviare lo sconforto indotto dalle condizioni promiscue di vita cittadina lo corrobora: il risentimento nei confronti del mondo preborghese è tanto più cupamente accentuato quanto minore è la fiducia nelle potenzialità di libera affermazione dell'io offerte dalla modernità urbana.

Con la coerenza ideologica di chi nega una direzione di progresso alle dinamiche espansive della società di massa, Elisa delinea uno sfondo collettivo in cui prevalenti sono i sentimenti di esclusione e di isolamento; anche e soprattutto la sfera delle relazioni e degli affetti privati denuncia l'assenza di valori positivi. I palazzi in cui abitano i nostri personaggi, anziché favorire moti di solidarietà umana, esasperano i ripiegamenti misantropici: Anna e Francesco non hanno amici e più volte è sottolineata l'ostilità dei vicini nei confronti della famiglia De Salvi; persino gli attimi drammatici della morte si consumano nel disinteresse generale («il silenzio e l'indifferenza circondarono la nostra rovina fino all'ultimo» p. 916). Come sempre, l'eccezione significativa è Rosaria, la cui casa non solo è aperta a tutti, ma si affolla di amiche confidenti e serve «gaudiose» (tale è il nome emblematico della cameriera che accoglie gli ospiti assecondando i desideri amorosi della padrona). Per Elisa, invece, Roma non è diversa da P. e la narratrice, nella sua cameretta remota, continua a difendersi dalla delusione provata all'arrivo nella città eterna: «il sogno bislacco» che le aveva profetato «accoglienze magnifiche» è ancora sintomo della malattia familiare.

### *Il bisbiglio degli avi*

La fisionomia del personaggio di Elisa narratrice ricava spessore e complessità proprio dalla molteplicità di queste connotazioni sociali. La somma di inclinazioni critico-sentimentali di cui dà prova per l'intero corso del romanzo nasce dalla particolare «duplicità» del suo punto di vista: una vicinanza lontana, una simpatia dissonante che le consente di comprendere tutto e nel contempo tutto giudicare con spietatezza implacabile.

Basta leggere il ritratto iniziale del nonno materno, Teodoro, dove ogni indicazione negativa è attenuata dal riconoscimento di una dote singolare e per contro ogni sentimento di stima è subito offuscato dal ricordo di intenti riprovevoli.

Infatti ai loro occhi, e, in certo modo, anche nella realtà, egli era non già un traditore o un dongiovanni, bensì l'uomo che si sacrifica perennemente a un ideale (da parte nostra noteremo che, a voler precisare la figura di questo nebuloso ideale, si scoprirebbe soltanto, temiamo, l'effigie dell'ozio, dello sperpero e dell'ignoranza). Era il cavaliere di ventura [...] Era il ribelle che sprezza convenzioni, rango e denaro, e lo spensierato che getta la propria esistenza allo sbaraglio (e se getta l'esistenza propria, sarebbe troppo chiedergli di risparmiare l'altrui). (p. 58)

Un'analoga inclinazione alla partecipazione distaccata era già stata sperimentata durante la fase delle fantasticherie segrete:

Questo sapermi discendente o affine dei miei eroi mi faceva partecipe della loro gloria, sebbene io mi tenessi del tutto in ombra (p. 25).

È tuttavia l'attività di scrittura a galvanizzare in Elisa la compresenza di stati d'animo ambivalenti: l'immedesimazione piena nelle vicende esistenziali degli avi («io ripercorro fin dal principio le loro vite come se tutte fossero episodi della mia» p. 31) si intreccia al criticismo ironico, necessario per assolvere il compito di «fedele segretaria», intenta ad ascoltare e registrare «le loro molteplici voci».

Siamo a un altro elemento strutturalmente decisivo di *Menzogna e sortilegio*: il bifrontismo prospettico con cui Elisa guarda al passato è avvalorato e potenziato dalla duplicità delle fonti da cui promana la narrazione. Ancora una volta è il testo a illuminarci:

Tale, certo, è la volontà dei miei. Riconosco infatti, nell'insistente bisbiglio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato, in realtà, da essi. (p. 34)

Ma il bisbiglio degli avi si traduce in racconto solo attraverso la «memoria» di Elisa:

Allora, come se il tempo della scuola fosse tornato, io, 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. (*ibidem*)

Il romanzo si costruisce grazie a questa originale mescolanza di punti di vista e di voci che si appalesano nella zona liminare dei ricordi e dei sogni di Elisa: la testimonianza autobiografica dei familiari è recuperata attraverso la memoria onirica della fedele segretaria che ne ripercorre le vicende lontane appropriandosene paure e desideri, deliri e illusioni. Ha ragione la Scarano a sottolineare l'equivoco implicito nella «dittologia apparentemente sinonimica» di cui si avvale Elisa per spiegare il suo metodo di lavoro:

Ricordi e sogni costituiscono il materiale offerto dalla memoria soggettiva, ma si differenziano fortemente per la qualità del rapporto che intrattengono con il passato.<sup>(37)</sup>

Un simile riconoscimento tuttavia non vale a sottrarre credibilità espressiva a questo paradigma narrativo, entro cui risuona la «voce molteplice della dormiente» (p. 579): solo così la menzogna si fa strumento di verità e il sortilegio, assunto nel suo significato etimologico, diventa interpretazione autentica dei segni del destino. L'obliqua dittologia ci vuole piuttosto suggerire che per risolvere l'enigma dell'identità non basta il ricordo privato e intenzionale dell'io, occorre sintonizzarsi con la memoria familiare quale riemerge nel limbo misterioso dei sogni:

Al declinare della notte, io cado spesso in un sonno leggero; e nei sogni incontro le medesime persone e la medesima città dei miei ricordi. (p. 33)

A concretare la necessità di oltrepassare la dimensione di consapevolezza offerta dalla rievocazione dell'età infantile è l'ordine strutturale dei materiali romanzeschi. Accanto e oltre l'*Introduzione*, la narrazione contiene una specie di prologo: il primo capitolo della prima parte ci trasporta nella città natale di

---

<sup>370</sup> E. Scarano, *La «fatua veste» del vero*, in Aa. Vv., *Ver Elisa*, cit., pp. 140-1

Elisa al tempo della sua puerizia, in particolare nei giorni che precedono la morte di nonna Cesira. Solo nel secondo capitolo, come recita il titolo, *Si dà inizio alle mie Storie familiari*, risalendo alla stagione lontana dell'incontro di Teodoro con la giovane maestrina. Le ragioni di questo intermezzo temporale sono illuminate, con procedimento antifrastico, dalla presentazione del ritratto dell'ava:

ella durò così poco, e così poco fece notare la sua presenza, da essere, nella mia vita, un personaggio trascurabile. (p. 42)

Dichiarazione menzognera, se è vero che proprio questo capitolo si chiude con un'anticipazione di tutt'altro tono:

E ora, con le memorie, appunto, di Cesira, diamo inizio al romanzo dei miei. (p. 53)

L'accento alla trascurabilità del personaggio dipende dalla qualità della memoria di Elisa. Certo, nel ricordo individuale della narratrice bambina gli episodi in cui è presente la nonna sono «puerili e privi d'importanza» (p. 49), ma tali non appariranno se osservati alla luce della memoria familiare, attinta per via onirica. Solo risalendo alla vita dei «genitori dei genitori», come ammonisce Freud, ciascuno di noi può tentare di penetrare il mistero della propria identità: in questo cammino a ritroso sarà possibile liberare le tracce di avvenimenti esclusi dall'archivio della memoria intenzionale, iscritti però in quelle formazioni deliranti che esercitano su di noi un potere straordinario.

Il primitivo titolo del romanzo, *Vita di mia nonna*, già individuava nell'origine della discendenza matrilineare il nucleo genetico della cronaca. Ecco, allora, il vero *incipit* del «romanzo dei miei»:

Adesso, dopo più di sedici anni dalla sua fine, io credevo di serbare soltanto un'immagine sbiadita di Cesira; e invece, colei che della mia famiglia fu la prima a lasciarmi, è ritornata a me per prima [...] io ritrovai nel sogno la casa dei miei genitori. (p. 52)

Il raccordo narrativo fra i due livelli mnestici è operato con una leggerezza impareggiabile. In entrambe le sequenze - il ricordo cosciente di un racconto fatto a viva voce dalla nonna e la prima visione notturna della stagione infantile - compare uno stesso dettaglio, il «braccino bianco» di Cesira, a suggerire, per sineddoche, il tratto peculiare della personalità di questa «povera borghesuccia di provincia» che, malata di un bovarismo devastante, «si credeva un'eroina simile alle protagoniste dei romanzi popolari che soleva divorare in passato» (p. 64). E quel minimo particolare, sintomo d'ardore amoroso ed espressione di morte, vale, altresì, a esemplificare subito il principio della reversibilità dei contrari, che, codice formalizzatore del linguaggio onirico, diventa il fulcro energetico dello stile morantiano:

Guarda! - e mia nonna rabbrivendo scoperse, per mostrarlo a mia madre, l'esiguo braccino bianco. - E tu chiedi se sono mai stata innamorata! - soggiunse. (p. 48)

[...] e scopriva il suo bianco braccino perché io glielo toccassi. Credendo di trovarlo ghiacciato, io lo stringevo, e, in realtà, stupita, lo sentivo caldo, d'un calore vivace quasi ardente.

E ora, con le memorie, appunto, di Cesira, diamo inizio al romanzo dei miei. (p. 53)

### *Il doppio ruolo di Elisa*

Il duplice ricorso alle voci molteplici degli avi e all'immaginazione onirica di Elisa dà vita alla complessa articolazione del sistema espressivo di *Menzogna e sortilegio*, sempre calibrato fra intonazione realistica e trasfigurazione visionaria. Le vicende di Cesira, Anna, Francesco, Edoardo si dipanano con la concretezza corposa di chi rievoca la propria esperienza esistenziale: la «commedia degli spiriti» (p. 578) cui Elisa assiste assieme ai suoi lettori ha la forza di una rappresentazione scenica dove i protagonisti riassaporano

amaramente il dramma dei loro fallimenti. Nel contempo, però, la testimonianza autobiografica del singolo supera la parzialità contingente perché appare sempre filtrata dalla coscienza vigile di una narratrice che adotta un punto di vista esterno e superiore. Di più: la storia è raccontata *post mortem* e il suggello del destino ne inverte l'intima sostanza. Tutto è già successo ed Elisa grazie al racconto polifonico dei suoi può ricostruire il mosaico solo apparentemente insensato degli eventi passati.

Ma, appunto, per dare assetto di verità alle memorie altrui occorre che l'io recitante assuma il dominio assoluto del resoconto narrativo. Elisa non si sottrae a questo dovere di responsabilità: come ci ha preannunciato nelle dediche, il «polline celeste» si trasforma in miele attraverso l'attività formalizzatrice della fantasia creativa. Il bisbiglio notturno dei trapassati si chiarifica e trova ordine nella parola autorevolmente onnisciente della narratrice. La memoria onirica trasforma le loro menzogne nel sortilegio di una scrittura letteraria, capace di illustrare l'ambiguità immedicabile che governa il destino umano e nel contempo impegnata a rinvenirne il senso ultimo.

In questa sorta di monologismo polifonico la Morante non solo brucia ogni traccia di lirismo autobiografico d'ascendenza rondesca e solariana, ma rinviene la cifra originale di uno stile che, intrecciando veridicità testimoniale e visionarietà onirica, aspira a registrare quella «duplicità senza soluzione» a cui la realtà novecentesca non può più sottrarsi. «Segni e simboli» (p. 579), per riprendere un'altra dittologia usata da Elisa,<sup>(38)</sup> possono così diventare sinonimi, espressione di un linguaggio che, nelle antitesi complementari, esalta la «grazia celeste dell'ambiguità».

Sul piano delle tecniche compositive la scelta della polifonia

---

<sup>380</sup> Anche su questa «dittologia falsamente sinonimica» si concentra l'attenzione della Scarano che conclude la sua accurata analisi confermando la condizione morbosa da cui Elisa è incapace di uscire: «È appunto di fronte alla necessità di una lettura simbolica e non segnica dei propri ricordi che Elisa arretra ancor prima di incominciare il nuovo corso della scrittura. La *resistenza* ad affrontare direttamente l'enigma della propria malattia vanifica così in partenza, anche il secondo tentativo di guarigione», *op. cit.*, p. 170.



monologica consente alla scrittrice di sperimentare un paradigma romanzesco altrettanto se non più desueto. Basta sfogliare *Menzogna e sortilegio* per cogliere lo spessore tutto diegetico entro cui si svolge la narrazione: la fonte della storia è sì il coro delle voci dei familiari ma a esse non è mai concesso di dispiegarsi autonomamente. Pochissime battute di dialogo interrompono il flusso continuo della scrittura di Elisa: in un'opera in cui le metafore teatrali si sprecano - e su ciò i critici hanno più volte richiamato l'attenzione - non c'è ombra di mimesi drammatica né tanto meno di allestimento scenico. Tutto è davvero e solo resoconto romanzesco. La disposizione teatralggiante appartiene alla fisionomia caratteriale dei personaggi, alla menzogna della vita, e non si traduce mai in opzioni tecnico-compositive. Anche per questo impianto così radicalmente antialogico e antimimetico, *Menzogna e sortilegio* si pone in contrasto netto con le convenzioni allora più diffuse. Lontana dalle aspirazioni «tragiche» del Moravia degli *Indifferenti*, la Morante nulla concede ai moduli americaneggianti del dialogato sperimentati da Vittorini e Pavese, e disdegna le forme di vivace colloquialismo care alle coeve cronache neorealistiche.

L'assunzione di responsabilità autoriale è dunque massima ed Elisa ama sfoggiare gli stilemi che meglio testimoniano la sua invadenza demiurgica attingendoli dalla tradizione illustre della narrativa passata. Eppure, ancora una volta, l'inclinazione all'onniscienza pervasiva corrobora, non vanifica, l'ambiguità del punto di vista, operandone un primo capovolgimento paradossale. Elisa racconta le vicende dei nonni e dei genitori con un atteggiamento tipicamente materno: non è solo l'adeguamento postumo a un ruolo esistenzialmente svolto («sebbene io fossi appena sulla prima fanciullezza, in realtà mio padre e mia madre erano i miei fanciulli» p. 651), è l'adozione di una prospettiva che, esaltando l'affetto naturalmente comprensivo della genitrice - di colei che dà vita alle proprie creature -, può convertire vizi e

debolezze in privilegi e virtù. Di questa parzialità la narratrice s'avvale con spudoratezza.

L'erede Cerentano, infatti, a un primo sguardo, sembrava impersonare tutti i difetti che i moralisti severi imputano alla viziata gioventù della sua casta. Ho detto *a un primo sguardo*, però, e non senza motivo: poiché l'aspetto di Edoardo era cosiffatto da poter ispirare sentimenti diversi ogni volta che lo si guardava, soprattutto se lo si riguardava con occhi non di giustizia, ma, per così dire, di maternità. E allora, ecco: tu avevi giudicato arroganza e braveria il leggero, ma, si direbbe, un poco ostentato disordine dei suoi capelli, e adesso ti vien voglia di pettinarglieli, impietosita del loro spensierato abbandono. E l'alta curva dei sopraccigli esprime, come ti parve, altezzoso dispregio, o non piuttosto ansia e stupore? (pp. 166-7)

Elisa, unica superstite di un doloroso dramma familiare, può rievocarne le ossessioni folli, le illusioni disperate, i deliri fanatici conservando la lucidità di chi patisce la gravezza di un'eredità insostenibile e nel contempo assumendo la *pietas* della genitrice che contempla le sue creature più care. L'onniscienza del narratore tradizionale si declina allora sulle cadenze equivoche di un'indulgenza maternamente complice mai disgiunta dall'acre risentimento filiale. Grazie a questa prospettiva bifronte l'odiosa figura del cugino conserva per tutta la prima parte il suo fascino inquieto; la vicenda dell'innamoramento di Anna e Edoardo, intessuta di crudeltà e narcisismo morbosi, trascolora nella levità fuggevole della favola; e, infine, il personaggio «più ispido e intrattabile», così Elisa definisce il padre Francesco (p. 33), sullo sfondo di una solitaria fanciullezza, si rivela la figura più umanamente ricca di roveli esistenziali.

L'ambiguità della voce narrante si inverte nel duplice ruolo di Elisa, figlia nell'intreccio narrativo, madre nel tempo di scrittura. Quando la narratrice decide di limitarsi all'ottica filiale, rinunciando al conforto della memoria familiare, il romanzo conosce una brusca frattura interna.

Al termine della quarta parte, Elisa si preoccupa di spiegare ai suoi lettori «il subdolo cambiamento» che nel corso del racconto è intervenuto nella camera (p. 578): le voci dei trapassati si sono

affievolite, l'osservatorio privilegiato di spettatrice in ombra non è più abitabile, d'ora in avanti solo la sua «unica vera memoria» potrà assisterla nel recuperare le vicende passate. Siamo a una svolta cruciale della narrazione: alcuni critici vi hanno letto il trionfo definitivo del romanzesco, segno dell'inguaribile contagio familiare che esplode proprio nella scrittura che più si vorrebbe fedele alle norme del «memoriale autoptico»;<sup>39)</sup> altri, al polo opposto, vi hanno ravvisato il momento risolutore del passaggio dalla menzogna alla verità, l'atto ultimo che demistifica la «stramba epopea» riconducendone eventi e personaggi entro la realtà squallida della condizione piccoloborghese. Entrambe le interpretazioni pongono l'accento sulla antitesi verità-menzogna, cui corrisponde la coppia, altrettanto irriducibile, salute-malattia. Ma, forse, per cogliere meglio i termini del «subdolo cambiamento» è utile soffermarsi non tanto sul rapporto che Elisa intrattiene *sempre* con il morbo della menzogna, quanto piuttosto sul diverso orientamento assunto dalla narratrice per raccontare la propria infanzia e soprattutto sulle modificazioni complessive che questa scelta induce entro quel «sistema di relazioni» su cui si fonda la struttura del *Familienroman*.

### *Dalla memoria onirica ai ricordi veritieri*

È indubbio che l'affievolirsi della «voce molteplice della dormiente» a vantaggio del resoconto «veritiero» dettato dalla memoria personale provochi un deciso ravvicinamento alla quotidianità prosaica: i titoli delle ultime due parti non alludono più a fenomeni librati nell'atmosfera vaga della «leggenda», *L'eredità normanna*, *La cuginanza*, ma indicano semplicemente una stagione, *Inverno*, e il luogo di lavoro di Francesco, *Il postale*. La città natale perde la «luce abbagliante del pieno sole meridionale» per assumere le tonalità grigie dei quartieri circondati da un «terreno disordinato, sterile, diviso da recinti di

---

<sup>390</sup> L. Lugnani, *Logos kai Ananke*, in Aa. Vv., *Per Elisa*, cit.

ferro spinato» su cui «si levava un brulla montagna tutta sparsa di cocci e di vetri» (p. 571). Le figure parentali, che prima «come fiamme, si riaccendevano nella mente» dell'io narrante (p. 32), ora «si avvicinano [...] con passi vellutati e funebri» avendo negli occhi «scritta la negazione e il rimorso» (p. 579). Insomma, il passaggio dalla memoria familiare, recuperata attraverso l'immaginazione onirica, ai ricordi «veri» di Elisa circo-scrive l'intero quadro entro i confini univoci di una realtà tormentosa. Con paradosso tutto morantiano, il romanzo narrato *post mortem* dalle voci dei trapassati si svolgeva entro uno scenario solare, tramato certo di menzogna ma anche di sortilegi fascinosi; ora, nella cronaca testimoniale di Elisa, ogni evento è proiettato in un clima opprimente di delirio autodistruttivo. La «vera memoria» quanto più si approssima alla dimensione dell'intimità quotidiana tanto più ne resta prigioniera, e fonte prima della scrittura diventa il risentimento complice. È questo il vero «cambiamento» che interviene nella cameretta solitaria di Elisa: i protagonisti non sono più Anna e Francesco, ma «mio padre» e «mia madre». Basta questo scarto denominativo a illuminare il coinvolgimento acutamente appassionato dell'io recitante a cui è ormai preclusa ogni inclinazione al distacco simpatetico o alla consonanza critica: ecco perché, nel passaggio dal «romanzo dei miei» al «racconto autobiografico», la scrittura non acquista il timbro della verità cronachistica, semmai s'inarca nello sforzo di registrare le tonalità di un «tragico quotidiano» degradato a melodramma. Nello squallore della condizione piccoloborghese nessuna cadenza leggendaria può più trasfigurare i comportamenti paranoici dei «parenti-eroi»; lo sguardo angosciato della narratrice frantuma il mito letterario della serenità infantile e insieme corrode senza scampo l'armonia presunta del focolare domestico.

Pochi romanzi italiani ci offrono un quadro così disperato della vita familiare, delineata come carcere e prigionia: le relazioni parentali si aggrovigliano nell'odio dei rinfacci e dei rimorsi; la miseria accresce l'insopportabilità della convivenza; i

reciproci sensi di colpa si ribaltano in aggressività crudele. Ma quanto più la memoria di Elisa registra «le amare stragi» quotidiane, tanto meno ne comprende e quindi ne rappresenta le tensioni genetiche. Il coinvolgimento, infatti, non favorisce la capacità di analisi dell'osservatore, ne accentua semmai la miopia. Ecco allora che l'onniscienza intrusiva esibita nel racconto precedente si capovolge in ignoranza conclamata: in queste pagine si sprecano le formule negative e dubitative («davvero io non so spiegarmi», «non saprei dire», «non sapevo il perché», «si sarebbe detto», «io per conto mio, non potei capire che quanto segue», «a quanto capii», «non so quale idea») e la presenza ridondante dell'aggettivo «misterioso» sottolinea l'oscurità che ancora grava sui casi trascorsi. Il vezzo di non riconoscere gli oggetti e i personaggi già incontrati nelle prime quattro parti («un certo Nicola, personaggio a me sconosciuto e del quale udivo il nome per la prima volta» p. 874) o la scelta di non trascrivere parole di cui la bambina ignorava il significato («Rosaria, per vocazione e per destino, era una... (e qui disse una parola a me sconosciuta e di cui non intesi il significato)» p. 634), lungi dall'essere abili procedimenti per sfruttare la diffrazione anacronica fra tempo della storia e tempo del discorso, diventano piuttosto spia di un atto regressivo mal governato. In effetti, man mano che la narrazione procede, il lettore prova un senso di gravezza penosa. Ad alimentare il disorientamento è dapprima il rapporto sfuocato fra io narrante e io narrato: quando entra direttamente in scena Elisa personaggio, il racconto tende ad accordarle un primato assoluto, affidandosi spesso alle sue impressioni vaghe, ai suoi trasalimenti impauriti. Elisa narratrice non s'impegna mai a spiegare l'insensatezza morbosa della sua antica idolatria per Anna; evita anche di chiarire la forza con cui ancor oggi, nel tempo di scrittura, l'ottica materna influenza la descrizione degli «odiosi» comportamenti paterni.<sup>(40)</sup> Nessuna

---

<sup>400</sup> «In questa guerra adulta, il mio cuore ignorante si lacerava, parteggiando sempre per lei. I miei affetti precoci s'imbeverano, per così dire, dell'astio di mia madre verso mio padre» (p. 590). Ecco il commento di Elisa narratrice a

ricchezza espressiva nasce dall'intreccio confuso tra la testimonianza personale dell'Elisa personaggio, la consapevolezza esibita dall'io narrante dopo il «subdolo cambiamento» e la memoria dell'Elisa narratrice delle prime quattro parti. A essere messa in mora non è solo l'articolazione della cronotassi, bensì la congruenza dei diversi lineamenti che definiscono la fisionomia complessiva dell'io recitante. Elisa, infatti, se per lo più ostenta ignoranza riguardo agli eventi già raccontati, in altre sequenze recupera, coinvolgendovi il lettore, i suoi ricordi di «fedele segretaria»:

Come già sapete, un solo fanciulletto, forse, ella sarebbe stata capace di amare: uno nato soltanto nella sua virginea fantasia, fedele specchio dell'altro che, più di vent'anni prima, le aveva gridato dalla carrozza: -Addio! Addio, Anna! (p. 585)

Nelle macchie di vino della tavola, io mi fingevo geografie strane, non troppo dissimili da quelle che mio padre fanciullo vedeva nell'aperto firmamento. (p. 709)

Di più: contrariamente alle dichiarazioni che chiudevano la quarta parte, «altro non potrò interrogare d'ora innanzi che la mia vera memoria» (p. 579), l'io narrante continua ancora ad avvalersi di una competenza focalizzatrice che oscilla fra rievocazione «infantile» e onniscienza pervasiva. Nella costruzione di alcuni episodi centrali di questa seconda sezione, Elisa ama affidarsi ai consueti procedimenti d'introspezione psicologica, propri di un narratore extradiegetico per nulla rispettoso della parzialità dell'ottica interna. Basta rileggere la cerimonia d'umiliazione sacrificale di Concetta e della nipotina per cogliere l'intrusività profonda con cui sono analizzate le diverse sfumature emotive

---

uno scontro fra i due genitori: «Ricordo che un giorno mia madre si volse, nel mezzo di queste sue querele, e gli disse:-Perché reciti la commedia? Nessuno esige da te tante fatiche eroiche e sacrifici. Ti costringiamo noi forse? - Egli arrossi alla parola *commedia*; ma le parole di mia madre non esprimevano altro che una verità» (p. 672). A Michel David che le chiede quali parti del romanzo preferisca, la Morante risponde: «les deux dernières, "Hiver" e "Postal", qui sont les plus autobiographiques» («Le Monde», *art. cit.*).

delle due «penitenti»:

[la fanciulletta] si distraeva pensando ai racconti grandi e straordinari, ai vanti con cui, più tardi, avrebbe assordato le compagne: poiché aveva un cuore di pavona, e le piaceva oltremodo di far mostra. Meditava pure di colorare la propria avventura con qualche variegata frottola [...] Il bianco simulacro di Concetta fu scosso dalla superbia; e la sua mente, sciogliendosi, come una folle, dalla spettrale angoscia, ruppe i freni mortali, per gustare quella gloria dopo l'umiliazione. (pp. 598-9)

Nelle sequenze che ripercorrono brevemente la malattia mortale di Edoardo, la narratrice non «ricorda» eventi e circostanze esterne, di cui dovrebbe esser più facile «avere notizie» (p. 592), per soffermarsi piuttosto sulla commistione di baldanza e terrore che continua a turbare l'animo del bel cugino.

A conclusione dell'episodio della «serata all'opera», di cui erano stati protagonisti solo i genitori, un interessante intervento d'autore spiega l'acutezza rappresentativa:

Ed io, quasi gli anni trascorsi fossero un mezzo limpido, che non nasconde le immagini, ma anzi risuscita quelle non viste, io la vedo, oggi, la vedo la mia bella, ingioiellata signora [...] Ed ecco, invano, oggi, la mia ragione adulta mi suggerisce nomi spietati, d'inferno, per condannare quella tiranna. Invano il mio giudizio tenta di chiamarla stupida, perversa, e volgare donnaccia; il giudizio, ahimè, non può nulla, ché ancora oggi, il mio sentimento riveste d'un colore divino quella figura... io non posso vederla che coi miei occhi bambini. (p. 665)

Il brano è rivelatore perché, mentre giustifica la «limpidezza» di ricordi impossibili, vanifica l'opposizione fra «ragione adulta» e «occhi bambini» e riconferma che nessun distacco critico può sorreggere la cronaca, per quanto veritiera, di un romanzo familiare i cui protagonisti sono «mia madre e mio padre». Elisa narratrice ammette sconsolata che «il giudizio, ahimè, non può nulla» e, abbandonandosi alla proiezione regressiva, rinuncia a ogni criterio valutativo.

Tutta calata entro le ossessioni paranoiche del carcere domestico, anche Elisa narratrice non si sottrae al dominio

dell'irrazionalità delle pulsioni primarie; agita, al pari di Anna e Francesco, dai moti di una idolatria smaniosa e di un risentimento altrettanto feroce, racconta quell'inverno terribile senza nulla comprendere e la scrittura perde il fascino cangiante dell'ambiguità. La vicenda della famiglia De Salvi è ora per lo più narrata con moduli torbidamente cupi, volti a illustrare l'abbruttimento psicofisico dei vari componenti. In questa prospettiva tutta interna e filiale, i comportamenti dei personaggi si irrigidiscono, rispondendo solo alla legge implacabile della coazione a ripetere: Concetta e Anna recitano la loro commedia insana, nonna Alessandra scrive lettere sempre uguali e la stessa Rosaria si involgarisce nelle reiterate scene di gelosia.

A venir meno è il criterio di reversibilità che esemplificava «la duplicità senza soluzione» di ogni sentimento umano. Sulla pagina s'accampano i sussulti astiosi, la stupefazione imbambolata, le superstizioni puerili; l'inclinazione analitica e la trasfigurazione fantastica, i due poli entro cui precedentemente si muoveva la scrittura, si divaricano, accentuando ora le note crudeli della scepsi indagatrice ora le cadenze pesantemente metaforiche: «né mi accorgevo, all'udire le sue finte parole, ch'ella (Rosaria) aveva al posto della lingua una fiamma forcuta» (p. 647); Anna appare «rifulgente nella sua stola ricamata, nelle sue pietre preziose, nobile e bella come una Nostra Signora orientale. I suoi cattivi pensieri le splendono intorno al capo come un'aureola; e i desideri turpi e disumani che la trafiggono mi paiono spade sante» (pp. 665-6). Se i commenti alle «prose scadenti» del finto epistolario oscillano fra spiegazioni ridicole e balordaggini sconclusionate, le visioni angosciose che affollano la mente impaurita di Elisa e ancor più l'accecamento funesto di Concetta accusano l'opaca viscosità in cui spesso cade il discorso narrativo. La scommessa della Morante di rappresentare con forza d'arte il materiale immaginoso cui solitamente è delegata l'indagine clinica mostra qui i pericoli da cui era insidiata. In una sorta di implicita *mise en abyme*, il carteggio fantastico fra Anna e Edoardo non solo getta luce sugli affetti profondi che nutrivano



la cuginanza, ma rivela la natura morbosa dei comportamenti descritti nelle due ultime parti:

il finto Epistolario si trasforma per me in uno specchio, in cui l'amato viso di Anna mi appare così imbruttito e stravolto, che memoria, volontà e fantasia mi suggeriscono di scegliere una menzogna in luogo di questa diagnosi. La quale, dov'io spiavo il mistero e la malizia, pone d'un tratto la malattia e il decadimento. Di Anna, di questo duplice mio idolo, della mia dormiente, preziosa Fenice, fa un oggetto di miseria e di pietà. E infine, sull'Epistolario fantastico, sul nostro carteggio famoso, sparge il triste pallore dell'insania, e l'informe noia della morte. (p. 787)

Alcune sequenze finali possono sì recuperare la grazia leggera delle prime parti (l'incontro tra Elisa e la «signora di mio gradimento», e soprattutto la stupenda confessione di Rosaria dopo l'incidente mortale di Francesco), ma a dominare è un timbro espressivo desolatamente tetro, a raffigurazione di un universo claustrofobico governato da incubi e ossessioni.

### *Elisa scrittrice*

Il «subdolo cambiamento», insomma, modificando le coordinate portanti della struttura romanzesca e dell'ordine stilistico, segna davvero una svolta nella compagine di *Menzogna e sortilegio*; ma la frattura è così cruciale perché il sistema delle scelte compositive traduce un capovolgimento ben più radicale che investe il senso ultimo dell'opera. Il passaggio da un genere all'altro, dal romanzo alla cronaca, dal racconto onnisciente alla narrazione omodiegetica, dalla «stramba epopea» al resoconto di una tragicommedia piccoloborghese, in tanto è marcato in quanto sottolinea e valorizza la tensione dinamica che percorre l'intero racconto: tra le prime quattro parti e le ultime due si attua il trapasso dal mondo effimero dell'adolescenza all'universo chiuso della responsabilità matura. Quando il romanzo familiare approda alla casa nuziale (questo il titolo dell'ultimo capitolo del *butterato*), Elisa con i suoi lettori entra nel «freddo regno degli

adulti» (p. 813), dove il gioco perfido dei sentimenti non corrisposti denuncia l'impossibilità per l'io di confidarsi agli altri rompendo la gabbia dell'egoismo aggressivo o masochistico. «In questa guerra adulta», in cui «il cuore ignorante» di Elisa «si lacerava», un unico varco può forse aprirsi per chi, come il futile cugino, è uscito dalla vita e, diventato ombra, «volatile Pensiero», può continuare a eludere maliziosamente le scelte che urgono i vivi; ma per costoro non c'è scampo: l'esistenza è dannazione o delirio. Il tema centrale del libro trova in questo snodo narrativo il suo inveramento. Secondo le parole dell'autore, il romanzo vuole rappresentare un momento decisivo dell'esistenza individuale: «il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale» (*Cronologia*, p. XLIV). *Menzogna e sortilegio* ne illustra il dato di perdita immedicabile: l'abbandono della grazia celeste dell'ambiguità. La rigidità dei ruoli che il principio di realtà ci impone e la violenza della necessità economica cui siamo sottomessi, anche e soprattutto entro la sfera delle relazioni familiari, impedisce la libera e generosa espansione vitale degli affetti: l'io, ostinatamente fedele ai sogni infantili, trasforma il narcisismo leggiadro in egocentrismo sopraffattore e si lascia divorare dai mostri dell'idolatria: l'eccezione di Rosaria, prostituta per elezione e madre senza parto, varrà a confermare la condizione di inautenticità in cui vive l'umanità adulta.

Abbiamo insistito sul «subdolo cambiamento» perché, al di là delle interpretazioni diverse che se ne possono dare, la presenza di una frattura stilistico-compositiva all'interno della compagine romanzesca è elemento costante e unificatore della pur variegata produzione di Elsa Morante. In tutte le opere, dall'*Isola di Arturo* ad *Aracoeli*, la parabola del racconto conosce uno scarto, più o meno manifesto, non sempre convincentemente motivato, che condiziona l'intera macchina narrativa. Ora, però, accanto alla permanenza del fenomeno, ciò che ci preme sottolineare è la peculiarità che esso assume nel libro d'esordio: qui il «subdolo cambiamento» non soltanto è dichiarato esplicitamente ma,

inscritto nell'orditura dei materiali romanzeschi, ne esalta la progressione dinamica. Anche per questa intrinseca coerenza testuale il passaggio dalla «voce molteplice della dormiente» alla «memoria vera» della testimone, pur offuscando le cadenze più fascinose del sistema espressivo, non incrina la compattezza del racconto. In *Menzogna e sortilegio*, insomma, a differenza degli altri romanzi, la consapevolezza della svolta da parte del narratore garantisce l'unità tonale all'opera, anche perché corrobora, anziché deprimerlo, il carattere eminente della fisionomia di Elisa: l'io recitante di *Menzogna e sortilegio* è sempre e soprattutto un io scrivente.<sup>(41)</sup>

La decisione di «fermare sulla carta» le visioni segrete e nefaste è il vero e primo «subdolo cambiamento» che avviene entro la solitaria cameretta di Elisa; la centralità del passaggio dalla fantasticheria sognante e stupefatta alla fantasia laboriosamente creativa continua a essere il fulcro energetico del romanzo. Elisa narratrice sperimenta disposizioni sentimentali e critiche diverse, alterna punti di vista, muta ruolo all'interno del sistema delle relazioni parentali, ma la fedeltà piena all'impegno di scrittura non viene mai meno; all'attività letteraria spetta sempre il compito di trasporre «la macchinosa tregenda» e il suo disvelamento entro un ordine espressivamente elaborato. È questa inclinazione massimamente formalizzatrice a conferire il timbro unitario alla ampia e complessa compagine romanzesca di *Menzogna e sortilegio*. L'«alibi» della prima persona rivela ora tutta la sua valenza compositiva. L'assunzione di responsabilità fabulatoria, infatti, per un verso fonda il monologismo polifonico della voce narrante, per altro verso esalta tutti i procedimenti retorici della narratività distesa. Nel pieno rispetto della «grazia celeste dell'ambiguità», i continui interventi di Elisa hanno così la

---

<sup>410</sup> Come suggerisce Lugnani, pur se in un'altra prospettiva critica: «Se *Menzogna e sortilegio* è un racconto di quelli in cui l'atto di narrazione attira irresistibilmente l'attenzione del lettore-interprete, ciò si deve in primo luogo al fatto che la narrazione è a pieno titolo *l'ultimo evento* della storia e che è pertanto semanticamente e contestualmente rilevante almeno quanto tutti gli altri eventi della favola», *op. cit.*, p. 84.

duplice funzione di prendere le distanze dalla materia narrata e nel contempo di meglio dominarla e dispiegarla.

### *La costruzione della «cattedrale»*

La cronaca familiare di Elisa è ambientata in una città del «triste Mezzogiorno», delineata con precisione minuta e, tuttavia, resa sfuocata dai vagheggiamenti della memoria onirica: la topografia morantina ci dà la concretezza «calcinosa» (Calvino) degli squallidi interni piccoloborghesi, ma ogni oggetto, proiettato nell'atmosfera della «leggenda» menzognera, acquista valenze simboliche.

La città natale allora può essere sì identificata con Palermo (numerosi sono i riferimenti indiretti), ma vale soprattutto a circoscrivere lo spazio della meridionalità «barbara» e selvaggia, dove dominano norme sociali che hanno l'imperiosità delle leggi di natura, dove i rapporti interpersonali esistono e sono tali solo nella consanguineità, dove a nessuno è concesso sottrarsi al proprio destino. Ma nel cupo e arcano Sud di *Menzogna e sortilegio* si può anche scorgere il «regno delle madri», l'infanzia del mondo: «la regione solitaria della nostra comune origine» (p. 443) delimita la sfera antropologica della fascinazione magica e dell'oltranzismo passionale, posta sempre al di qua della soglia di coscienza. Da questa dimensione è necessario staccarsi per conquistare la maturità responsabile, ma a essa occorre ritornare per sciogliere l'enigma della propria identità: è questo il percorso compiuto da Elisa per sottrarsi all'incanto oscuro della stramba epopea familiare e uscire dalla cameretta. Un percorso che si distende, è bene non dimenticarlo mai, in una «Tule irraggiungibile fatta solo di memoria» (p. 32). Nella sua avventura a ritroso, Elisa però non si abbandona mai al flusso memoriale liricamente dispiegato, si piuttosto esibisce sempre la volontà puntigliosa di ricondurre al presente della scrittura l'universo lontano del ricordo: artificio compositivo privilegiato è

l'uso costante, marcato dei deittici. La rete fitta di «questo» «quello» «tale» immette il lettore nelle coordinate spazio-temporali del racconto, avvalorando l'«effetto di realtà» e sottolineando, altresì, l'autoreferenzialità del dettato. Valga la prima descrizione di P.:

La mia città nativa, in cui si svolse tutta, o quasi, la vicenda del presente libro, giace in mezzo a una pianura interrotta da scarse colline, sterposa, e povera d'acque. Questa pianura sembra sterminata al viandante [...] La città ch'io dico (p. 39).

Il richiamo immediato al «presente libro» avvia il riconoscimento dei luoghi nati, identificabili non in forza della loro presenza su una «carta geografica» (p. 32), ma grazie ai procedimenti enunciativi del discorso. Così il senso prospettico indotto dall'uso dei deittici e dalle locuzioni simili («suddetto», «quello ora descritto», «qui sopra descritto», «della quale si è già parlato», «su esposti», «di cui sopra s'è detto») è correlato ai modi dell'enunciazione che organizzano l'ordine interno del racconto: «ritorniamo al principio di questa quarta parte della nostra storia: là dove lasciammo Francesco (p. 492); «come vi dissi nella prima parte di questo libro» (p. 583). Persino nell'*Indice* vi è il gusto per i riecheggiamenti infradiegetici: *Di nuovo la medesima signora del capitolo precedente*. Nasce anche da questo gioco equivoco di deissi testuale la topografia morantiana, affatto «realistica» e del tutto «favolosa».

Altrettanto ambivalente è il sistema dei vettori temporali che, per un verso, alludono costantemente all'atto di scrittura, senza peraltro mai collocarlo in un orizzonte preciso: «nel tempo di cui parlo», «al tempo di cui si parla», «un giorno (lo stesso in cui Francesco fa la sua comparsa in questo libro)». Per l'altro, pur non limitando mai i confini e l'area del cronotopo romanzesco, circoscrivono con scrupolo meticoloso le singole sequenze: la storia del fidanzamento e matrimonio di Cesira con Teodoro è punteggiata di indicazioni temporali («non eran passati due mesi», «pochi mesi dopo», «poco più di un mese»), la

«Cuginanza» è rinserrabile entro l'arco di tre stagioni («Una mattina di febbraio», p. 161; «L'autunno era ormai prossimo» p. 271), e il «soggiorno in Purgatorio» di Francesco dura una quindicina di giorni («si giunse così al sabato della seconda settimana» p. 513).

Alcuni critici hanno messo in risalto il paradosso di un romanzo che esibisce, spesso con pignoleria maniacale («il venerdì (s'era al trentuno di luglio)» p. 886; «Ciò accadde il dodici d'agosto (era un mercoledì), poco dopo mezzogiorno» p. 925), le tappe dello svolgimento cronologico dell'intreccio, oscurando, però, con altrettanta fermezza, il tempo della storia.

Occorre innanzitutto ricordare che *Menzogna e sortilegio* non si offre ai lettori come un «memoriale» né tanto meno come una narrazione d'impianto diaristico: il termine «cronaca», nei suoi risvolti polemici,<sup>(42)</sup> non denota mai precisione documentaria. In una «Tule irraggiungibile fatta solo di memoria», più che arduo è fuorviante determinare i confini spaziali o definire una diacronia rigorosa. La scansione degli eventi acquista concretezza e direzionalità non in forza dei richiami al contesto esterno, ma grazie alle connessioni interne del racconto: è la ricostruzione memoriale di Elisa a riordinare il disordinato movimento dell'esistenza. Il tempo lungo della vita è modulato sui ritmi ampi delle generazioni (prima la storia dei nonni, poi quella dei genitori) e proiettato sullo scenario delle cadenze naturali, inverno, estate; mentre la parabola individuale recupera il proprio senso entro la prospettiva modellizzatrice di chi la rievoca. Nel «giardino tetro e sfolgorante» del gatto Alvaro, è il tempo dell'intreccio a costruire il tempo della storia e non viceversa: la forza affabulante di Elisa rende le «magioni regali» (*Ai personaggi*) e la «grande stagione defunta» (*Dedica per Anna*) l'unico universo degno d'essere abitato.

Ad annebbiare la dialettica temporale è, d'altronde, anche la specifica scelta di genere: poiché entro la «rete di relazioni» che

---

<sup>420</sup> Cfr. l'articolo di M. Bardini, *Spazi, direzioni e gerarchie in «Menzogna e sortilegio»*, «Linguistica e letteratura», p. XVI, 1991, n. 1-2.

struttura il *Familienroman* il rapporto fra io narrante e io narrato non è prioritario, la Morante non si preoccupa di sfruttare appieno le diffrazioni fra le diverse articolazioni anacroniche, e se pur le sottolinea, non sembra incline ad accentuare lo scarto prospettico suggerito dal confronto di età diverse. Tanto più che la distanza di quindici anni che separa la narratrice dall'estate funesta in cui morirono Anna e Francesco è come raggelata, concentrata in un'ora di tempo immobile:

E davvero, oggi, mi par l'effetto d'una stregoneria la velocità del tempo che ho vissuto qui rinchiusa: tre lustri interi son corsi via con un moto così rapido che, a ripensarli, mi sembrano un unico giorno. Anzi un'ora ferma di pomeriggio estivo (p. 17).

Recuperata la «stagione defunta» grazie alla memoria onirica e al bisbiglio degli avi, Elisa si dedica a un impegno eminentemente «architettonico»:<sup>(43)</sup> ricostruire le tappe interne della «stramba epopea» dei parenti-eroi, ricomponendole entro l'ampia tela della compagine romanzesca. L'interconnessione di livelli temporali disomogenei è, allora, ricercata entro la dimensione degli eventi, per meglio svolgere la progressione dinamica del racconto.

L'intreccio narrativo di *Menzogna e sortilegio* si sviluppa secondo una parabola abbastanza lineare che, dopo l'*Introduzione* e tranne il capitolo centrale dedicato al butterato, non presenta scarti rilevanti. Per tutto il corso del romanzo, la Morante pare attenersi ai procedimenti consueti di espansione della trama: soprattutto nelle prime quattro parti, è frequente il ricorso ai moduli digressivi per delineare la fisionomia dei personaggi, da Nicola a Rosaria, da Edoardo a Cesira. Eppure, in queste pagine, la tecnica canonica del realismo ottocentesco acquista declinazioni molteplici e si dispiega con una varietà di forme mal inscrivibili entro la modellistica tradizionale: non è solo questione

---

<sup>430</sup> «Ieri sera scorrendo dell'arte nel romanzo e nell'intreccio con V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate.» *Diario 1938*, in *Opere II*, cit., p. 1592.

della «portata» e «ampiezza» con cui si distendono le anacronie; e neppure dell'intarsio dei livelli diversi del discorso (l'infanzia di Edoardo è rievocata per bocca di Nicola Monaco, conosciamo «la serata all'opera» di Anna e Francesco grazie al racconto di Giuseppe Restivo) o infine delle «finestre» aperte sulle vicende di personaggi secondari, colti in luoghi e tempi esterni al racconto principale (il primo matrimonio di Damiano; l'indolente giovinezza di Ruggero Cerentano; la famiglia legale di Nicola Monaco, con il ritratto stupefacente di Pascuccia e dei figli «straccioncelli» dalle «facce simili a frutti» p. 136). No, il vero elemento di suggestione che infrange le norme consuete dell'andamento narrativo riguarda le modalità di trapasso con cui la scrittura morantiana attua le interconnessioni temporali. Nelle cronache familiari di Elisa l'ordine dell'intreccio non è affatto stravolto o negato; gli scarti analettici non producono fratture stranianti e il ritmo del racconto procede con apparente fluidità diacronica. Eppure, il movimento ondulante della memoria crea un gioco di coincidenze, ricalchi, lacune, sovrapposizioni, ellissi, false suture che vanifica la linearità della narrazione, appannando spesso anche l'orientamento del discorso. *Menzogna e sortilegio* manifesta subito e con energia persuasiva il progetto morantiano di attingere forme e modi dall'intero patrimonio della tradizione passata, senza mai alterarli apertamente, ma riaggiornandone le funzioni alla luce di una ambiguità tutta novecentesca.

La stessa fedeltà infedele ai procedimenti narrativi più convenzionali governa l'organizzazione delle sei partizioni entro cui si sviluppa il romanzo: le coordinate del sistema spazio-temporale definiscono un paradigma compositivo regolare, ricco, nondimeno, di torsioni e sfasature, rallentamenti e moti accelerati, che solo una critica disattenta ha potuto assimilare al modello ottocentesco.<sup>(44)</sup> *Il butterato*, per esempio, è costruito

---

<sup>440</sup> Molto opportunamente S. L. Wood sottolinea come sin dal primo romanzo «la nozione del tempo di Morante [...] s'avvicina di più a quella della fisica teorica moderna che non a quella dei grandi scrittori realisti. Il tempo e lo spazio diventano così intercambiabili, inseparabili l'uno dall'altro, non lineari ma circolari». *Guardando nello specchio: aspetti dell'opera di Elsa Morante*,



tutto sull'intarsio, apparentemente semplice in realtà raffinatissimo, di segmenti analettici, esterni e interni, che s'incastano spesso l'uno nell'altro, cosicché la «leggenda» esaltante e rovinosa di Francesco e di sua madre Alessandra si dilata verso il futuro e nel contempo si rinserra sempre più su se stessa, quasi a voler tradurre *diegeticamente* l'incantesimo «arcano» che imprigionerà il povero ragazzo per tutta la vita.

Avveniva, una mattina d'inverno, che Francesco si svegliasse prima del tempo nel suo letto cittadino. Il mondo era ancora nero nella notte, e, unico rumore, dal campanile batteva il segnale dell'orologio. Con rintocchi simili a questi, la campana della chiesa annunciava la fine della notte, nel villaggio dei De Salvi; e Francesco, adesso, nel dormiveglia, credeva [...]

Allora ritornava a lui quella che, fra tutte le immagini della fanciullezza passata, era la più insistente e dominava nella sua memoria al punto ch'egli mai, neppur negli anni futuri, non potè pensare a se stesso bambino senza rivederla. In essa si ritrovavano di quel trascorso tempo della sua vita gli enigmi e le speranze vicino a uno sgomento quasi mortale.

Era l'immagine dei mattini invernali di quel primo anno in cui Francesco, ancor sano e bello nel viso, ancora nella casa dei genitori, partiva avanti l'alba per recarsi al ginnasio in città [...] Fra pochi minuti, Francesco dovrà allontanarsi appunto da lei, da sua madre, e andare fra gli estranei. (pp. 488-9)

Entro questa architettura, anche l'andamento delle microstrutture narrative procede grazie a una tecnica ricavata dal repertorio più noto: l'alternanza calibrata di sequenze iterative e scene singolative. Esempio la conduzione della *Cuginanza*, in cui la stagione dell'innamoramento assomma episodi unici e irripetibili (dalla prima caduta sulla neve al «rito barbaro» della bruciatura, dallo scambio reciproco dei vestiti all'ultimo magico incontro notturno) a una serie di ricorrenze che ben mimano il tormento amoroso di Anna e Edoardo. A essere messa a fuoco è soprattutto la condotta ambigua del bel cugino, dominato ora dagli impulsi di una gelosia possessiva e aggressivamente morbosa ora dagli altrettanto cogenti moti di indipendenza egoistica e di narcisismo impaurito.

Allo stesso andamento alterno di scene puntuali e sequenze iterative si affida la narratrice per mimare l'ossessività coattiva dei legami familiari, prima presso Teodoro e Cesira, poi in casa De Salvi. Infine, la digressione che rievoca l'infanzia viziata dell'erede normanno risponde a una analoga legge di frequenza: la serie di episodi esemplari, tutti peraltro ugualmente crudeli, interrompe la continuità di un racconto che vuol condannare globalmente i principi ispiratori di un'educazione sbagliata e irresponsabile.

Un simile gioco di avvicendamenti temporali si rivela, come è ovvio, particolarmente funzionale a costruire quelle che, nel linguaggio metaforico morantiano, sono le «vetrate della cattedrale» (*Diario 1938*) e, certamente, molti effetti di movimento interno ricavano energia dall'abilità con cui sono calibrati i tempi diversi del discorso. Ma la vera efficacia di questo criterio ordinatore deriva dall'equilibrio innovativo che regge la connessione gerarchica fra episodi unici e momenti ripetitivi: sono le scene singolative a essere subordinate alle sequenze iterative, non viceversa; è la cornice, non il quadro ad avere maggior importanza.

I singoli eventi in tanto assumono rilievo in quanto esaltano la regola di ricorrenza che li racchiude e questa, a sua volta, indica la vera direzione del romanzo.

*Menzogna e sortilegio*, nell'intento di aderire all'andamento sinusoidale della memoria onirico-visionaria di Elisa, circoscrive un sistema topologico i cui contorni sfuggenti hanno l'effetto di meglio concentrare, per non dire imprigionare, l'attenzione dell'io leggente, il quale, d'altra parte, quanto più si lascia irretire nell'ordine autoreferenziale della scansione cronologica del racconto, tanto più rinuncia ad avvalersi dei consueti parametri interpretativi. In questa sorta di dilatazione centripeta che affabula i ricordi della «voce molteplice della dormiente», spazi e tempi perdono la rigidità dei confini predeterminati e si distendono entro i ritmi oscillanti dei moti psichici e della sensibilità irreflessa, secondo un doppio movimento di arsi e tesi,

espansione e concentrazione, fughe elative e cadute precipitose. Il gioco delle anisocronie che regola la velocità del racconto, vi imprime una torsione difficilmente misurabile ed esalta la durata del discorso narrativo, oscurando il tempo della storia. A dare fondamento e compattezza a un simile procedimento compositivo è la coerenza rigorosa del modello romanzesco cui s'informa *Menzogna e sortilegio*.

### *Il triste Mezzogiorno*

Le vicende dei parenti-eroi di Elisa coprono un periodo di oltre cinquant'anni a cavaliere tra Otto e Novecento: anche in questo caso i riferimenti indiretti (il dirigibile, il conio delle monete) alludono a uno scenario storico preciso, ma tutto in realtà resta vago e indefinito.

È una scelta geniale, che subito suggerisce ciò che più interessa alla Morante: individuare e rappresentare l'epoca cruciale di trapasso in cui prende avvio la moderna società italiana. Ebbene, non c'è dubbio che, nei decenni di passaggio dal XIX al XX secolo, il nostro paese assiste all'ingresso nella storia di masse fin allora emarginate e all'espansione tumultuosa dei ceti medi impiegatizi; nello stesso scorcio d'anni, lo sviluppo dell'urbanesimo capitalistico comincia a minare le basi della civiltà aristocratico-feudale e arcaico-contadina, di cui il Mezzogiorno era sede privilegiata.

Il trionfo dell'odiata piccola borghesia viene celebrato per antifrasi sin nella prima descrizione di P.; l'opposizione fra «i figli dei minatori, dei ferrovieri, e insomma della gente del popolo» e «i figli degli impiegati, gente povera, ma pretenziosa» culmina nel giudizio impietoso sulla nuova modernità:

Sebbene nuova, tuttavia questa zona della città, nella sua modernità promiscua, misera e indiscreta, è forse di tutte la più squallida. (p. 41)

Il tempo presente del verbo, stridente in una descrizione

condotta con le forme del mondo narrato, ne attualizza la condanna, confermando, d'altra parte, che la dimensione dell'urbanesimo promiscuo, «misero e indiscreto», è il solo scenario possibile per un novecentesco romanzo familiare.

Il destino del butterato e di tutte le altre figure d'origine contadina, infatti, non consente fughe all'indietro: così è stato per nonna Cesira, che per ben due volte «eroicamente» aveva scelto la città (p. 54, p. 61); così poi è per Rosaria, la cui «vocazione» di malafemmina matura grazie all'ospitalità indifferente della collettività urbana («in campagna, c'è da fare per le galline e per le vacche; e, in città, ogni cristiano ha la propria parte da fare. La nobildonna fa la nobildonna, il cappuccino fa il cappuccino, e la... (ella ripeté la solita parola), fa la sua parte» p. 635). Infine, il mancato incontro di Elisa con la nonna paterna è spia rivelatrice della lontananza irriducibile che separa la comunità rurale degli avi dalla società di P. o di Roma. Diversamente dalla maggioranza delle narrazioni coeve, *Menzogna e sortilegio* non conosce accoramenti elegiaci o rimpianti nostalgici per la civiltà campestre: il *flash-back* sull'infanzia di Francesco e ancor più la descrizione del suo ritorno nello sperduto borgo natio per la morte del padre Damiano illustrano i motivi di violenza collettiva e di disperazione privata che anche quel mondo coltiva. La sequela dei tre episodi che si svolgono sulla «scena del villaggio» delinea, in un *climax* ascendente di apocalitticità, il crollo dei valori a cui quella comunità era stata fin allora organicamente fedele: la disgrazia capitata alla «bella giovenca» di Agata diventa «buona sorte» per tutti gli altri abitanti, sancendo l'esaurimento dei moti di altruismo solidale, massime entro la sfera utilitaria (pp. 510-1); la visita di Anita, figura estrema di disfacimento muliebre («crescevano in lei vergogna e dispregio di se medesima», «si sarebbe detto che non la mordersse gelosia del marito, né desiderio d'amore, e neppure il pensiero dei suoi figli» pp. 511-2) getta una luce spietata sulla presunta sanità dell'istituto familiare nelle campagne; infine con le invettive e le bestemmie di Gabriele ubriaco tocchiamo l'acme dell'insensatezza

esistenziale: ogni sabato sera il paese intero assiste allo spettacolo di un uomo buono e innocente che urla agli uomini e a Dio la sua rabbia maledetta. Se l'universo aristocratico è destinato a scomparire per l'insipienza economica, l'arroganza miope, le paure paralizzanti dimostrate dai suoi esponenti più rappresentativi, la comunità dei contadini è corrosa dall'insorgenza di contraddizioni non meno devastanti. Nella fase di trapasso, i nuovi processi d'ammodernamento borghese, per quanto mediati e circoscritti, producono sia nella classe dirigente d'origine nobiliare sia presso i vecchi ceti subalterni l'esplosione degli egoismi ciechi, delle follie dementi, dell'abbruttimento rovinoso. Lukácsianamente potremmo dire che, con un voluto anacronismo storico, la scrittrice rintraccia nei decenni di inizio secolo i lineamenti tipici di quella società in cui s'innerverà, alcuni decenni dopo, il regime fascista.<sup>(45)</sup>

Una volta schizzati i contorni d'epoca, la Morante rifugge deliberatamente da ogni indicazione precisa: la narrazione registra solo la cronaca privata che affiora nella memoria onirica di Elisa. Una scelta nient'affatto neutra o banale, di cui Cases ha già sottolineato l'indubbia modernità:<sup>(46)</sup> poiché l'urbanesimo borghese apre una scissione irriducibile fra lo spazio collettivo e la dimensione dell'intimità, la dinamica degli eventi pubblici non ha alcuna incidenza sull'esistenza quotidiana delle famiglie Massia e De Salvi.

Su questo orizzonte si misura l'estraneità della Morante al

---

<sup>45)</sup> In questa prospettiva è forse possibile capire il senso di una stupefacente affermazione morantiana, secondo cui *Menzogna e sortilegio* reca le tracce della tragica esperienza bellica: è l'ammissione della più clamorosa ellisse narrativa e rimozione storica che le cronache familiari di Elisa registrino. A cavaliere tra Otto e Novecento non è possibile trovare nessun periodo di pace che duri mezzo secolo: eppure in *Menzogna e sortilegio*, come confessa la stessa Morante, «della guerra non si parla affatto»; di nessuna guerra, sia beninteso. Ma appunto, la forza degli anacronismi storici risiede anche nel vuoto che possono aprire nella compagine romanzesca e nei modi con cui vengono compensati entro un progetto di coerenza interna.

<sup>46)</sup> C. Cases, *La Storia. Un confronto con Menzogna e sortilegio*, in *Patrie lettere*, cit., p. 117.

movimento neorealistico, tutto teso a una ricomposizione solidale dei destini individuali entro la più vasta dialettica storica; in questa stessa prospettiva, d'altra parte, meglio si chiarisce il rapporto ambiguo che *Menzogna e sortilegio* instaura con i modelli narrativi cari alla tradizione.

## *Il Familienroman*

Le cronache familiari di Elisa paiono recuperare, entro le ampie volute del racconto, le suggestioni diverse dei generi ottocenteschi, dal romanzo di costume al più accattivante *feuilleton*, sfruttandone sfacciatamente i temi e motivi canonici. Proiettati sullo sfondo della civiltà meridionale, percorsa dagli antichi antagonismi di classe e sconvolta dai rapidi processi di inurbamento, ecco prendere risalto gli scontri fra parenti ricchi e poveri, con le conseguenti beghe ereditarie; la seduzione della maestrina da parte del nobiluomo decaduto; l'idillio impossibile fra cugini; la vicenda dello studente che giunge nella città animato da fulgide illusioni di successo personale e riscatto collettivo; l'amore adultero fra la contadina e l'amministratore imbroglione; i capricci della puttana generosa; i soggiorni dell'erede normanno nei sanatori d'Europa cui segue inevitabile la morte per tubercolosi: il tutto complicato dal ricorso al repertorio dell'intrigo melodrammatico, con gli scambi d'anelli, gli inganni di un misterioso Anonimo, le coincidenze fortunate (Anna esce dalla vita di Edoardo nel momento stesso in cui vi entra Francesco e i due si incontrano nell'anticamera di palazzo Cerentano), un carteggio finto, «sfogo romantico d'una passione insoddisfatta» (p. 787). Sui moduli narrativi che organizzavano tradizionalmente un simile materiale la Morante opera, tuttavia, un aggiustamento decisivo. Il sistema composito dei personaggi si riduce alla rete angusta delle relazioni parentali: nell'«oscura stirpe» di Elisa tutti sono davvero «parenti eroi», Nicola Monaco compreso; il percorso della trama rifiuta svolte e peripezie per

concentrarsi sul groviglio psichico di supposizioni, desideri, deliri e paure; la grande storia perde ogni interesse nel grigiore plumbeo della quotidianità. La Morante, cioè, s'avvale del paradigma aperto della narratività distesa per attingere la totalità estensiva dell'epos, riconducendone però ogni tensione costitutiva all'ambito dell'intimità privata: in questa sperimentazione prende vita il cronotopo di un autentico, moderno «romanzo familiare».

Nella vasta «cattedrale» ideata da Elisa, lo spazio è limitato alla unità claustrofobica del nucleo domestico; il tempo è misurato dal susseguirsi biologico delle generazioni («il progresso della società si basa su questa opposizione fra generazioni successive»):<sup>(47)</sup> l'unico momento di trapasso è segnato dalla morte. Se *l'incipit* dell'*Introduzione* germina dal senso di solitudine provato alla scomparsa di Rosaria, intorno al capezzale di Anna si chiude la narrazione di Elisa; la morte di nonna Cesira rinserra circolarmente il vero e proprio «romanzo dei miei» che, apertosi su quell'evento luttuoso, a esso ritorna per introdurre, con la registrazione del «subdolo cambiamento», la seconda sezione del racconto.

A dinamizzare la progressione lineare con cui la scrittura ripercorre le gesta dell'«impareggiabile prosapia» (p. 25) è l'adozione di un principio compositivo, anch'esso di derivazione tradizionale ma modernamente riadattato: il parallelismo. *Menzogna e sortilegio* si costruisce su larghi blocchi narrativi che si richiamano e si rispecchiano con ostentati procedimenti anaforici: i due incontri di Anna e Edoardo; Cesira e Anna davanti alla morte di Teodoro/Alessandra con il figlio al capezzale di Damiano; le visite all'osteria di Teodoro/le visite all'osteria di Francesco; *Progetti per l'Estero* di Teodoro/*Si riparla dell'Estero* con Edoardo; i doni dell'anello da parte di Edoardo ad Anna e a Rosaria, e così via replicando nel rispetto di un'implacabile coazione a ripetere che accomuna individui e generazioni. La stessa tecnica di riprese modulari organizza anche le microsequenze interne: infanzia di Anna/infanzia di Edoardo;

---

<sup>470</sup> S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici*, cit., p. 471.

passaggiate di Anna con Teodoro e con Cesira/passeggiate di Elisa con Francesco e con Anna; infine, l'ultima e più clamorosa geminazione attuata grazie al «ritorno» dell'Edoardo-pensiero. I titoletti dei capitoli sottolineano la ricorsività degli eventi: *Dono dell'anello, L'anello cambia padrona; Il butterato ha qualche sfortuna in amore, Il butterato ha nuove sfortune in amore; La figlia del bottegaio si mortifica, Una patrizia si umilia*; fino ai rispecchiamenti manifesti: *Mia nonna fa un matrimonio d'interesse, Mia madre fa un matrimonio d'interesse; La fine d'un imbroglione* (nonno Nicola), *La fine d'un nobiluomo romantico* (nonno Teodoro), *La fine d'un vecchio ateo* (nonno Damiano). C'è persino una reduplicazione onomastica, probabilmente involontaria: Anita è sia la più cara amica di Rosaria (pp. 325-8), sia la giovane donna abbruttita del villaggio di Francesco (pp. 511-2).

Mille altri esempi potrebbero confermare la tendenza alla specularità ripetitiva:<sup>(48)</sup> nell'ordine dei comportamenti e dei caratteri, l'amore per il canto trapassa da Nicola in Francesco, e le pratiche superstiziose accomunano l'aristocratica Concetta alla popolana Pascuccia. La stessa legge governa anche l'ambito più propriamente simbolico: la ritornante figura del *cavalier* Carboni che ossessiona Elisa, la «pianura stepposa e arida, lungo sterminate rotaie» scenario esterno della stazione dove lavora Francesco, ma anche sfondo onirico di un incubo di Anna (p. 244); l'urlo della sirena che risveglia Elisa dal suo sogno (p. 745) e che risuona durante l'agonia della madre (p. 926); il miagolio della gatta di Gesualdo, termine di paragone sia per il pianto «interrogante e caparbio» di Anna (p. 721) sia per il «grido selvatico» di Rosaria (p. 889). Ma, al di là dei diversi e molteplici significati che di volta in volta il parallelismo proietta sui singoli episodi, ciò che ci preme sottolineare è la valenza complessiva

---

<sup>480</sup> Anche la Scarano sottolinea la tecnica delle riprese interne, che rende omologhi, anche in ragione della malattia ereditaria, «i due tronconi del racconto di Elisa»; al termine del saggio, la «vera motivazione delle repliche» è individuata nei processi di negazione e spostamento messi in atto dalla narratrice. *La «fatua veste» del vero*, cit., pp. 153-4.



implicita in quest'ordine che riproduce sempre se stesso, negando ogni reale progresso: non solo l'avvicinarsi delle generazioni non conduce a uno stato di maggior felicità ma anzi tutto si ripete volgendo irrecuperabilmente al peggio. L'ampia tela romanzesca vale cioè a circoscrivere la «prigione» in cui ciascuno vive; l'esistenza dei ceti piccoloborghesi di recente inurbamento può diventare oggetto di una «stramba epopea» solo se l'universalità estensiva dei rapporti si concentra nella sfera privilegiata dell'intimità familiare.

### *Un intreccio claustrofobico*

Meglio si comprende ora il ri-uso delle coordinate spazio-temporali del romanzo ottocentesco: la Morante recupera l'intelaiatura esterna di quei modelli narrativi per capovolgerne internamente il senso, quasi a voler dimostrare la forza del principio di reversibilità anche entro la dimensione delle strutture formali. Il paradigma dinamicamente aperto dell'*epos* narrativo, dalle amate saghe cavalleresche ai romanzi della civiltà borghese, è ripreso per esaltare *a contrariis* il dato di permanenza antropologica dell'essere, costretto nella gabbia angosciosa dei rapporti parentali e dominato da un'incoercibile coazione a ripetere. L'ordine ultimo di *Menzogna e sortilegio* è iscritto entro una circolarità manifestamente claustrofobica, proiezione metaforica della cameretta in cui si è rifugiata Elisa:

Il mio tempo e il mio spazio, e la sola realtà che m'apparteneva, erari confinati nella mia piccola camera. (p. 22)

Il luogo della separatezza, cui non giungono neanche le voci della vita, e che ammette la presenza del solo gatto Alvaro, è isolato nello spazio e fermo nel tempo (p. 16, p. 17). Da «questa camera solitaria» prende avvio il viaggio nella «stagione defunta» celebrata nella *Dedica per Anna ovvero Alla Favola: leopardianamente*, il confine limitato delle pareti apre gli

«interminati spazi» della finzione narrativa.

Questa fissità immobile e sospesa si rifrange sull'intero romanzo: non solo la cornice racchiude la narrazione marcando la corrispondenza fra epilogo e prologo («Eccomi, dunque, tornata al punto stesso donde la mia storia ebbe principio» p. 941), ma le due sezioni che compongono le cronache familiari rispettano un analogo andamento ciclico. La prima, come ci spiega Elisa nel momento di trapasso, termina con il ritorno alla «casa nuziale»:

Li riprenderò dal punto che dà inizio alla prima parte di questo libro, all'incirca il tempo che morì mia nonna. Avevo, allora, poco meno di nove anni. (p. 579)

L'ultima, restituendo ad Anna l'anello di diamanti e rubini, delinea una sorta di cerchio simbolico in cui la morte coincide con gli anni giovanili della cuginanza.

Organizzazione formale dell'intreccio e sistema spazio-temporale si integrano potenziandosi vicendevolmente: nessun evento collettivo, nessun fatto storicamente documentabile scandisce lo sviluppo diacronico della vicenda perché tutto ciò che conta avviene nel dominio della psiche, là dove i minimi dettagli «accendono», per usare un verbo tipicamente morantiano, i sensi di un'inquietudine immedicabile. L'epica novecentesca non colleziona imprese gloriose, avventure eroiche o viaggi di scoperte esaltanti; ha già consumato tutte le risorse poliformi della narrativa sette-ottocentesca; non è più neanche in grado di mettere in scena, feuilletonescamente, «una grande e drammatica tresca, un intrigo maledetto e turbinoso» (p. 215). La «stramba epopea» può solo allineare fantasticherie narcisistiche, sogni d'onnipotenza malamente frustrati, struggimenti solitari, velleitarismi di vecchi genitori innamorati dei figli, superstizioni ossessive, o tutt'al più amori fatti «di chiacchiere, di trastulli e di dispetti», somiglianti «piuttosto che a un'esperienza adulta, ai giochi infantili». I paragoni con i modelli della tradizione valgono solo a segnarne la lontananza abissale. Cesira è una sciocca lettrice di provincia malata di bovarismo, che annega

l'umiliazione non nel desiderio di una passione adultera ma nell'abbruttimento dei doveri quotidiani («I suoi stessi sacrifici, lo stesso accanito lavoro cui si sottoponeva, ella aveva l'aria d'imporli a se medesima come un dovere odiato, e agli altri come un'accusa o una vendetta» p. 89); Francesco è un Don Chisciotte piccoloborghese che vagheggia di combattere duelli impossibili. Ma ormai le sfide si svolgono tutte *in interiore homine*, contro se stessi:

lo sfidante in questo duello cercava non la caduta dell'avversario, bensì la sua propria: la caduta, cioè, di quel se stesso ch'egli era stato fino ad oggi, e del proprio innocente, rifiutato amore. (p. 487)

I mulini a vento del nostro «Generoso Hidalgo» hanno assunto l'aspetto ben più conturbante dell'immagine paterna avvolta dal risentimento masochistico di un innocente rifiutato amore.

Il cronotopo del *Familienroman* si qualifica davvero come l'universo magmatico e contraddittorio in cui si espandono le «vicissitudini degli istinti» (Freud). Con un'avvertenza decisiva, che spiega la tensione alla «totalità rappresentativa» sempre sottesa alla scrittura morantiana. Il romanzo familiare è tale perché il racconto, lungi dall'aderire all'ottica parziale dell'intimismo, punta sempre alla costruzione di un «sistema intero di relazioni», quali si intrecciano entro lo spazio privilegiato del nucleo domestico. Dietro un simile progetto c'è certamente l'esperienza esistenziale di Elsa Morante; ma al di là dei mille lacerti autobiografici, di cui pure è costellata l'opera d'esordio,<sup>(49)</sup> la scelta discriminante è d'indole propriamente

---

<sup>490</sup> Vale la pena di ricordare almeno un fatto, a testimonianza della spudoratezza con cui la Morante cela, rivelandolo apertamente, il proprio dramma familiare. Il padre naturale di Elsa e di tutti i suoi fratelli si chiamava Francesco Lo Monaco, lavorava nelle ferrovie e si suicidò nel 1943 (cfr. J. N. Schifano, *Elsa in Désir d'Italie*, Gallimard, Parigi 1990). Le cronache di Elisa operano una sorta di sdoppiamento e reduplicazione della discendenza patrilineare: il butterato, che ha nome Francesco, ha a sua volta come padre naturale Nicola Monaco. La componente autobiografica nella descrizione dei temi parentali è sottolineata da A. Patrucco Becchi, «*Stabat mater*». *Le madri*

rappresentativa. Solo la più segreta «cronaca familiare» può illustrare i conflitti tipici di un'epoca.

Alla base dell'opera vi è il riconoscimento dell'ambivalenza storica della famiglia, cellula primaria dell'organizzazione sociale e sede indiscussa degli affetti più riposti, polo di congiunzione fra la sfera della sentimentalità primigenia e i modelli comportamentali indotti dalla cultura dominante. In *Menzogna e sortilegio*, tuttavia, la mediazione fra i due piani conosce un'articolazione duttile e inedita perché i rapporti parentali sono analizzati alla luce degli strumenti offerti dalle nuove scienze umane, psicanalisi e antropologia. È questo il più autentico motivo di estraneità della nostra scrittrice al movimento neorealista: grazie alla ricchezza di queste suggestioni intellettuali, la Morante rappresenta, con un'intensità forse unica in quegli anni, la dialettica inestricabile fra dinamica storica e permanenza antropologica.

In *Menzogna e sortilegio* i moti irreflessi rimandano sempre a una dimensione esterna, specificamente di classe, perché ogni elemento di socialità viene interiorizzato dall'io come dato genetico della personalità: e, d'altra parte, ogni comportamento pubblico trova ragione nei processi di rielaborazione psichica da cui germina. Valga come esempio mirabile la declinazione della coppia umiltà-umiliazione, *Leitmotiv* dell'intero romanzo: al centro Elisa che converte la frustrazione affettiva e sociale di esser figlia di Anna e Francesco nell'esaltante «scandalo» di raccontarne la storia. A essa, da una parte, si affiancano i personaggi positivi, Rosaria, la cui umiltà generosa non consente mai umiliazioni, e Alessandra dall'anima «così umile e insieme

---

di Elsa Morante, «Belfagor», 31 luglio 1993. Analoghe osservazioni, sebbene diversamente ordinate, erano già state esposte dalla Patrucco Becchi in *Die Welt der Mutter. Mutterbilder im werke Elsa Morante*, «Italienische Studien», Heft, 1992, n. 13. Non va tuttavia mai dimenticato che la Morante, da buona lettrice di Stendhal, ben conosceva «il paradosso dell'egotismo: parlare di sé, nella maniera più indiscreta e spudorata, può essere il modo migliore per nascondersi». G. Genette, «Stendhal», in *Figure II*, Einaudi, Torino 1972, p.123.

così superba» (p. 463); dall'altra, ecco avanzare le figure che scontano tutta la negatività insita nella sottomissione imposta e autoimposta: nel rifiuto rabbioso di una condizione dolorosamente patita (Francesco, Anna), nel masochismo laborioso (Cesira), nella degradazione fanatica (Teodoro), nella millanteria furba e perdente (Nicola). Anche gli esponenti di una aristocrazia che considera un dovere lo sprezzo altezzoso soggiacciono allo scacco dell'umiliazione, poco importa se all'insegna della mortificazione ostentata dei riti religiosi (Concetta), o dell'impotenza inutilmente arrogante (Edoardo). Agli occhi della Morante è questo il sentimento che meglio coniuga i processi interiori su cui si costruisce il confine dell'io con i sensi di inferiorità indotti dalla logica stringente della necessità biologica e dei conflitti sociali. L'esperienza autobiografica, messa a fuoco nelle note brucianti di *Diario 1938*, si trasforma sublimandosi nell'affresco tutto inventato del *Familienroman* di Elisa.<sup>(50)</sup>

### *Lo stile dell'ambiguità*

La difficoltà già ricordata di etichettare l'opera morantiana ha in questo impasto contraddittorio una delle sue radici: «favola meridionale» che ricostruisce «un complesso intreccio di miseria e d'immaginazione, di orgoglio e di degenerazione, di servitù e di fantasticante superbia»,<sup>(51)</sup> grande romanzo sulla società italiana di fine secolo, prossimo ai capolavori del realismo ottocentesco per

---

<sup>500</sup> *Diario 1938* è interamente dominato da questo sentimento; inutile trascrivere i numerosi passi in cui compare il termine, valga solo una citazione esemplare. La nota del 14 febbraio 1938 si apre con questa indicazione: «Sogni di umiliazione, di umiliazione» e due pagine dopo, si chiude con quest'altro appunto: «Alcune cose che Freud troverebbe certo simboli sessuali. Ma soprattutto umiliazione, colpe vaghe, pudore ferito. Che cosa dunque?» (pp. 1602-4).

<sup>510</sup> C. Varese, *Le maschere crudeli*, cit. G. Pampaloni, recensione a *Menzogna e sortilegio*, «Il Ponte», V (1949), n. 4

la corposità con cui delinea un preciso scontro di classi, *Menzogna e sortilegio* si inserisce al contempo nella tradizione più illustre del Decadentismo novecentesco per l'energia analitica con cui esplora la sensibilità esacerbata dell'io umiliato e offeso. Da questa stessa tensione ossimorica nasce la cifra originale di uno stile capace di amalgamare accensione visionaria e introspezione riflessiva, vapori lunatici e immagini calcinose. Siamo al nucleo irriducibile di quell'ambiguità espressiva che connota il primo libro morantiano.

In un'opera il cui «vero tema è la congiura dei sentimenti», il discorso esalta le forme equivoche della «duplicità senza soluzione», che informa tutti i comportamenti umani.

Tutti evitava, ed era evitata da tutti. Pure, nell'odio-amore che aveva per se stessa, si pasceva quasi con gusto dei propri tormenti. (p. 151)

Immerso in un disperato concetto di sé (che è poi, per i vili, la più comune e sgraziata maniera di adularsi) (p. 406).

Ad accamparsi sulla pagina è sempre la sensibilità profonda dell'essere psichico, governata dalla legge ferrea della conversione negli opposti: ogni gesto d'odio nasconde una irrefrenabile passione d'amore, l'aggressività dell'orgoglio nobiliare è argine contro i fantasmi di morte, la vergogna si ribalta in protervia sprezzante, sadismo e masochismo convivono nel più innocente idillio infantile. Persino Gaudiosa, una figurina che appena compare nel racconto, racchiude in sé «due cuori: uno di giocondo agnello, e uno di inerme volpe» (p. 625). Ecco l'autopresentazione di Elisa:

Fu così che, sulle soglie appena dell'adolescenza, per troppo amore io diventai misantropa. (p. 21)

Ancor più esemplare il secondo ritratto di Edoardo, che occasiona l'elogio della «grazia celeste dell'ambiguità».

Ma la più singolare, la più preziosa delle sue grazie era l'ambiguità, senza

la quale nulla piace. L'ambiguità, ch'è sostanza dei sogni e degli dei, scrittura dei profeti, e, fra i mortali, espressione degli animali più leggiadri, delle arti più sottili, e dolce, barbarico ritornello della natura [...] Egli era indocile, e sottomesso, debole, e temerario; era contemplativo, e irrequieto, frivolo, e schiavo di severe passioni. Era incostante, e ostinato fino alla morte; battagliero, e disarmato come un agnello, era credulo, e malfido. (p. 778)

L'enumerazione delle coppie antitetiche si risolve nell'elegia accorata sulla necessaria compresenza dei contrari:

In lui si avvertiva l'aggressività dolorante ch'è propria alle creature effimere nella stagione del loro più gran fervore. (p. 779)

Siamo giunti a uno degli elementi di maggior originalità del romanzo: la traduzione sul piano stilistico di una scelta tematica e di genere. Il privilegio accordato alla dimensione psichica, infatti, non solo sollecita a rinvenire nell'ambiguità il fulcro della narrazione, ma soprattutto suggerisce le modalità espressive più opportune a rendere immediatamente visibili le forze oscure che ci abitano. I nostri personaggi ignorano la chiarezza comunicativa delle parole, ma rivelano affetti ed emozioni attraverso le accensioni umbratili che affiorano sui loro volti: sono le mille sfumature dei «sorrisi», «fulgori», «turbamenti», «singhiozzi» che appalesano l'urgenza dei sentimenti.

il suo viso [...] si dipinse di vera stupefazione, di sdegno e di ripulsa selvaggia (p. 62); non appariva in lei che un pallore fugace e una collera misteriosa (p. 73); uno sguardo in cui scintillava, oltre al dispetto, una sorta di sfida impudica (p. 104); un singulto arido e senza suono la percosse dall'interno, facendola stranamente sobbalzare (p. 139); un sorriso furioso, atterrito e raggianti... le attraversò la faccia esangue (p. 143); iracundia e tristezza ombravano quella fronte d'angelo (p. 195); una timidezza malcelata, quasi un amaro pudore, ombrava i suoi moti (p. 293); ebbe un sorriso che si fermò sulle sue labbra, quasi dimenticato, e parve penoso (p. 364); Un sorriso stregato curvò appena le labbra di Alessandra (p. 479); L'ardore di un affetto impetuoso le colorò le guance (p. 636); negli occhi burrascosi le nasceva uno sguardo tenero, parlante (p. 703); negli occhi spalancati [...] le si era acceso un lagrimoso splendore (p. 716); un colore terreo le scese sul volto, e negli occhi le si affacciò una specie di orrore (p. 717); gli occhi si spalancavano così neri e

senza luce da parer vuote occhiaie (p. 719); una dolorante civetteria le trasmutò il viso (p. 743); in quei suoi sguardi si leggeva un orribile turbamento; ma dopo un poco, essi splendorono d'una volontà visionaria e chimerica (p. 752).

Come sempre, un procedimento caro alla più antica tradizione narrativa acquista in *Menzogna e sortilegio* una tonalità tutta novecentesca. Nella trascrizione sensibile delle emozioni, il narratore infrange la linearità del rapporto tra soggetto percipiente e moti interiori; nelle novecento pagine dell'opera i nuclei semantici e sintattici della frase sono i pallori i sorrisi gli sguardi, non le persone a cui quelle espressioni appartengono. Di più; invertita la direzione del processo percettivo, la personificazione degli istinti e delle passioni diventa il criterio genetico e unificante dello stile morantiano:

I più diversi sentimenti: perfidi, delicati, cavallereschi, crudeli, devoti, e perfino materni, s'involavano dal cuore di lui verso la cugina (p. 245).

In guisa d'ami aguzzi, il terribile affetto, i rimorsi, le consolazioni mancate traevano lo studente verso quel monticello sassoso (p. 487).

È specificamente l'ordine delle unità minime del discorso a testimoniare la forza incontenibile delle pulsioni profonde da cui i nostri personaggi sono tutti e sempre animati:

questa certezza mi perseguitava (p. 43); un pudore ansioso mi possedeva (p. 44); uno strenuo, mordace spirito le animava le gracili membra (p. 56); Il desiderio di quegli ornamenti proibiti si torceva in lei simile a furia [...]; uno spavento invincibile afferrava Cesira (p. 73) i miei timori m'incatenavano a colui che li suscitava (p. 837); le mie furie incalzanti mi tolsero fin la volontà di bere (p. 880); gravi e fantastici dubbi [...] si precipitarono ad assediarmi sul far della notte (pp. 881-2); la terribile, arida passione che attraversava in quel momento il mio cuore (p. 895).<sup>(52)</sup>

Una simile regola compositiva rende evidente, esasperandola,

---

<sup>520</sup> Le frasi citate sono tratte dall'esordio e dall'epilogo del romanzo, ma l'elenco è sterminato.



la condizione di assoluta passività in cui vive ogni individuo: un'espressione ricorre con frequenza ossessiva nelle cronache familiari di Elisa, «in preda a».<sup>(53)</sup> Siamo nell'ambito più consolidato della letteratura novecentesca, che tende a valorizzare le spinte di emotività irriflessa a fronte della libera e consapevole affermazione di sé nel mondo: al pari di Francesco, tutti i parenti-eroi intuiscono di essere «in balia di una volontà straniera e priva di senso per i mortali» (p. 491). Impossibile contrastarla, inutile cercarne l'origine; anche le domande rivolte a Dio, come ben sa Damiano, non riceveranno mai risposta (pp. 430-1): non resta che chiudersi nei propri assilli e turbamenti, lasciandosi trascinare dalla loro potenza irriducibile. Ma se la condizione di subalternità coscienziale dei personaggi accomuna *Menzogna e sortilegio* a tanta parte della narrativa decadente, la cifra espressiva adottata per darne conto illumina un dato di originalità indiscussa dell'opera morantiana. Proprio perché attanti dell'intreccio e soggetti del discorso, i moti interiori acquistano una corposità quasi tangibile, perdono l'alone di genericità per diventare forze archetipiche che governano l'universo dei comportamenti quotidiani.

Un desiderio istintivo, non privo d'incanto, lo guidava alla camera di Rosaria; ma un più violento desiderio, nel quale il gusto innocente si mescolava all'ambizione, alla speranza, alle orgogliose fantasie, prendeva corpo in Anna. (p. 391)

Nel groviglio delle sue speranze cadute, un'antipatia crudele e il desiderio della vendetta levarono il capo contro quell'intruso e le morsero la lingua

---

<sup>530</sup> Anche in questo caso il repertorio delle citazioni è inesauribile; valga come campione: in preda all'esaltazione e al rimorso (p. 62); in preda alla massima vergogna e confusione (p. 192); ambedue rimanevano in preda all'incantesimo che s'erano gettato (p. 208); in preda a un appassionato, subitaneo rimorso (p. 250); in preda a queste inquietudini (p. 499); in preda a uno stupore animalesco (p. 511); in preda a una rabbia loquace (p. 521); in preda alle sue paure (p. 532); in preda a un grave batticuore (p. 537); ella era in preda alle solite immaginazioni della sua insania (p. 808); Anna divenne preda a una costante animazione (p. 812); In preda a questi frenetici e cupi umori (p. 837); preda d'un tratto d'una strana palpazione (p. 918).

impedita dai singhiozzi. (p. 412)

la propria compassione, e tenerezza selvaggia: le insidiose, le traditrici, che volevano invischiarlo in questo carcere della rassegnazione. (p. 504)

I sentimenti, considerati e rappresentati come agenti reali, sono immediatamente nominabili, resi riconoscibili nelle mille sfumature che li contraddistinguono.

occhi scintillanti, aperti con ferma avidità (p. 44); distratta nel suo splendore (p. 48); un'espressione singolare, mescolata d'informe immaturità e senile disfacimento (p. 59); larve bambine, con la loro felicità effimera e immatura (p. 137); in un indifferente e immemore ateismo (p. 141); Anna apriva sul cugino uno sguardo incantato e amaro (p. 199); nella guerra fra la selvatica timidezza e lo spontaneo, vittorioso amore, la sua bellezza si svelò così candida e temeraria che (p. 235); fervore pudico e avido (p. 241); misteri di virginea barbarie (p. 242).

A connotare la loro cangiante multiformità, intensificandone la funzione attiva, è adibita la raffinatissima gamma degli aggettivi che li accompagnano, in coppia ossimorica («lucido sopore» p. 139, «indifferente fastidio» p. 149, «selvaggia umiltà» p. 185, «avara libertà» p. 602, «apatia feroce» p. 682, «patimenti gaudiosi» p. 778, «delicata cattiveria» p. 793); in colon ternario («un sorriso furioso, atterrito e raggianti» p. 143, «sguardo corrusco, servile e bellicoso» p. 232, «Scarmigliata, distratta e torva» p. 666); in chiasmo («pensieri informi, e insidiosi argomenti» p. 524, «un piacere occulto, e una mansueta angoscia» p. 763); in suggestive figure di *redditio* («funebri acque solitarie» p. 9; «ardente viso cristiano» p. 32, «teneri occhi oscuri» p. 164; «tempestose figure larvali» p. 243; «una convulsa aria agghiacciante» p. 659; «fresca voce delirante» p. 730, «torbidi occhi inquieti» p. 731, «alto gemito acuto» p. 889). L'audacia e la ricercatezza degli accostamenti creano cortocircuiti sorprendenti: «prolisse sue vesti» (p. 642), «sospiro schiantato» (p. 742), «l'amarezza carnale» (p. 743), «la voce strappata e rauca del nostro campanello» (p. 888). Anche in questo caso

l'esemplificazione potrebbe essere noiosamente prolissa; ciò che conta è sottolineare la ricchezza espressiva con cui la scelta lessicale corrobora il protagonismo psichico che l'ordinamento sintattico sempre privilegia.

È questa l'origine prima di quel senso di magismo tante volte imputato alla narrativa morantiana: nella regione etnologica della meridionalità passionale, la minima emozione si «melodrammatizza» assumendo forma d'evento reale. Nulla di più lontano dalla evanescenza infantile delle favole o dall'impalpabilità degli stilemi cari al memorialismo d'anteguerra. Al contrario, nella ricerca di una sostanza di verità immediatamente esprimibile, la prosa di *Menzogna e sortilegio* esalta la forza semantica delle parole e, senza mai cedere ai moduli tradizionali dell'oggettivismo descrittivo, s'affida piuttosto alle risonanze ancestrali dell'immaginario mitico.

Forse per questa via si può incominciare a sciogliere il paradosso di un autore che «saprebbe raccontarci la storia di Moby Dick facendoci chiaramente capire nello stesso tempo che si tratta di un cetaceo qualsiasi».<sup>(54)</sup> Al fondo vi è una tensione linguistica che coglie il segreto delle cose negli accostamenti più imprevedibili e affatto evidenti:

Or che la luna era salita, la sua sfera quasi intatta dava una luce tale, che in essa risaltavano i colori dei fiorami sulla vestaglia di Anna, e il giallo aureo delle cartacce nel mezzo della prossima strada, e i prati grigiastri, come riflessi in un fiume. Un barattolo di latta vuoto scintillava sulle selci, e là vicino, quasi levata dalla luce (il moto dell'aria era impercettibile), una minuscola piuma di gallo palpitava, sospesa appena da terra. (p. 253)

Egli ricorderà sempre quel declivio sassoso, quei secchi, gialli cespugli nel grande crepuscolo; e sua madre, seduta più in alto di lui sopra un sasso, con la testa china e alcune ciocche più corte mosse dai soffi sciroccali. Un cane abbaiò, richiami e belati si udivano nel piano, cinguettii già attutiti dalla notte, come voci di un'infanzia che se ne fuggiva. Nella rupestre folla dei massi e delle pietre, stavano celati i neri ingressi delle grotte. (pp. 479-80)

---

<sup>540</sup> C. Garboli, *L'isola di Arturo*, in *La stanza separata*, Mondadori, Milano 1969, p. 67.

Nel sistema della reversibilità, dove passione e ragione, *logos* ed *eros* sono spesso inestricabili, anche la distinzione retorica fra *ethos* e *pathos* si è dissolta, distruggendo le scansioni rigide della stilizzazione espressiva: nei «razionalmente appassionati romanzi di Elsa Morante»,<sup>(55)</sup> il sublime s'annida nello squallore quotidiano e l'elegiaco epicedio di morte è inno alla vitalità, la menzognera finzione si fa sortilegio di verità. La «duplicità senza soluzione» infrange la linea di demarcazione tra «ciò che è» e «ciò che desideriamo, temiamo, essere»: la scrittura ne registra gli esiti, affinando gli strumenti della sensibilità più umbratile.

Alla parola *teatro* i miei sensi tutti all'unisono si destavano, suggerendo alla mente grande spazio, brulicare di splendori, voci strane e corali, odori d'incenso. Un tumulto quasi di foresta, e una religione di cattedrale; l'esaltazione della favola, il gioco fattosi cosa divina. Tutto ciò per *loro*, mentre io resterei sola nella piccola casa, con questo sapore di sale in bocca. (p. 661)

Da qui nasce il fascino misterioso di *Menzogna e sortilegio*, nelle cui pagine la tensione analitica a nominare la sostanza dei moti sfuggenti si intreccia alle suggestioni sintetiche della trasfigurazione simbolica.

Il rapporto fra realtà interiore e mondo esterno perde ogni nettezza di confini stabiliti: quanto più la dimensione dei fatti psichici si fa tangibile, con tanta maggior forza gli oggetti, i paesaggi sono investiti dalla percezione soggettivistica dell'io narrante, sottostando anch'essi ai processi di personificazione:

quel silenzio bianco, gelido e affascinato (p. 220); a un tratto la collina della noia e della tristezza s'accendeva in una tardiva rivelazione (p. 488); pareva che il tempo, da molti lustri ormai, giacesse in quieto letargo dentro quella camera (p. 501); quei doni nuziali abitavano la prima infanzia di lui come persone strane di nobile stirpe (p. 502); Quell'inverno [...] trascina, ecco, nelle

---

<sup>550</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 56. Anche Varese osserva «Il linguaggio immaginoso e talvolta poetizzante è dominato da una razionale consapevolezza della quale è segno la punteggiatura fitta e precisa e il periodare netto e conchiuso», *art. cit.*

nostre piccole stanze, l'infingarda sua figura (p. 607); una convulsa aria agghiacciante entrava nella casa (p. 659); la nostra solitudine fu in quel tempo liberata anche dalla familiare paura che soleva turbarla (p. 670); quel nostro povero carcere, soffocante e tumultuoso (p. 837).

Nel *Diario* del 1938 la Morante annotava:

Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei *sentimenti*. È il sentimento di un paese che io sogno, il sentimento di una persona. Per questo i tratti e i colori danno una commozione quasi dolorosa. (p. 1618)

E qualche pagina prima, un'osservazione decisiva sottolineava i nessi profondi fra attività di scrittura e memoria onirica:

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. (p. 1592)

Al di là dei facili richiami intertestuali (le epigrafi del diario accostano Dante a Calderòn de la Barca) una simile dichiarazione consuona soprattutto con le indicazioni offerte dalla narratrice Elisa nel prologo delle storie familiari: affidarsi ai sogni e ai ricordi significa trasporre entro il ritmo della frase il sentimento di un paesaggio e di una persona. La sensibilità percettiva si fa interprete delle vicende passate, riconducendone il senso e l'espressione ai moti di una partecipe commozione quasi dolorosa. Con un'avvertenza essenziale: la soggettivizzazione del dettato non s'appoggia mai alle clausole lyricizzanti della tradizione ermetica e solariana, così come i procedimenti metaforici che dilatano le percezioni di realtà rifuggono dagli stilemi del simbolismo enigmatico o dall'espressionismo deformante. La concretezza tangibile dei sussulti interiori, la personificazione delle forze pulsionali conferiscono al racconto l'evidenza realistica della verità profonda.<sup>560</sup> D'altronde, la

---

<sup>560</sup> È interessante ricordare un commento di Moravia che per la narrativa della Morante parla di «rivincita del realismo», ricalcando, non so quanto

memoria onirica, attenta ai dettagli, compone la rappresentazione entro un ordine metonimico che privilegia le figure di contiguità; <sup>(57)</sup> nel contempo, ogni particolare acquista risonanze analogiche stemperandosi nelle cadenze visionarie su cui si modula la «voce molteplice della dormiente». Nella descrizione delle sue passeggiate con il padre che si concludevano nella bottega di Gesualdo, Elisa ci avverte: «dell'oste geloso, poi, non ricordo la faccia, al posto della quale non vedo più che una macchia d'un giallo pallore» (p. 682).

### *Una narrazione compatta e fluida*

Il tono ambiguo che alimenta questa sorta di realismo trasfigurato imprime un andamento particolare alla prosa morantiana. Contrariamente alle indicazioni suggerite da molti critici, lo stile di *Menzogna e sortilegio* si dispone entro una trama espressiva che, lontana dall'ampollosità barocca, tende a una narratività ricca ed elegante ma sempre sorretta da una vena distesamente

---

consapevolmente, l'espressione Lukácsiana: «Questo per dire che il realismo è una parola molto imprecisa e che nel nostro caso il realismo che faceva talmente orrore ad Elsa prendeva la sua rivincita in una sua capacità sorprendente di rappresentazione del reale quotidiano e autobiografico», A. Moravia-A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 159.

<sup>570</sup> In uno dei più interessanti saggi dedicati al confronto fra *Menzogna e sortilegio* e *La Storia*, Mario Boselli scrive: «Nel linguaggio di *Menzogna e sortilegio* sono verificabili due piani: l'uno riflette l'impulso dei personaggi ad autenticarsi sulla realtà effettuale, sui fenomeni concreti dei fatti e degli oggetti; e l'altro che esprime l'ansia di evadere, ugualmente inconscia, da questa effettualità e istituisce un tipo singolare di scrittura metaforica nel rapporto metafora-sogno: uno strato linguistico metonimico e uno strato metaforico. Questi due strati non restano isolati né si sovrappongono ma si innestano invece l'uno nell'altro: nella struttura che ne risulta, la retorica sotto forma di metafora, ha il sopravvento mentre lo strato metonimico resta come tensione sotterranea». (*Dalla storia della menzogna alla menzogna della storia*, «Nuova Corrente», 1975, n. 67.) Sull'importanza decisiva dei procedimenti metonimici si sofferma anche il saggio di B. Cordati, *Menzogna e sortilegio: lo spazio della metamorfosi*, cit.

fabulatoria. Se un modello è possibile individuare nelle prime pagine dell'*Introduzione*, sono le cadenze e gli stilemi leopardiani a ritmare il flusso continuo della narrazione.<sup>(58)</sup> Le frasi non amano il groviglio contorto delle subordinate a catena, e il ricorso all'ipotassi vale a seguire con fermezza il movimento sinuoso di un discorso che si inoltra nell'universo ombroso della psiche. È vero che pochi sono i punti a capo, ma il fluire continuo e compatto dei periodi non genera mai difficoltà o oscurità; anzi Elisa ostenta spesso lo scrupolo di chiarire lo sviluppo dei fatti non dimenticando mai il proposito di coinvolgere nel dialogo i suoi interlocutori elettivi. La preziosa e raffinata punteggiatura, acconsentendo alla «tortuosità analitica» (Cases) del racconto, ne esalta i nessi profondi. L'assillo di verità, se si esplica soprattutto nelle clausole tipiche dell'onniscienza narrativa («a voler precisare», «in verità», «non posso negarlo», «badate bene»), presceglie spesso persino i toni apodittici: «Fu così che», «È un fatto che», «Fu allora che», «Tale era», «Avveniva che», «Ecco qual era il ricordo», «Nella realtà i fatti si svolsero come segue».

Anche l'uso frequente delle ripetizioni aiuta il lettore a orientarsi nell'orditura densa della pagina:

Concetta, che educava la propria figlia così austeramente da vietarle pur gli onesti, semplici ornamenti della persona soliti alle fanciulle della sua società, Concetta dimenticava i propri severi principi appena si trattava d'Edoardo. (pp. 106-7)

Con Anna, la quale, al cospetto delle sue crisi, mostrava solo l'indifferente fastidio che han talora i crudeli adolescenti per la cupaggine degli adulti; con Anna ella s'era fatta sottomessa e docile. (p. 149)

La tecnica della ripresa anaforica, che reduplica i motivi dell'intreccio, compare anche al livello minimo dell'*elocutio*. La

---

<sup>580</sup> Una serie molteplice di «occorrenze leopardiane» è individuata da D. Diamanti nel saggio *La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire*, in Aa. Vv., *Per Elisa*, cit. L'analisi della fitta rete intertestuale sottolinea soprattutto i «motivi» leopardiani della fisionomia di Elisa, quasi una sorta di «*anti-Silvia*» (p. 304).

descrizione della cameretta (p. 16) o della città natale (pp. 39-41) è tutto un rincorrersi di termini uguali; ancor più evidente è la presenza delle figure di *geminatio* quando Elisa s'industria a sciogliere un groviglio sentimentale:

I frizzi di Nicola sui Cerentano talvolta pungevano Teodoro come offese dirette a lui stesso; ma egli riteneva, nella propria mente confusa, quasi un'onta il sentirsi offeso, e celava quest'onta sotto un'apparente complicità con Nicola. D'altra parte, egli si ribellava alle debolezze del cuore, e richiamava alla propria mente tutte le offese ricevute (p. 119).

Ella si tormentava pensandolo intento ad altri svaghi, in compagnia d'altre fanciulle, e lui si tormentava nel dubbio ch'ella non si tormentasse abbastanza. (pp. 196-7)

Cesira fu sempre complice di Anna contro i vicini. In cambio della loro guerra, questi non si ebbero che il disprezzo delle due complici nemiche. È vero che, col tempo, la complicità di Cesira somigliava sempre più a un'assenza (p. 208).

A increspare l'ordine sintattico intervengono semmai due tensioni diverse ma convergenti: da una parte, le apposizioni e le inversioni che, interrompendo la linearità della frase, rispondono a un'esigenza ritmica, incline a aderire alle cadenze di una memoria lontana; dall'altra, l'avversativa, strumento prediletto per cogliere le sfumature equivoche della dimensione interiore. La clausola oppositiva non solo è il fulcro delle descrizioni fisionomiche, dall'apparizione iniziale di Elisa (p. 10) alla galleria degli avi (Cesira p. 54; Teodoro p. 59; Nicola Monaco p. 95) per culminare nei ritratti dei quattro protagonisti, ma si configura come il connettivo primo di ogni rappresentazione. Inutile e impossibile offrirne un'esemplificazione: basta leggere un brano qualsiasi ad apertura di pagina per imbattersi in una selva di «ma però d'altronde tuttavia». Il movimento contrastivo vale, infatti, a tradurre sul piano stilistico la contraddittorietà del reale: il periodo si bilancia in due segmenti che, fronteggiandosi, si illuminano reciprocamente. La valenza espressiva delle preposizioni avversative è tale che la Morante non si perita di



adottarle addirittura per avviare un capitolo: *Gli ultimi Cavalieri dalla Trista figura* si apre con un «Ma» vistoso che ben sottolinea la crisi esistenziale patita da Elisa all'indomani della morte di Rosaria e la necessità di passare dalla fase della fantasticheria segreta all'attività creatrice.

### *La dilatazione semantica*

Non è sul piano della sintassi che l'empito trasfigurativo, proprio dell'ispirazione morantiana, può meglio dispiegarsi: è il campo della dilatazione semantica a consentire all'autore di abbandonarsi all'amore per le «favole», recuperando quei toni sublimi che la squallida realtà piccoloborghese ha definitivamente cancellato. L'«ansia espressiva abnorme», per usare una locuzione pasoliniana, non appesantisce l'andamento del discorso ma si sfoga nella copiosità inusuale del repertorio delle figure retoriche d'ampliamento lessicale.

Piegato alle funzioni più diverse, il ricorso alle dittologie, spesso disomogenee, allude a connessioni misteriose, illumina contrasti nascosti, registra soprattutto le sfaccettature molteplici del reale, o meglio della sensibilità percettiva di chi lo osserva. È la qualità *sentimentale* delle impressioni rievocate a chiedere la ricchezza sfolgorante delle coppie aggettivali, la suggestività evocatrice dei sintagmi sostantivo-attributo, gli intrecci ossimorici e i traslati più audaci: «lo sterminato paesaggio del dolore amoroso» (p. 20); «i tratti del viso [...] parevano fioriti in delicatezza e fragilità» (p. 52); «per i prati già freschi di luna» (p. 250); «i luoghi infantili erano percorsi da uno spirito di fastidiosa angoscia» (p. 487); «l'amara fatica d'un pianto adulto» (p. 524); «la faticosa costrizione dell'orgoglio» (p. 631).

A illustrare la sostanza ambigua di una cifra stilistica che coniuga evidenza «realistica» e concentrazione simbolica, è il procedimento retorico più frequentemente adottato nel romanzo: la similitudine. Vere e proprie figure di dilatazione semantica, le

comparazioni che costellano l'intera narrazione assumono una valenza particolare. Affatto estranee alle forme condensate dell'analogismo novecentesco e private anche delle funzioni tradizionali del «visualizzare» e «metter sotto gli occhi», le similitudini morantiane producono nell'ordine espressivo un'«aggiunta di salto» (Lausberg) che rifrange l'immagine, dotandola di ulteriore spessore evocativo. Per lo più adibiti a cogliere la complessità dei comportamenti affettivi, i paragoni mettono a raffronto stati d'animo sfuggenti, situazioni emotivamente confuse, impulsi mal decifrabili, circonfondendo il primo termine di un alone misterioso e sostanzialmente indicibile. Là soprattutto dove l'istintività rompe le barriere della ragionevolezza e del senso comune il ricorso alla figurazione binaria può rendere conto del grumo oscuro che sempre ci abita:

e tale verità la colmava d'uno sbigottimento ineffabile: simile a quello d'un povero pastore che ignora le proprie origini e infine, da un genio, apprende d'essere un semidio, figlio di dei. (p. 81)

Però, sebbene incapace di capirne appieno il significato, ne riceveva un presentimento di minaccia; alla guisa di certi animali, quando preavvertono un qualche sconvolgimento dell'atmosfera o della terra. (p. 523)

Il mio amore per mia madre era qualcosa di sacro e di vile nel tempo stesso: non troppo diverso del sentimento d'un selvaggio alla presenza d'un simulacro sfolgorante. (p. 587)

Questa fase del suo male somigliava all'agonia di certi gracili insetti alati, che tu guardi dibattersi su un vetro; e ti sforzi di concepire il nesso fra la loro esistenza impercettibile e il loro smisurato dolore; ma al folle paragone la tua ragione manca. (p. 925)

La Morante adotta lo strumento più caro alla descrittività plastica per inoltrarsi nell'universo sfumato delle pulsioni irrazionali, in cui meglio conservate restano le tracce di miti barbari e primitivi. Il repertorio tematico delle similitudini non consente margini di dubbio: è il regno dell'animalità naturale a offrire i termini di confronto più pertinenti. La rete di paragoni,

infatti, conferma l'assoluto predominio dei moti irriflessi che la coscienza opaca dei personaggi può solo avvertire: sbigottimenti, trasalimenti, presentimenti, premonizioni.

In *Menzogna e sortilegio* il verbo che compare con frequenza martellante è «accendere», a esemplificare l'insorgere improvviso di un flusso emotivo che non rischiarava mai le coscienze ma fa risplendere le persone, accecandole:

un fulgore morboso gli accendeva le pupille (p. 93); s'accendeva in Teodoro una paterna rivalità (p. 119); la sua fronte smunta s'accendeva di fuochi profetici (p. 123); In lei s'accese un'ira accusatrice (p. 183); accesa da una selvaggia umiltà (p. 185); la sua cattiva sorte accendeva in lui l'imperioso desiderio (p. 195); s'accendeva in viso di pietà e di gloria (p. 245); In lei si accese alla fine un'ira accusatrice (p. 283); il misterioso splendore di Anna s'accese in lui per sempre (p. 371); si accendeva d'orgoglio amoroso (p.589); il suo sguardo [...] fu acceso da un lampo avverso (p. 621); accesa di splendori (p. 652); le si era acceso un lagrimoso splendore (p. 716); era in balia di un'esaltazione che le accendeva il sangue (pp. 818-9); Acceso da questo amore fraterno (p. 942).

Il catalogo vario e molteplice delle citazioni avvalorava la centralità, narrativa e stilistica, attribuita alle pulsioni profonde, al cui potere tutti si sottomettono con l'abbandono dell'esaltazione infuocata. Nessuna distinzione di cultura, sesso o estrazione sociale vale a modificare l'urgenza ribollente degli istinti; l'ottundimento coscienziale è un elemento che accomuna tutte le figure del dramma: le ossessioni della superstizione religiosa assillano sia la nobile Donna Concetta sia l'ignorante popolana Pascuccia Monaco; l'infantilismo senile del decaduto Teodoro soggiace alle millanterie di Nicola al pari dell'indolenza malata e sognatrice di Ruggero Cerentano; l'orgoglio dei padri avvelena il destino delle figlie, instillando in loro ambizioni impossibili; ancor più distruttiva la follia d'amore, sia nelle relazioni corrisposte dell'adolescenza felice sia nei sotterfugi di una passione colpevole (Ginevra). I commenti della narratrice sottolineano l'incoscienza immatura, l'infatuazione amorosa, il fanatismo delirante da cui sono mossi i personaggi:

Ma Teodoro non se ne rendeva conto (p. 56); Ma Cesira evitava, sin nel segreto dell'anima, d'analizzare il proprio sentimento (p. 59); Spensierato, eppur vittima di capricci ed impulsi che lui medesimo non avrebbe saputo spiegare! (p. 187); La nostra esaltata eroina, come se fosse d'un tratto fatta schiava d'un incantesimo (p. 254); ogni apparizione gli si insinuava e lo turbava a tal punto da non permettergli nessuna libertà d'azione o di giudizio.

Da questa scelta radicale deriva l'assenza dei procedimenti canonici dell'analisi introspettiva: dal soliloquio al discorso indiretto libero, al flusso di coscienza. D'altronde, neanche agli stilemi del tradizionale dialogato è attribuita alcuna funzione caratterizzante: Alessandra e Rosaria sanno usare solo il «rustico linguaggio» (p. 443), l'«amoroso dialetto» (p. 313), a cui persino Francesco ricorre per rivolgersi alla madre (p. 521), ma nel testo non ne resta traccia alcuna. In *Menzogna e sortilegio* ogni espressione, verbale e non, è sempre ricondotta entro il dominio diegetico del monologismo d'autore. Solo la memoria onirica di Elisa può riportare chiarezza nel magma viscoso dei ricordi degli avi, senza cancellarne beninteso lo splendore nefasto e incantato: è questa la condizione primaria che permette all'io narrante di assumere la duplice inclinazione al perdono assolutorio e al giudizio inflessibile. Appassionatamente fanatici e ingenuamente infantili, i «parenti-eroi» di Elisa sono al tempo stesso innocenti e colpevoli: rei perché l'impeto delle pulsioni non può non convertirsi in aggressività distruttiva; innocenti perché a nessuno è concessa la capacità di regolare o almeno contenere i moti che guidano anche le più semplici azioni quotidiane. Ecco il suggerimento che la narratrice rivolge ai lettori, affratellandoli nella sua pietà per Concetta:

ma noi tutti le perdoniamo, poiché non era spinta a ciò dalla ragione, bensì dall'istinto innocente che guida gli animali selvaggi. (p. 130)

Altrettanto intrisa di complicità la riflessione che suggella il ritratto di nonno Teodoro, il «nostro bel moschettiere» che ben presto «finì con l'incanagliarsi del tutto»:

In verità, chi conosca, al par di me, Teodoro, è tentato a farsi di queste domande; ma poiché egli era schiettamente convinto delle proprie ragioni virtuose, vorremo noi intorbidare il suo candore con la nostra malizia? (p. 64)

Ma, come sempre, è il futile e mesto Edoardo a sollecitare nella narratrice la disposizione più indulgente:

E d'altro canto, se tu perdoni a un tuo simile la sfortuna, perché non vorrai perdonare a un altro i privilegi? (p. 168)

Dal suo osservatorio particolare, Elisa registra l'ambiguità costitutiva dell'essere e quanto più s'accanisce a censurare con criticismo perfido gli effetti rovinosi di ogni comportamento irresponsabile, con tanto maggior generosità ne comprende l'inevitabile corteggio di tormenti, inibizioni, paure inconsulte. All'atto di rievocare le ossessioni caparbie, i sensi di colpa mal repressi, le lusinghe funeste della menzogna che accecano i suoi familiari, la «fedele segretaria» trova conforto nella risorsa suprema del risarcimento elegiaco:

la povera Cesira aveva fatto strage solo di se medesima, e con tale accanimento da esserne ridotta esangue e impaurita (p. 157); Di tal sorta era l'elegia che il nostro eroe cantava a se medesimo in quella rattristante avventura della sua vita e in quella malinconica ora fra la luce e il buio (p. 407); Quanto a me, ho tentato sovente, in queste pagine, d'esser severa con lei; ma ogni volta che credetti di pronunciare la sua condanna, dovetti presto accorgermi che, invece, le andavo scrivendo una strofa d'amore (p. 857).

Un'unica eccezione sembra incrinare la compattezza del sistema attanziale; un solo personaggio gode del privilegio doloroso dell'introspezione: trasmigrato dalla campagna alla città e affacciatosi al mondo della cultura, lo studente Francesco patisce consapevolmente il senso di schizofrenia sociale ed esistenziale del piccoloborghese di nascita «oscura». Per descriverne infanzia e adolescenza Elisa infrange l'ordine lineare del racconto e, grazie a un'analessi di ampia portata spazio-

temporale, lo rende protagonista di un intero lungo capitolo. I motivi di una simile diversità sono molteplici e per chiarirli è utile addentrarsi anche noi in quelle «magioni» in cui abitano i parenti-eroi, indicati nella seconda dedica come i veri ispiratori della favola.

### *L'ispido butterato*

La vicenda del butterato mostra esemplarmente l'abilità con cui, nell'opera di esordio, la Morante seppe coniugare l'attenzione ai dati sociologici con l'analisi finissima dei moti interiori: una condizione di vita materiale, lo sradicamento dalla famiglia d'origine e l'integrazione fallita nella civiltà dell'urbanesimo borghese, è indagata nei suoi risvolti storico-economici correlandola sempre ai processi psicologici che l'hanno accompagnata. Così, nell'animo di Francesco il ripudio dell'ambiente contadino è reso ancor più acre dai sentimenti di odio-amore nutriti per la madre Alessandra; nel contempo, l'ambizione di ascesa sociale è alimentata dall'«affetto amaro» (p. 507), misto di «disagio e repulsione» (p. 481), suscitato dal padre legittimo e insieme dal ricordo struggente del padre vero, da sempre adorato e maledetto. In questo gioco, semplice e intricato, di figure parentali e di ruoli sociali, la fisionomia del personaggio acquista uno spessore analiticamente motivato. Francesco avverte più volte «lo sgomento di vedersi solo in un mondo ostile, dove nessuno accettava l'offerta ch'egli faceva di sé, e dove per lui non c'era che vuoto, abbandono e dispregio» (p. 406). Ecco allora insorgere un senso penoso di sdoppiamento: in compagnia di Rosaria e Edoardo, «gli pareva d'essere un immobile, brutto fantoccio che tutti i clienti del caffè s'indicassero con pietà e scherno» (p. 349), e l'immagine del fantoccio nero, ripresa anche dalla fantasia aggressiva di Anna (p. 377), ritorna per ben due volte alla fine del racconto («fatto insensibile al pari d'un fantoccio» p. 874 e p. 878). Ancor più sconcertata è la sensazione

schizofrenica provata da Francesco dopo aver lasciato la «traditrice» Rosaria:

e gli parve di mirare con occhio crudele se stesso, mentre, nero, malvestito e selvatico, si riparava dal vento autunnale in quel sudicio angolo della città. (p. 406)

I meccanismi di sdoppiamento (pp. 472, 490, 507, 524) sono tanto più persecutori in quanto hanno origine nel tempo della fanciullezza, quando, per la prima volta e in modo catastrofico, Francesco, ormai deturpato nel viso dai segni del vaiolo, si sente ingannato e respinto. L'avvio è segnato dalla partenza frettolosa e distratta del venerato Nicola Monaco: «una voce immaginaria, tanto spietata da parere beffarda, gridò a Francesco: "È finita!"» (p. 471); immediatamente dopo, Alessandra gli rivela la vera identità del genitore:

mai si cancellerà dalla mente di Francesco quella prima serata nella cucina. Egli rivedrà, finché viva, come in uno specchio, i propri occhi di fanciullo che fuggono Damiano, trasformatosi in un ambiguo, inquietante straniero; e fissano, sgranati, la propria coscienza fatta adulta, l'intrusa che vuole sopraffare lui, stupito bambino. Mentre nel cuore l'infantile natura combatte contro un simile tormento strano e perverso. (p. 481)

Ai processi di estraneità verso se stesso e il mondo si affiancano interrogazioni inquiete e pause di autoriflessività:

Son solo, questa è la verità, son solo come quando, da ragazzo, mi sperdevo per i campi, a piangere sulla mia disgraziata solitudine. (p. 407)

Alla luce dei propri roveli nevrotici, Francesco comprende le ragioni dell'emarginazione sociale che il soggiorno cittadino ha aggravato e la notte prima di abbandonare definitivamente il villaggio natale le urla alla madre adorata:

lo aveva gettato in una condizione contro natura, ne aveva fatto uno sperduto: senza vera famiglia, perché senza un vero padre; e senza una società, non essendo, lui, né un contadino né un signore, disprezzatore degli uni,

disprezzato dagli altri. Questa era la colpa più grave, non tanto il peccato d'adulterio. (p. 522)

Ma lo sfogo scomposto non aiuta a placare l'animo esacerbato; per tutta la vita Francesco continua a tormentarsi con spietatezza mista d'orgoglio e viltà. Questi momenti di autoanalisi angosciosa, tuttavia, non conducono mai a una precisa assunzione di responsabilità, perché l'io, sottomesso agli impulsi autodistruttivi, vi si sottrae esaltandosi in nuove fantasticherie narcisistiche che, con il loro potere allucinatorio, lo difendono dai richiami assillanti del principio di realtà: «E questa inverosimile Anna prese a cantare nell'orecchio di Francesco un inverosimile inno coniugale» (p. 408).

«La congiura dei sentimenti» fa di questo povero generoso Hidalgo il suo ostaggio più illustre. Eppure, o forse proprio per questo, il butterato è fra tutti i parenti-eroi di Elisa il più ispido, quello intorno a cui la memoria dell'io narrante getta un'ombra di antipatia sospettosa.

sotto il segno del melodramma, Francesco è la vittima più indifesa e degna di compassione dell'inganno e della finzione; ma anche la più pericolosa, perché in lui si agitano, non si risolvono, i contrasti di due classi sociali alle quali vorrebbe appartenere e che tradisce [...] Per questo può apparire l'eroe negativo in assoluto.<sup>(59)</sup>

Francesco, in realtà, è ben lontano dall'odiosità insopportabile di Edoardo, capace solo di sfogare le sue voglie capricciose e di pavoneggiarsi dei suoi privilegi; ma di costui appunto il butterato è la controfigura in negativo, perché non ne possiede la maliziosa futile leggerezza, la grazia celeste dell'ambiguità, fonte prima di ogni fascinazione.

Francesco pare scontare, per tutto il corso del romanzo, il giudizio iniziale espresso dalla figlia:

Fra tutta questa folla di ritornanti, costui, certo, è il personaggio più ispido

---

<sup>590</sup> G. Venturi *Morante*, cit., p. 55.



e intrattabile. (p.33)

Un parere condiviso da Calvino che, nella sua recensione, non mostra alcuna simpatia per il «povero butterato»:

Certo, questo Francesco ci sarebbe piaciuto assai diverso; e ne sarebbe venuto fuori un bellissimo personaggio, con grande vantaggio del romanzo, se l'autrice gli avesse dedicato un po' più d'affetto, non ne avesse fatto un povero butterato in preda a contraddittori rancori, un fallito che subito s'arrende.<sup>(60)</sup>

Una volta tanto, anche un lettore attento come Calvino non coglie nel segno: il motivo di dissenso non sta tanto nella sottolineatura della debolezza caratteriale del giovane, che in realtà rigetta con sdegno i conforti subdoli della «rassegnazione» («*Rassegnazione*; e nessuna parola era di questa più odiosa» p. 502 e p. 504), ma proprio nella richiesta di clemenza amabile da parte della narratrice. Sin dall'inizio, infatti, Elisa mette le mani avanti ricordandoci subito che quel «volto, non fosser le cicatrici che lo deturpano, par quasi un oscuro riflesso del mio» (p. 33). La somiglianza, più volte ribadita, fra genitore e figlia è fonte in lei di «collera» impotente, troppo penosa per consentirle una disposizione benevolmente «affettiva»:

Ricordo l'intima rivolta e umiliazione che provavo allorquando, in presenza di lei, qualcuno esaltava la mia grande somiglianza con mio padre, confrontando i nostri occhi del medesimo colore cupo, ugualmente meditativi e tristi; la identica forma dei nostri volti ovali (mia madre invece serbava nelle guance la rotonda curva infantile); il medesimo colore bruno della pelle (che mia madre aveva così bianca) e il medesimo disegno delle narici, e delle labbra. (p. 589)

Solo in un caso il confronto ravvicinato fra i due fa sentire Elisa «libera e vittoriosa» come «una cosa bene accetta e naturale nel creato» (p. 631); ma il «miracoloso momento» è possibile grazie alla serenità pacificatrice che sprigiona sempre dalla figura generosa di Rosaria. Ecco allora che la somiglianza fra padre e

---

<sup>600</sup> I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

figlia, acquistando valenze che travalicano i lineamenti fisionomici, rifrange il romanzo familiare dell'uno in quello dell'altra e ci riporta scopertamente all'enigma centrale del racconto: Francesco è diviso fra due padri come Elisa lo è fra due madri; la loro personalità si costruisce sull'ambivalenza immedicabile del sentimento nutrito per le figure genitoriali, reali e simboliche. La reazione inconsulta che assale la ragazzina alla notizia dell'incidente ferroviario, pur nella sua buia indeterminatezza, ce ne dà conferma indiscussa:

Sebbene io non avessi mai amato mio padre, tale immaginazione mi fu così insopportabile da inaridirmi perfino il pianto negli occhi. Le membra tese e rigide, ma scosse da un sussulto convulsivo, io gridai con agra voce di ribellione: - No! no, fa' che non sia vero, Gesù mio! fa' che non sia vero! (p. 895)

Espressione di un indomabile amore edipico che solo l'annuncio di morte riesce a rivelare o confessione di terribili sensi di colpa per aver desiderato davvero la fine paterna? L'interrogativo troverà soluzione, forse, solo nelle ultime parole scritte dalla Morante, nell'epilogo sconvolgente di *Aracoeli*.

### *Edoardo, la grazia futile dell'adolescenza*

Grazie al «nostro ruvido personaggio» (p. 303) siamo giunti a uno dei nodi cruciali dell'intera produzione morantiana. Sin dalla prima opera, al centro della narrazione è collocata una figura di virilità paterna a cui la scrittrice non riconosce alcun connotato d'autorevolezza, alcun senso di dignità adulta: anzi, la fisionomia di Francesco appare tanto più «oscura» quanto più risplendente è il fascino che sprigiona dal suo rivale diretto, l'adolescente Edoardo.

Nel quartetto di ombre che visitano Elisa, alla coppia femminile composta da Anna e Rosaria, corrispondono i due personaggi maschili del butterato e del cugino. Edoardo, bello

ricco nobile, si presenta, per tutto il corso del racconto, come l'antagonista di Francesco, e non solo nelle sequenze centrali dell'intreccio amoroso. Affatto opposto al finto «barone», l'«erede normanno» incarna tutti i difetti che i «moralisti severi imputano alla viziata gioventù della sua casta» (p. 166). Vittima, maliziosa e crudele, di una cultura fondata sull'orgoglio dinastico, il ragazzino s'atteggia, sin dai primi anni di vita, a «monarca assoluto della casa», trovando sottomissione devota anche nella sorella maggiore Augusta. E il ritratto appena abbozzato di questa figurina illustra esemplarmente i rapporti di sudditanza ottusa che vigono nelle famiglie dell'aristocrazia meridionale. Ma è soprattutto contro i pregiudizi indotti dall'educazione stravolta della madre Concetta che la condanna della narratrice si scaglia con durezza.

All'atto di introdurre Edoardo in scena, Elisa si avvale di uno stratagemma perfidamente ingegnoso: è la «voce» dichiaratamente ostile del subalterno Nicola Monaco a descrivere «l'erede Cerentano come un personaggio irritante, un parassita capriccioso e crudele, favorito in tutti i suoi vizi dalla condiscendenza materna» (p. 106). La sequela degli episodi infantili rievocati da Nicola corrobora la negatività di un carattere tutto dominato dalla insolenza volubile e dalla viltà malevola. È inutile insistere sull'odiosità dei comportamenti assunti da Edoardo nei confronti della governante, della domestica o del cucciolo, «di tutti coloro insomma che, inferiori a lui per qualche motivo, gli offrivano un'intera sottomissione» (p. 114); più opportuno, piuttosto, sottolineare la severità con cui la narratrice non tralascia mai di commentarli:

egli aveva per armi i suoi privilegi di casta, l'ingiustizia e la fortuna, e si faceva prode di queste armi sleali, compiacendosi della propria crudeltà e della debolezza altrui. (p. 113)

Dalla permanenza inalterata di questi tratti psicologici deriveranno le scelte amoroze e amicali del rampollo di casa Cerentano. Se quando s'accompagna a Francesco, Edoardo trova

«le maggiori grazie [...] proprio nella sua rozzezza e imperfezione» (p. 311), l'amore per Anna si alimenta di un vanaglorioso senso di superiorità («povera straccioncella, angelo mio» p. 183) e di un narcisismo incommensurabile che nel gusto della sopraffazione sperimenta una sorta di infantile delirio d'onnipotenza. Ma, allora, come è possibile che questo personaggio, definito di volta in volta «vanesio» «vacuo» «egoista» «crudele» «viziato» «ignorante», e anche «provincial-nobiluccio», non solo sia il motore dell'intera vicenda, «il subdolo tessitore d'ogni nostro intrigo» (p. 33), ma addirittura conservi per tutto il libro il suo fascino conturbante, e non solo agli occhi di Anna e Francesco, ma soprattutto di Elisa e dei suoi lettori?

I motivi del favore concesso al cugino emergono nel confronto diretto con il butterato: come sempre, però, la scrittura morantiana procede per percorsi obliqui e solo alla fine appalesa la ragione autentica della superiorità dell'uno sull'altro. Occorre anzitutto osservare che l'antitesi fra la compiacenza orgogliosa del nobile giovinetto per la propria famiglia e il penoso senso di schizofrenia patito dal contadino inurbato, non è così radicale. Edoardo, come annota Cases, è il personaggio meno velleitario del romanzo perché «grazie ai diritti di nascita e al patrimonio familiare i suoi capricci sono meno fantastici e più realizzabili»;<sup>61)</sup> tuttavia anch'egli si nutre, come tutti, di millanteria vanesia e, mentendo a se stesso prima che ad Anna, si lusinga d'essere «il fiore della nobiltà universale», a cui l'«Esterio» tributerà immensi onori (p. 226). Analogamente, l'egocentrismo ferreo sfoggiato dal cugino non è mai disgiunto da un'irrequietezza morbosa: il solito paragone animalesco ci conferma che anche Edoardo «richiama alla mente certe inquiete, patetiche belve, che, tolte dalla foresta nativa e poste in gabbia, senza tregua van correndo da una rete di sbarre all'altra» (p. 214). Poco prima, una precisazione di Elisa è

---

<sup>61)</sup> C. Cases, *Una pagina della Morante*, «L'Indice», 1989, n. 3. Edoardo è definito «un personaggio vagamente dannunziano» da A. Mazzotti, *Elsa Morante tra storia e utopia*, in Aa. Vv., *Scrittori italiani*, Edizioni «Lecture», Milano 1976, p. 64.

rivelatrice dello stato di sofferenza crucciosa in cui egli vive:

Da allora aveva perduto la pace (seppur la parola *pace* aveva senso alcuno nella tormentata esistenza d'Edoardo). (p. 176)

Certo, alle cicatrici del nero butterato Edoardo oppone i lineamenti leggiadri di una bellezza cortese e delicata; ma, appunto, quel volto tradisce troppa fragilità esangue per non dichiarare la decadenza corrotta di una casta. Insomma, nulla del personaggio rievocato dalla memoria onirica di Elisa spiega la parzialità complice con cui è osservato, e semmai l'insistita esibizione dei motivi di apparente primazia ne aggrava l'odiosità. Ma c'è un elemento che, intrinseco alla parabola vitale dei due ragazzi, illustra la ragione autentica dell'antagonismo: il primo, entrato nell'età adulta, sopporterà il peso della responsabilità maritale e paterna e sconterà nella prigione familiare i risentimenti nati e alimentati nella stagione della fanciullezza; l'altro, colto da una morte annunciata, altamente simbolica, conserverà sempre la grazia futile ed effimera dell'adolescenza. Sotto l'influsso oppiaceo del vino, Francesco s'illude che l'esperienza matrimoniale sia motivo di nuove vanterie:

l'idea di avere delle responsabilità sue proprie, o la coscienza di subire un'ingiustizia, o il diritto alla rivolta, potevano ancora essergli motivo per esaltarsi, e far pompa di sé. Di più, le responsabilità e le gravezze ch'egli sosteneva eran tutt'uno coi suoi doveri d'uomo sposato. (p. 693)

Ma, fuori dall'osteria di Gesualdo, proprio la convivenza con Anna avvalora la lezione amara appresa nel tempo lontano dell'infanzia: «finite infatti le libere espansioni dell'età innocente [...] finita dunque l'epoca felice» (p. 449).

Per dirlo con le parole della Morante, Francesco, e non Edoardo, patisce l'«esperienza tragica e fondamentale» del «passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità)» e ne subisce tutta la «violenza rovinosa» (*Cronologia*, p. XLIV). Della mascolinità è possibile delineare una sola effigie

positiva: quella dell'adolescente svagato e innocente che, agendo al di qua della soglia dolorosa delle decisioni consapevoli, «rimane incapace di riconoscersi nel passato, di perdersi nell'avvenire».<sup>(62)</sup>

Edoardo vive appunto nel «suo giovane presente», rifuggendo dal passato e dal futuro, «due campi di nebbia e di vertigine» che, al semplice sguardo, suscitano «angoscia e nausea» (p. 307). La futilità volubile del giovinetto, sempre secondo i suggerimenti della scrittrice francese, altro non è che «gusto gratuito e puro dell'esistenza» e «assenza di serietà», «qualità infantili negate agli adulti poiché fondate su un sentimento di irresponsabilità». Nasce dall'accettazione di questo privilegio il perdono accondiscendente elargito da Elisa al viziato cugino per tutto il corso del romanzo:

sulla sua bellezza ombrosa, sventolava come orifiamma la fatuità adolescente, la cara, veniale fatuità, più dolce ai materni cuori delle donne che non l'onesto senno virile. (p. 778)

La «grazia celeste dell'ambiguità», la più preziosa dote di Edoardo, non è solo esibizione giocosa e mesta della compresenza dei contrari:

Da nessuno, meglio che da lui tu avresti potuto imparare mille piaceri ineffabili quali: curiosità verso il tuo nemico, affascinante angoscia del non capire, commedia della fuga, umiliazione e miraggio dell'inseguimento, delizioso gioco d'esser giocati, abbandono a ciò che ignori, felicità del mendicante, gloria della fenice. (pp. 778-9)

---

<sup>620</sup> La citazione è tratta da un saggio di Simone de Beauvoir, intitolato *Pour une morale de l'ambiguité*, Gallimard, Parigi 1947), uscito in Francia l'anno prima di *Menzogna e sortilegio*. Non è possibile instaurare alcun parallelismo fra i due libri, né tanto meno supporre una derivazione della riflessione morantiana dal sistema teorico della filosofia sartriana: il richiamo alle suggestioni che provenivano dalla Francia, a cui un certo ambiente romano era sensibile, può tuttavia valere come utile punto di riferimento per un romanzo al cui centro campeggiano le questioni cruciali *dell'ethos* familiare e dell'autenticità delle passioni amorose. Si cita dalla traduzione italiana, *Per una morale dell'ambiguità*, a c. di A. Bonomi, Sugar, Milano 1964, p. 29; le altre citazioni riportate subito dopo sono a p. 38.

Si tratta soprattutto d'una celebrazione del polimorfismo fascinosamente perverso dell'adolescente, di cui si può dare solo una «descrizione incerta, disordinata, svaporata», in realtà impossibile perché «tanto varrebbe provarsi a descrivere un aroma, o una frase musicale...» (*ibidem*). Nell'*Introduzione*, unico fra le quattro ombre, Edoardo si presenta alla narratrice senza mostrare il volto: l'atteggiamento non è segno di «vergogna» e neppure preannuncio vezzoso di una «nuova malizia» (p. 33). La mancata raffigurazione allude per un verso al ruolo decisivo che l'Anonimo giocherà nel corso del racconto (la *Parte terza* è appunto a lui intitolata), per l'altro vale soprattutto a suggerire la sua screziata identità. Nel tempo ambiguo dell'adolescenza, nessun lineamento è definito: non a caso, la caratteristica peculiare di Edoardo è un narcisismo infantilmente ostentato che mal cela la duplicità delle pulsioni sessuali che lo abitano. Le dimostrazioni d'affetto per Francesco paiono sempre tramate da un'omosessualità latente. Edoardo è geloso dell'amico, che vuole tutto per sé; non solo gli preclude ogni altra relazione sociale (p. 312), ma soprattutto gli porta via Rosaria:

Edoardo aborrisce non già Rosaria, ma in lei l'amante di Francesco, e insomma era l'idea di quel vincolo che gli era detestabile. (p. 358)

La decisione di scegliersi una prostituta, e proprio quella, come compagna sessuale avvalorava il giudizio sulle sue inclinazioni. Il commento più sibillino di tutto il romanzo si sofferma, con compiacimento ammiccante, sui motivi che hanno indotto Edoardo a far incontrare Anna e Francesco:

Come spiegare, adesso, il bizzarro caso? Edoardo, sempre così geloso dell'amico, non soltanto non provava dispetto per quest'ammirazione, ma cercava con arte di alimentarla [...] la più generosa, e patetica, anzi teneramente tragica, fra tutte le possibili ipotesi, io (mi perdonino i miei lettori) la conosco, ma non voglio dirla. (pp. 371-2)

È, infatti, soprattutto la storia della cuginanza a mostrare il

rifiuto radicale del ragazzo ad avere un rapporto di comunione autentica con una donna. Quelle pagine, tutte intessute di atti mancati, sono dichiaratamente un inno al narcisismo di chi ama l'altro perché nell'altro adora se stesso:

confrontavano le loro immagini, Edoardo ricercandosi in Anna con la vaghezza trasognata e fantastica di un Narciso che si rispecchia in un'acqua notturna. (p. 217)

Le somiglianze parentali, esaltate sin dal primo incontro, culminano nella sequenza dello scambio dei vestiti; la voluttà crudele di ferire colei che pure gli è cara, d'altronde, non offusca il desiderio di colpire la parte di sé più perdutamente amata. Come recitano «i versi oscuri» della poesia declamata nell'ultima magica notte d'amore, il pallido e gelido diamante assorbirà la rossa passione del rubino, esaurendone ogni vigore. È la solita Rosaria a capire tutto quando, nell'urlargli il suo disprezzo, lo apostrofa «slavato, malaticcio biondino, gallinella, delicato come una femmina!» (p. 402).

Ma ridurre il fascino subdolo di Edoardo entro la griglia stretta dei tratti psicologici è operazione semplicistica e soprattutto fuorviante. I dati pur precisi che caratterizzano la sua posizione sociale e ancor più il suo comportamento affettivo in tanto hanno rilevanza in quanto rimandano all'impianto genetico del romanzo.

Il cugino incarna la grazia celeste dell'ambiguità perché è il simbolo del tempo inquieto della adolescenza incosciente, quando la personalità dell'io, ancora labile, non è racchiusa entro i confini rigidi dei ruoli sociali e parentali. Ecco allora che, nella seconda parte, Edoardo torna a visitare i due protagonisti, quale ombra proiettiva del loro passato adolescenziale, di cui conserva, beninteso, la doppiezza insanabile. Nel tentativo di raffigurare quel personaggio che «folleggiava adesso, in un modo capriccioso e problematico, fra il mondo dei vivi e quello dei defunti», Elisa adotta un termine impegnativo:

Appena appena mia madre ne aveva mormorato il principio, che già ogni



forma sgraziata o pesante, ogni colore brutto o funerario dileguava dalla camera. E vi abitava, invece, pieno di festa e di fuoco un Pensiero (non so trovare altro nome più adatto alla sua volatile natura), del quale m'è impossibile enumerarvi, né, tanto meno, descrivervi una ad una, tutte le grazie. (p. 778)

L'indicazione è più pertinente di quanto non suggerisca il commento perché allude ben più che alla «volatile natura» assunta dal cugino, all'origine autentica delle sue apparizioni fantasmatiche: le menti sconvolte di coloro che lo rievocano, ciascuno secondo l'ottica parziale della propria lontana esperienza.<sup>(63)</sup>

Nel finto epistolario di Anna, il fantasma del cugino è «amabile», «capace di provocare dolci emozioni» (p. 779) ma soprattutto «carceriere» «maligno, dissoluto e perverso», ossessionato dall'incubo di morte (p. 789): le «prose scadenti» testimoniano la sostanza vera di un festoso idillio infantile fatto però di «martirio, mortificazione, castigo» (p. 790), dove al narcisismo «selvaggio e inverecondo» di Edoardo (p. 793) corrispondeva un altrettanto «barbaro odio di sé» da parte di Anna (p. 797).

Ugualmente illuminanti sono le visite di Edoardo a Francesco: raccontando i sogni in cui l'amico s'impegna a confortarlo, il butterato rivela la sua personalità, dimidiata fra ardore generosamente espansivo e rancorosa aggressività ribelle. La figura di Anna, oggetto di «un innocente rifiutato amore», ora si

---

<sup>630</sup> Ben si comprende la ragione della «poca degnazione» mostrata dall'Edoardo-Pensiero a Elisa bambina: «non mi si mostrò né allora né mai, neppure in sogno [...] Ed io non posso rappresentarmi l'intero esser suo senza un qualche aiuto dell'immaginazione, allo stesso modo che se dovessi trattare, poniamo, del paladino Rinaldo, o del bruno Medoro, o del principe Enea» (p. 885). Ai lettori, d'altronde, è facilmente spiegabile l'«ipocrisia» del cugino che tanto turba la narratrice: «Mio padre parlava di lui non come d'un fidanzato e fratello di mia madre (della quale si sarebbe detto, anzi, dalle sue parole, che il cugino non facesse gran conto); bensì come di un amico suo proprio, di Francesco, a noi legato, per l'appunto, da tale amicizia piuttosto che dalla cuginanza con Anna» (pp. 862-3).

presenta candidamente sincera, ora si macchia delle colpe più riprovevoli, prima fra tutte quella d'adulterio che l'apparenta a un'altra donna venerata e maledetta, Alessandra. L'antica consonanza dei due amici si scopre fondata sull'intreccio perverso di debolezze antitetiche e uguali: l'arroganza vile e il vittimismo autocompassionevole («E come potrei non amarti, povero tenore fallito, brutto butterato, razza di capopopolo!» p. 864), la fatuità vanagloriosa e l'autoflagellazione compiaciuta.

Eccomi qua: sono un giovane ricco, di famiglia aristocratica, inchinato da tutti, corteggiato dalle donne, e trascorro le mie notti a chiacchierare con un impiegatuccio, una grinta sfigurata, un bastardo figlio d'un ladro e d'una disonesta villana. (p. 870)

Edoardo ricompare, insomma, per chiarire ai protagonisti il significato profondo dei sentimenti nutriti nella stagione dell'adolescenza, rammentando loro, nel contempo, che l'età luminosa dei sogni incantatori, e proprio perciò delle lusinghe più menzognere, è fonte di scelte angosciosamente irrevocabili, per tutti. Solo la morte può preservarcene: siamo al risvolto ultimo della personalità fatua di Edoardo. L'intero ritratto è dominato da ossessioni funeree: scoperte le reazioni infantili, fin troppo espliciti i presagi della gioventù.

Il personaggio è il motore dell'intreccio narrativo («inventore di tutta la nostra vicenda» p. 31) perché è simbolo di un tempo effimero, tanto più frenetico e capriccioso quanto maggiore è l'incubo di morte che l'assedia. Il delirio d'onnipotenza è solo un alibi per arginare l'inesorabile fluire del tempo, apportatore o di distruzione o di «rovinosa» maturità. Al pari della sua breve esistenza, anche la fine di Edoardo assomma significati molteplici. Intrecciando uno dei motivi più tipici della tradizione ottocentesca (la consunzione per tisi) con il mito decadente del giovane efebico troppo caro agli dei per continuare a vivere, la Morante opera, come sempre, su piani diversi. La malattia del cugino, proiettata sulle coordinate dell'universo sociale, denuncia il declino storico dell'aristocrazia meridionale (anche Augusta

muore dello stesso male del fratello); entro la dimensione psicologica, testimonia impeccabilmente la «duplicità senza soluzione» di ogni attivismo convulso: l'esuberanza vitalistica si ribalta nel *cupio dissolvi*. Ma vi è un ulteriore senso nella scomparsa di Edoardo, per così dire, più intrinsecamente necessitato: la progressione temporale, nel dipanarsi dell'intreccio, non può che consumare la grazia futile dell'adolescenza, aprendo l'età della consapevolezza adulta: già, ma è appunto questo passaggio il fulcro del romanzo.

Il cugino deve lasciare il posto al butterato (eccola, forse, l'ipotesi «teneramente tragica» avanzata nel commento di Elisa all'incontro dei tre); alla «cara veniale fatuità» deve subentrare «l'onesto senno virile»: il ritratto felice dell'uomo adolescente è possibile solo alla condizione di decretarne subito l'inconsistenza volubile. Nella loro complementarità antagonista, Edoardo e Francesco sintetizzano il quadro di una mascolinità a cui *Menzogna e sortilegio* non concede alcuno scampo: fragili ragazzi che per troppa paura di morte si rifugiano nel grembo accogliente della madre terra; adulti malamente cresciuti che, incapaci di accettare il peso oppressivo della maturità, soccombono, letteralmente travolti dalla stanchezza alienante dei doveri. Alla sacra potenza delle madri è allora affidato il compito di riempire il vuoto aperto dalla crisi che percorre la civiltà del patriarcato tradizionale.

### *Padri e madri*

*Menzogna e sortilegio*, pur mettendo in scena un numero limitatissimo di personaggi, mostra con varietà ineccepibile le modificazioni disastrose che il tracollo dell'autorevolezza maschile induce all'interno dell'ordine familiare. A entrambi i poli sociali, il romanzo registra le ragioni di una perdita grave. Nel ceto aristocratico, il declino della virilità sancisce il tramonto di una classe che, dopo aver rimesso le sue incombenze economiche

nelle mani di faccendieri furbi e millantatori, ha anche delegato ogni responsabilità educativa all'orgoglio folle e superstizioso delle donne di casa. Come ammette Edoardo, parlando la prima volta con Francesco:

la nostra casa cadde in balia delle donne, e le donne guastano tutto (p. 294).

Nel mondo contadino, d'altra parte, la naturalità trionfante dell'istinto materno infrange l'assetto istituzionale della famiglia e rende la figura del padre oggetto di disprezzo diffidente. Il passaggio alla dimensione dell'urbanesimo borghese, d'altronde, accelera, non frena, il progressivo svuotamento dell'autorità maritale-paterna e la crisi del nucleo domestico si fa irredimibile. Il matrimonio fra la maestrina e il vecchio aristocratico decaduto non ha miglior esito dell'unione fra l'amministratore imbrogliatore e la moglie-serva Pascuccia.<sup>(64)</sup> Se Teodoro, nella sua ebetudine senile, è mantenuto da Cesira («Senza amore, stimolata soltanto da un dovere spietato, Cesira provvedeva, in quel periodo, al sostentamento della famiglia, e alle cure necessarie all'infermo, incapace, se privo d'aiuto, perfino di levarsi dal letto» p. 92); Nicola Monaco è il degno rappresentante dell'egoismo virile, pronto non solo a trascurare i legittimi affetti ma a misconoscere lo stesso istinto di paternità: la sua fine è segnata, prima che dalla

---

<sup>64)</sup> Il ritratto di Pascuccia, pur tratteggiato in poche righe, mostra tutta la passiva accettazione da parte della donna di un ruolo subalterno all'autorità maritale: «Ella non sapeva né leggere né scrivere, e non dubitava che la propria sorte fosse giusta e fatale per legge di natura, né che il proprio marito fosse il più ammirevole degli uomini. Era persuasa, altresì, che fosse un suo proprio dovere servire il marito e i figli, quello perché suo padrone incontestato, e questi perché *sangue suo*» (p. 97). Anche in questo caso, i poli estremi si toccano: l'aristocratica Augusta non la pensa molto diversamente. L'ubbidienza assoluta nei confronti del fratello si assomma a quella dovuta al marito: «Il matrimonio, secondo il costume di quei tempi e di quei luoghi, era stato deciso di comune accordo dalla parentela di ambedue le parti, ubbidendo a criteri di casta e di censo [...] il marito, dopo il fratello, rappresentava, nella sua mortificata esistenza, l'unico esempio, e addirittura il simbolo, di tutta intera l'umanità virile» (pp. 176-7).

morte per tifo, dalla galera, approdo obbligato per chi s'è involgarito nella corruzione di meschini intrallazzi commerciali. Infine, casa De Salvi: la famiglia è diventata «carcere», luogo di sopraffazione reciproca, dove la convivenza è vissuta come condanna per colpe tanto più incombenti quanto più oscure; i sentimenti di intimità solidale si sono trasformati nei vincoli di complicità perversa che legano vittima e carnefice. Le condizioni di miseria che opprimono Elisa e i genitori, sottolineate sin dal prologo («Una cosa ella rimproverava apertamente al marito: ed era la nostra povertà» p. 46) testimoniano l'inettitudine di Francesco ad assolvere il primo dovere maritale; gli sprechi di una «ricchezza effimera» (p. 577), ricavata da una presunta eredità «baronale», aggravano l'irresponsabilità di cui dà prova il butterato:

Al pari di uno che abbia venduto l'anima alle streghe, egli sfogava, nel corso di quei brevi giorni, la sua repressa prodigalità. (*ibidem*)

È appunto il troppo amore di Francesco per Anna a rompere l'equilibrio dei ruoli all'interno della famiglia De Salvi, causandone la disgregazione: l'ansia del possesso induce nell'uomo un «infernale» autocompiacimento:

Ad ogni nuovo segno di indifferenza o di avversione da parte di Anna, lo pungeva un dolore aspro e velenoso; ma questo dolore, invece di scacciare la sua tenera pietà la accendeva crudelmente, come un vento gelato su un fuoco. Da una parte egli bramava di abbandonarsi alla sua tenerezza, e dall'altra si ribellava ad essa, come a cosa troppo dolce e troppo odiata. Aveva, però, una certezza; e alla fine, il sentimento di questa certezza vinse in lui tutti gli altri. Era il sentimento d'una infernale felicità della quale, nonostante tutto, egli era oggi il padrone. Coi che fino ad un'ora prima gli pareva irraggiungibile, ecco, era venuta a patteggiare con lui, dispettosa, triste schiava: a consegnarsi alla sua perenne padronanza. (pp. 545-6)

Ma, entro le squallide pareti domestiche, la conquista dell'oggetto troppo desiderato si ribalta in pericolosa sudditanza: il vero schiavo è Francesco, totalmente succube dell'odio con cui

Anna, autoflagellandosi, ricambia l'ardore amoroso di colui a cui si è sprezzantemente offerta. In preda a una passione intensa e vilipesa, il butterato rigetta ogni altro possibile impegno di solidarietà sentimentale, abbandonando la piccola figlia all'influenza nefasta dei demoni materni:

egli era in potere di un solo idolo: il quale straziava e deformava i suoi affetti a tal punto da privarlo fin della carità, che ci rende attenti alle altre creature. (p. 588)

Le cronache familiari di Elisa denunciano con lucidità la violenza distruttiva e autodistruttiva che accompagna il venir meno del vecchio modello di relazione fra i sessi, basato sulla subordinazione del femminile al maschile. Se il quadro degli antichi rapporti domestici non consente alcun rimpianto, la rappresentazione delle nuove condizioni di convivenza acuisce un disperato senso di vuoto: la figura materna non regge l'inedito carico di responsabilità affettiva e simbolica; nevrotizzando se stessa, colpevolizza tutti coloro che sono affidati alle sue cure. In questo orizzonte sconfortato un unico nucleo domestico pare salvarsi, ma collocato al di fuori di ogni ordine di legalità normalmente istituzionalizzata: la famiglia costituita da Rosaria e Elisa, priva di figure paterne e nata dalla spinta altruistica della pietà. La provocazione scandalosa su cui si era aperto il libro trova qui un ulteriore motivo di inveramento, cominciando a chiarire le ragioni della moralità positiva incarnata dal personaggio di Rosaria.

Alla base dell'intreccio di *Menzogna e sortilegio* vi sono i comportamenti gioiosi, ma tragicamente irresponsabili, di due genitori: Teodoro il padre di Anna, Alessandra la madre di Francesco. Il destino della ragazza è segnato dalla promessa paterna che segue il primo saluto al cugino: «Scommetto che ne sei già innamorata. Benissimo, sarà tuo marito» (p. 81); il progetto folle è poi rafforzato dal velleitarismo con cui il vecchio infermo tenta di cancellare frustrazioni e rimorsi:

Quanto a Teodoro, egli dimenticava, in quelle sue momentanee rivolte, d'esser lui stesso la causa di tanta ingiustizia ai danni di sua figlia. La coscienza, tuttavia, gli rammentava questa verità molto spesso; ed egli, incapace di sopportare tante amarezze da solo, s'apriva con Anna, spiegandole a sazieta' ch'ella aveva nella propria bellezza una ricchissima, superba dote e che doveva mirare a un destino degno dell'illustre nome dei Massia, rifiutando la sorte degli umili. (p. 120)

La vita di Francesco, per contro, è tutta racchiusa nella confessione dell'adulterio fatta da Alessandra al figlio adolescente. Ebbene, in questo romanzo familiare in cui tutti i rapporti parentali hanno esiti funesti, tanto più catastrofici quanto maggiore è l'intensità amorosa che unisce genitori e figli, la malafemmina Rosaria è l'unica figura di cui si tacciono i legami di consanguinità: a testimoniarli è solo una lettera, scritta per lei da un'amica, per comunicare ai suoi la decisione di restare in città. Qui ella condurrà la propria esistenza fuori da ogni vincolo d'affetto che non sia liberamente scelto, d'amicizia o d'amore poco importa. Sembra essere questa la condizione necessaria per accettarsi senza bisogno di rincorrere le lusinghe di una menzogna che vale non già a ingannare gli altri ma a tacitare i propri sensi di colpa e a lenire l'impotenza aggressiva di ambizioni falsamente indotte: solo così un giorno sarà possibile assolvere la funzione genitoriale senza caricarla di risentimenti rancorosi.

### *Rosaria, «Il giorno»*

Il vuoto aperto dalla crisi della virilità e dallo stravolgimento dei ruoli familiari pare interamente colmato dall'ardore passionale di una figura femminile che, nell'adesione piena ai valori istintuali, incarna l'esuberanza vitale dell'*eros* e l'oblatività protettiva del sentimento materno. Lontana da ogni forma di cultura, insensibile ai dettami sociali, pronta a mostrarsi sempre «senza vergogna» e ad abbandonarsi alla felicità di essere se stessa, Rosaria afferma il

primato della moralità naturalmente irriflessa. A delinearne la fisionomia mite e serena ecco allora la sequela dei paragoni animaleschi: lo sguardo «per lo più mansueto come quello d'un vitello» (p. 316), «come certi fiduciosi animali domestici» (p. 316), «gli orecchi piccoli come una pecora» (p. 357), «la mansuetudine che in certi istanti la rendeva simile a una capra, od a una giovenca» (p. 392); «come una cavalla in preziosi finimenti» (p. 614), «tranquilla come una giraffa» (p. 618); «con la sua andatura da giraffa» (p. 634). In mezzo a personaggi che rifiutano di crescere e annegano infantilismi e umiliazioni nella menzogna, la nostra malafemmina dice semplicemente «qualche necessaria bugia» (p. 330) ed è l'unica capace di assumersi la responsabilità di un gesto d'amore;

S'era accorta allora del grande affetto che, senza quasi accorgersene, aveva concepito per me; e appunto in quella occasione aveva fatto voto di adottarmi, se mi salvavo, e di allevarmi e amarmi come sua figlia per tutta la vita. (p. 931)

Forte della propria ingenuità disarmante, Rosaria può aprirsi fiduciosa alla confidenza degli altri. La scena di riconciliazione con l'amica Anitella (pp. 324-8) è sorprendente in un romanzo dominato da solitudini orgogliose e misantropiche.

L'estrazione popolare corrobora l'assenza di roveli nevrotici e alimenta il sentimento di pietà che, senza mai umiliarsi e umiliare, aiuta i personaggi più «ispidi» a sentirsi in pace con se stessi. Fra le sue braccia Francesco riesce finalmente a dimenticare la vergogna delle cicatrici e l'onta della nascita bastarda (p. 313); Elisa conosce per la prima volta la consolazione rasserenante di baci e carezze:

mi sentii bene come non m'ero sentita mai. Davvero, mai, neppure sulla più comoda poltrona, io m'ero trovata a mio agio come su quella sottanella rosa, e contro quel corsetto mezzo slacciato e in disordine [...] mai m'ero sentita così libera e vittoriosa, così d'accordo con me stessa, come in quel tenero abbandono. O misterioso incontro! Senza aver coscienza del prodigio, né tanto meno cercarne il motivo, sentivo in quel momento d'essere una cosa bene accetta e naturale nel creato, amica e compagna in mezzo alle altre cose, non



meno di una pianta, o di un animale, o d'una qualsiasi spensierata bambina. (p. 631)

Dobbiamo allora concludere che la figura ultratradizionale della puttana generosa ed esuberante, stupida e indolente è il modello positivo di femminilità proposta dalla Morante di *Menzogna e sortilegio*? Al di là dei giudizi severi con cui pure la narratrice non tralascia mai di commentarne la rozzezza e la volgarità,<sup>(65)</sup> il personaggio della madre adottiva è, in effetti, costruito su una contraddizione così dirompente da vanificare ogni tentativo di pacificata autodefinizione femminile. Rosaria in tanto esalta contemporaneamente la virtù benefica dell'amor materno e la ricchezza vitale delle pulsioni erotiche in quanto i due termini non trovano sintesi nell'unità biopsichica del suo corpo: principio del piacere e funzione procreativa non si integrano nella fisicità individua ma anzi costituiscono i poli di una dialettica incomponibile. Per la Morante, l'identità della donna è troppo drammaticamente dimidiata perché la narrazione delle storie familiari di Elisa possa acquietarsi in un trionfante «ritorno alle madri». Nel quadro della «duplicità senza soluzione», sempre implicita nella «profondità misteriosa» della natura umana, è la rappresentazione della femminilità generatrice il motivo supremo che fa di *Menzogna e sortilegio* il romanzo dell'ambiguità. Sotteso alle oltre novecento pagine dell'opera, risuona sempre il timbro «particolare, sembra, alle donne della nostra regione, nel quale odi riecheggiare un'antica maternità e l'invocazione carnale dolersi come il canto d'un prigioniero» (p. 752).

---

<sup>65)</sup> Sin dall'*Introduzione*, la narratrice riserva a Rosaria il consueto duplice atteggiamento che adotterà poi nei confronti dei parenti eroi: il perdono indulgente si intreccia alle note di criticismo impietoso, a tal punto che Elisa ricorda subito d'aver preferito accompagnarsi, ancora una volta, alla sua ombra idealizzata che non alla sua compagnia reale. «Ciò mi fu causa, durante la fanciullezza, d'amaro dispetto e tormento [...] da ultimo ero giunta, pur amando la mia protettrice, a rifuggire spesso da lei. Preferendo la sua presenza immaginaria (trasfigurata e domata dalla mia immaginazione secondo i miei desideri), alla sua presenza carnale» (pp. 14-5).

Nel «discorde concerto dei morti» che tornano a visitare Elisa, nonna Alessandra è l'unica figura «ancor oggi vivente». Sin dalla sua presentazione, la narratrice sottolinea la festosità raggianti che sempre l'accompagna:

Lei sola, di tutti noi, conobbe il sapore della gioia senza mescolanza d'amaro; e il suo doppio, quest'ombra loquace, non si stanca di celebrare la sua gioia. (p. 443)

La ripetizione ravvicinata del termine «gioia», ripreso anche poche righe dopo per suggerire la comunione ilare fra madre e figlio, non lascia dubbi sulle ragioni dello statuto d'eccezionalità di cui gode il personaggio. In effetti questa contadina, dalla «grazia decisa e fiera», adorna di una «selvatica bellezza», che «aveva sempre vissuto [...] con gli eventi e le stagioni della terra» (p. 441) a tal punto da non patire, unica fra tutti, il peso del lavoro («Senza rendersene conto, ella godeva perennemente, mentre faticava nei campi» p. 428), esemplifica al sommo grado la felicità schietta e istintiva dell'essere umano che è in armonia con sé e con il mondo. I consueti paragoni con gli animali leggiadri («l'andatura graziosa la faceva somigliare piuttosto a un cigno» p. 336) confermano l'alterezza lieve di una donna estranea a ogni sentimento di vergogna.

L'idea della colpa non aveva radici in lei: come in uno schietto fanciullo, la sua purezza era il privilegio d'un cuore libero da turbamenti, ignaro e noncurante delle cose proibite. (p. 433)

Neanche l'adulterio corrompe «quella perenne fanciullezza che nasceva dalla sua naturale innocenza e castità» (p. 524); nessun rimorso nei confronti del marito Damiano turba il «sentimento di arcano riposo e di trionfo» indotto dalla maternità; anzi, «nella sua folle compiacenza, la donna vedeva, nel vecchio marito, quasi un debitore» e «la coscienza d'aver concepito il proprio frutto nel delitto accendeva d'orgoglio la sua mente lusingata e rapita» (p. 441). L'istinto di maternità celebra il suo splendore nell'innocenza

pura dei sensi: perché Alessandra incarna l'assolutezza incontaminata dell'impulso generatore, mai sfiorato dalle lusinghe dell'*eros*. L'atto sessuale che permette il concepimento non solo non viene descritto - una ellissi impenetrabile accelera il tempo di narrazione («Non eran trascorsi molti minuti da che si era allontanata da casa allorquando ella vi rientrò» p. 439) - ma soprattutto pare non riguardare affatto la nostra adultera. La sensibilità vergine di Alessandra non conosce alcuna pulsione erotica: non con il vecchio Damiano, più padre che marito, ma nemmeno con l'affascinante «signore forestiero». Nicola Monaco, pur seducendola,

le ispirava non già amore, ma soltanto fierezza e sottomissione insieme congiunte. I suoi sensi, come quelli di una vergine, rimanevano sigillati, inaccessibili al piacere o al desiderio; e tali rimasero in cospetto d'ogni uomo, per tutta la sua vita. (p. 440)

Solo la nascita del figlio apre

le ricche sorgenti d'amore che aveva in sé, e che nessuno oltre a lui, minuscolo e ignaro, avrebbe mai più esplorato. (p. 442)

In Alessandra, unica vera passione è l'amore materno, coltivato nella sua integrità, mai contaminato da altri affetti che potrebbero offuscarne il candore magico:

Un religioso timore le dette la forza di respingere quell'abbraccio; stavolta, sì, le sarebbe parso, cedendo, di macchiarsi di tradimento e di colpa. Non tanto verso Damiano, quanto piuttosto verso il piccolo Francesco. (p. 455)

Ma proprio la somma di sentimenti esplosi dopo il parto, dalla fierezza orgogliosa al desiderio di comunanza piena con la propria creatura, è causa di catastrofe rovinosa. La sequenza in cui Alessandra svela trionfante la sua colpa allo sgomento Francesco è una delle pagine più intense del libro: la stupefazione paurosamente presaga del bimbo e l'incantesimo malaugurato cui soggiace la madre si irradiano su un paesaggio spettrale e

solitario, rallegrato solo dalle leopardiane ginestre.

Un sorriso stregato curvò appena le labbra di Alessandra, un lampo bizzarro le passò negli occhi. E con voce bassa, lusinghiera, piena di arcana confidenza, d'un tratto ella disse all'innocente fanciullo: «Tu non sei meno signore di lui». (p. 479)

Come la narratrice non manca di osservare, tuttavia, la «subdola infernale compiacenza» di rendere il figlio suo primo e unico complice «recava in sé il veleno» (p. 480). La confessione, infatti, non solo getta una luce commiserevole sul vecchio Damiano, «trasformatosi in un ambiguo, inquietante straniero» (p. 481), ma soprattutto ingenera nell'animo del ragazzo un disprezzo penoso nei confronti della madre adorata.

Ecco venire un tempo nel quale colei che già pareva a Francesco la più bella delle donne, la prima di tutte, la più lucente; cosiffatta da glorificare, col portarla, anche un'umile veste; ecco un tempo, dico, nel quale Alessandra doveva diventare per suo figlio un oggetto inconfessabile di vergogna, com'era già Damiano. (p. 482)

La crisi dell'autorevolezza virile ha qui un'esplicazione particolarmente dolente: è il fantasma di Edoardo a spiegarlo a Francesco.

- Non ti vergogni, - diceva sdegnoso il cugino, - di star sempre aggrappato, alle vesti delle donne? Tu non sai vivere senza onorarne una del tuo massimo rispetto: prima fu tua madre Alessandra, poi l'umanità intera sotto la specie di una sguadrina dozzinale, e in seguito quest'altra donnaccia. Ti voti tutto intero al tuo rispetto; e quando scopri ch'esso era malposto, ridiventi come un bambino che in una gran folla abbia smarrito la propria madre: spaurito, travolto, umiliato... Perché dunque non ti rassegni a disprezzare ciò che ami o ad amare ciò che disprezzi? (p. 871)

Per dirlo con i termini suggeriti dal meccanismo della «formazione reattiva», Francesco ama solo chi lo disprezza e disprezza sempre chi lo ama: i suoi rapporti con Anna e Rosaria non fanno che replicare la contraddizione lacerante sottesa ai suoi

aggrovigliati sentimenti filiali.

Per la sua grazia festevole, Alessandra è stata spesso avvicinata a Rosaria: con essa condivide soprattutto l'istintività gioiosa priva di pudori impacciati. Entrambe le donne, che entrano in scena una dopo l'altra (*Rosaria al bivio dell'onestà e il disonore*, *La baronessa madre arriva in città*), sono ricche della «nobiltà spontanea degli animali, dei bambini, o dei primi abitanti del paradiso» (p. 429) e non conoscono gli assalti tempestosi dell'inconscio. A differenza di tutti gli altri personaggi, esse paiono estranee anche alla fatica amara dell'attività onirica; anzi, come ricorda la narratrice riassumendo lo svolgimento dell'esistenza di Alessandra:

la sua vita semplice, simile a quella d'un animale o d'una pianta, si volgeva uguale nel giro delle stagioni, dei giorni, e delle innocenti notti senza sogni. (p. 428)

Ma, appunto, il confronto fra le due donne, mentre celebra l'analoga integrità naturale, chiarisce un dato di antagonismo irriducibile: Rosaria si colloca tutta entro la sfera dell'*eros* («era come se ella avesse un solo amante: e costui si chiamava Desiderio» p. 319). L'accettazione di sé nasce dal riconoscimento sereno del principio del piacere, quale si esplica eminentemente nell'offerta generosa del proprio corpo; Alessandra, al contrario, entra in armonia col mondo sublimando ogni pulsione sessuale nell'istinto della maternità. Ancora una volta il sistema attanziale delle figure femminili ci conferma che i due termini non possono coesistere nell'unità biopsichica dell'io. Quando ciò capita, una schizofrenia devastante conduce alla follia e alla morte. È il personaggio più conturbante di *Menzogna e sortilegio* a darcene la prova ultima e definitiva: Anna, fanciulla disperatamente innamorata e moglie-madre chiusa in un egoismo soffocante e distruttore.

*Anna, «La notte»*

A lei è dedicato il romanzo (*Dedica per Anna*), è lei la prima «ombra» che si riaccende nella memoria onirica di Elisa, sulla sua parabola esistenziale si costruisce l'intreccio principale di queste «cronache familiari». Persino l'attività di scrittura crea un legame esclusivo fra madre e figlia, anche se il finto epistolario, «testimonianza superstite del patetico romanzo di Anna» (p. 785), appare alla narratrice un'eredità «confusa e infida», esempio bislacco di prosa scadente.<sup>66)</sup> Nondimeno, pur essendo il fulcro energetico dell'opera, la figura di Anna conserva una sorta di velo che ne scherma i lineamenti autentici. In effetti, è nei confronti della propria madre che l'io narrante adotta un atteggiamento massimamente ambiguo. Sin dalla prima apparizione, colei che ha dato la vita a Elisa è accompagnata da espliciti simboli di morte («piccola mano marmorea», «lampada spettrale», «tana sotterranea», «offrendomi [...] soltanto il sonno», «per la loro tomba avrei rinunciato al Paradiso» pp. 32-3). Il primo «innocente rifiutato amore» di quest'opera che colleziona passioni mai ricambiate è proprio quello di Elisa per la madre:

Mia madre era stato il primo, e il più grave, dei miei amori infelici; e, in virtù di lei, fin dalla mia prima infanzia io conoscevo le più amare prove degli innamorati negletti. (p. 19)

Tutto dichiara l'intensità dell'affetto filiale, ma nel contempo ogni particolare ne sottolinea l'insensatezza. Se il rapporto con l'immagine paterna è dominato da inconfessate tensioni edipiche,

---

<sup>66)</sup> È Rosaria a salvare «il fascio di lettere», nascosto nel materasso di Anna, con l'intento di consegnarle a un'Elisa diventata «grande» (p. 932). L'epilogo del romanzo annuncia anche la distruzione delle lettere immaginarie: «non passerà molto che, scritta appena la parola *fine* a queste memorie io darò alle fiamme l'Epistolario fantastico: in tal modo, spero, l'ombra materna sarà placata» (p. 933). Secondo la Wood «La distruzione delle lettere è il tentativo di Elisa di separarsi dalla madre, di rompere il circolo chiuso di menzogna e sortilegio che li imprigiona tutti». Tentativo peraltro non «lineare o liberatorio» perché «il processo di scrivere, come quello di vivere, non è trionfante ma tragico» (*art. cit.*).

è la relazione con il genitore dello stesso sesso a indirizzare i processi di formazione dell'identità individuale. Ecco perché, mentre verso gli altri «parenti-eroi» è possibile assumere la duplice inclinazione al giudizio severo e al perdono assolutorio, la figura materna suscita solo un «amore sacro e vile» che «tirannicamente» impone una devozione umile:

quando mi sovrastava, come una nube fuor della terra, insensibile al linguaggio umano, che mai poteva fare questo selvaggio ch'io ero? Null'altro se non prostrarsi al cospetto di quei maestosi vapori; senza illudermi che lei, grande e padrona nella dimora delle tempeste, si accorgesse di me. (p. 657)

Il «contagio» (p. 658) che aveva legato la bimba all'idolo materno non è mai cessato e il discorso romanzesco reca tracce vistose di questa faziosità inguaribile: Elisa pare esserne sempre consapevole e per tratteggiare la fisionomia chiaroscurata di Anna si affida soprattutto allo sguardo degli estranei.

Di questo criterio rappresentativo la narratrice si avvale, per tutto il corso del racconto, riconoscendovi lo strumento privilegiato del criticismo analitico: per controbilanciare la condiscendenza troppo indulgente dimostrata verso i suoi familiari, l'io narrante si sforza di osservarne i comportamenti adottando un'ottica altra che precisa, modifica, spesso capovolge la prima impressione soggettiva. Nella maggioranza dei casi, tuttavia, la messa a fuoco contrappuntistica si limita al parere di commentatori generici,<sup>(67)</sup> quando addirittura non s'appoggia ai

---

<sup>67)</sup> Un visitatore sconosciuto [...] ogni persona onorata (p. 10); Fra la servitù taluno [...] aveva pure alluso (p. 59); Un osservatore più acuto avrebbe letto, in quel viso (p. 62); Chi l'aveva vista (Pascuccia) la descriveva come... (p. 97); la gente dal cervello sano (p. 115); un osservatore accorto (p. 137); se un pietoso l'avesse sorpresa (p. 148); i passanti guardavano stupiti (p. 155); un uomo giusto, avvezzo ad ascoltare piuttosto la propria ragione (p. 166); un medico avveduto (p. 668); uno spettatore accorto (p. 670); un'ignota donna del popolo (p. 880). L'esemplificazione si conclude sulla *vox populi* che commenta, cogliendone l'intima verità, l'incidente mortale di Francesco: «La colpa non era di nessuno, se non della vittima: la cui disgrazia era stata di quelle che la gente suol chiamare "stupide" e "gratuite"» (p. 893).

più convenzionali pronomi indefiniti. Nelle situazioni cruciali in cui compare Anna, questa tecnica si rafforza e la figura di uno spettatore realmente presente alla scena permette di cogliere la verità dei suoi atteggiamenti con l'acume di uno sguardo straniato e straniante.

Testimone della scena era una bambina di circa tredici anni, i cui capelli neri, non ancora pettinati e intrecciati a quell'ora del mattino, serbavano il disordine selvaggio della notte. Ella stava seduta sopra un'ottomana logora e taceva, ma i suoi occhi, d'un grigio temporalesco, si fissavano attenti e pieni di rimprovero sulla madre e sull'intruso. (p. 134)

L'intruso è il legale di zia Concetta, inviato per contestare le balorde pretese ereditarie del fratello: gli basta scorgere le pose dispettose e nel contempo protettive assunte da Anna nei confronti rispettivamente della madre e del padre per comprendere la rete di affetti distorti che governano la famiglia di Teodoro e Cesira. Anche il ritratto di Anna adolescente è delineato secondo il punto di vista di un estraneo che ha seguito però l'intera vicenda della cuginanza:

«Boria, boria e miseria!» Di tal sorta erano i pensieri del cocchiere, allorché, riprendendo a strigliare il cavallo, china la testa ricciuta e nera, guardava di sbieco la figura di Anna che s'allontanava (p. 265).

Il tempo delle nozze si apre con i foschi presagi suggeriti da un duplice, analogo commento: le impressioni ostili della padrona di casa di Francesco. («Il volto di Anna, apparsole già così gelido e cattivo, le parve, allora, anche empio e sfrontato» p. 565), sono suffragate dal giudizio degli studenti-testimoni:

tutti furono d'accordo nel giudicarla poco socievole, autoritaria, scontrosa e smorta; di umore indipendente, e, forse, di salute delicata. In conclusione, poco adatta a diventare una madre di famiglia. (pp. 567-8)

E infine, l'ultima e più clamorosa alternanza di criticismo demistificante, pietà filiale, nuovo sguardo straniato. Anna è



ritornata a casa dopo aver riconosciuto la salma di Francesco ed Elisa ha una «bizzarra chiaroveggenza»:

Per la prima volta (quasi che Rosaria mi trasmettesse un suo muto giudizio, crudele pur nella carità), vidi che il corpo della mia Anna, della più bella fra tutte le donne, aveva in realtà perduto ogni avvenenza, e, deformato dalla grassezza, invecchiato precocemente, non era altro che una rovina. (p. 914)

Ma questa «conoscenza subitanea», lungi dall'affievolire l'amore fanciullesco, lo rende ancor «più violento, quasi terribile». Ed ecco a compensare l'eterna immutata dedizione di Elisa sopraggiunge l'addio di Anna morente:

I suoi tratti palparono, un leggerissimo incarnato le colorò le guance; e inaspettatamente, ella prese a ridere fra sé. Nel tempo stesso, con voce fioca, ma udibile, pronunciò il mio nome. Io volai verso il letto; e di nuovo ella mosse i labbri a dire: Elisa, Elisa (p. 926).

Il romanzo, tuttavia, non si chiude su questo «debole riso di malizia e di allegria» che pare riconciliare *in extremis* la genitrice alla figlia sempre negletta: un ulteriore ribaltamento cancella l'immagine di pacificazione finale. *L'Epilogo* sigilla il ritratto del personaggio con le parole ingenuamente perfide di un compagno di lavoro del butterato. Agli occhi della gente, Anna appariva come:

una gigantessa pallida, male infagottata, e per di più così malevola e scostante e dura di cuore da non giustificare affatto ai loro occhi le gelose apprensioni del marito. (p. 937)

La luce dell'idolatria di cui sia Francesco sia Elisa hanno sempre circondato Anna si è davvero dissolta, lasciando la figura definita dalla narratrice «La notte» avvolta nel mistero inquietante dei suoi deliri. Ma è appunto questo lato oscuro dell'identità femminile che Anna esemplifica: l'enigma che le cronache familiari di Elisa tentano invano di sciogliere.

Innanzitutto Anna rappresenta la dannazione della maternità

disgiunta dalla passione amorosa. Con il suo primo romanzo, la Morante demolisce uno dei miti più radicati nella letteratura italiana: l'istintività sempre e comunque felice dell'amor di mamma.

io non contavo per mia madre. Ella soleva, in genere, trattare i fanciulli come una razza inferiore, una sorta di animali fastidiosi, i quali, incapaci di provvedere a se stessi, costringono gli altri a tale ingrata cura [...] quantunque non possa dire ch'ella mi odiasse o mi trascurasse, i suoi sentimenti verso di me non erano, credo, troppo diversi dall'indifferenza e dal fastidio ch'ella provava verso i fanciulli altrui. Accudiva ai propri doveri materni con severità brusca, quasi minacciosa. Quando mi ammalavo, la vedevo al mio capezzale accigliata, impaziente, come se l'ammalarsi fosse una colpa. (p. 585)

Il desiderio procreativo di Anna si è tutto consumato nel vagheggiamento impossibile d'avere un figlio da Edoardo:

se il cugino avesse accolta la preghiera di Anna, forse la qui presente Elisa non avrebbe mai visto la luce. In luogo di quest'essere femminile, magro, amaro e nericcio, sarebbe nato un aureo, grasso Edoardo; e certo costui avrebbe meritato da Anna quell'amore che non toccò mai alla povera Elisa. (p. 239)

Nessun dubbio che il bimbo concepito con il cugino sarebbe stato un maschio bello e sano, e non certo un «essere femminile magro, amaro e nericcio», troppo simile all'odiato butterato per essere accettato: lungo la direzione matrilineare che percorre la vicenda romanzesca (da Cesira a Elisa), la maternità è frutto di risentimenti rancorosi e condanna definitiva per una colpa da scontare.<sup>(68)</sup>

L'«ardito disegno» di Anna di mettere al mondo un piccolo

---

<sup>680</sup> Nella contrapposizione fra il bimbo desiderato durante la cuginanza ed Elisa, Anna non dichiara solo la diversità del sentimento che la lega ai due padri, uno immaginato l'altro reale, ma anche il desiderio femminile d'essere madre d'un maschio. Su questa «autorealizzazione gloriosa della madre nel figlio maschio» cfr. P. Azzolini, *Mettersi al mondo, Elsa!*, cit. Non va, tuttavia, dimenticato che nella vicenda di Concetta Cerentano la Morante mostra, con lucidità aspramente gelida, la forza con cui la gloria d'essere madre d'un figlio maschio approdi al delirio paranoico.

Edoardo rifrange specularmente il compiacimento fiero con cui Alessandra accoglie la nascita di Francesco: per entrambe le donne la gravidanza prescinde dalle leggi dell'ordine sociale e brucia ogni remora morale o religiosa in un'esultanza quasi temeraria:

Questo fiore gemello, questo incantato specchio, nessuno avrebbe potuto rubarlo ad Anna, né lo stesso Edoardo, né la povertà, né il disonore. E allegri, insieme, Anna e l'Amore, incarnato in quelle minute membra, avrebbero riso della vergogna, e del tradimento, e degli altrui patti e contratti, e della fedeltà coniugale, e degli amanti infedeli! (pp. 232-3)

La comunione festevole fra genitrice e creatura, tuttavia, se attinge una analoga ardente assolutezza, denuncia, nondimeno, la diversità insanabile che separa le due figure materne. Poco conta che per l'una il figlio sia solo un sogno irrealizzato, per l'altra autentica ragione di vita; ciò che contrappone Anna ad Alessandra è piuttosto il senso ch'esse attribuiscono al legame con il piccolo nato: per la contadina è l'unico modo di dare valore pieno alla propria identità; per Anna è solo prolungamento proiettivo dell'innamoramento verso il cugino, negazione dell'io nell'adorazione di un infante che riproduca le fattezze dell'uomo perduto.

Un figlio le pareva significare l'eterna presenza dell'amore nella sua vita, anche dopo l'abbandono del cugino: e il solo mezzo, per lei, di salvare non solo il ricordo, ma la sostanza stessa dell'amato nel proprio futuro. Rimasta sola, ella, in attesa del figlio, avrebbe continuato senza tregua a pensare il corpo, il viso, la voce del cugino traditore, affinché il bambino ricomponesse in sé le forme perdute di lui. (p. 232)

È questa, d'altronde, la vera menzogna, o sortilegio, che l'adolescenza consegna ad Anna: l'illusione di poter riconoscere l'adempimento del destino femminile nella sottomissione devota alla persona amata.

Anna senza dubbi né rimorsi gli aveva, in cuor suo, fatto dono di sé. Ella credeva infatti d'essere nata ed aver vissuto solo per giungere a quel momento,

e le pareva, non dando se stessa in cambio, di mancare al proprio fausto patto con la sorte. Questo incantevole patto le sembrava il decreto stesso della vita; e, fuori di esso, non v'era che mortificazione e condanna. (p. 187)

Lo scenario eccezionale, magicamente luminoso, su cui si apre *La cuginanza* sottolinea la valenza simbolica di un incontro fatale:

Una mattina di febbraio, la città si svegliò sotto la neve. Un simile fenomeno era così raro da quelle parti, che si segnavano come date degne di memoria tutte le volte ch'esso capitava in un secolo. (p. 161)

D'altronde, tutto è già deciso sin dall'inizio, quando ancora i due ragazzi non si sono scambiati parola: le prime, immediate sensazioni provate da Anna, il desiderio del «perdono» per lui e la «vergogna» di sé, trameranno l'intera vicenda amorosa. «Tratta a un'adorazione smisurata» (p. 175), la «nostra esaltata eroina» non conosce sentimenti o emozioni, ma solo l'empito travolgente di una infatuazione che inorgoglisce imponendo, però, «selvaggia umiltà» e «virginea volontà di dedizione».

Confrontava se medesima a lui, e con subita umiltà si trovava del tutto indegna al confronto. Allora, come un eroe esaltato, al quale in una battaglia impari e senza speranza sembra vittoria l'immolarsi, ella avrebbe voluto morire in quel momento stesso, per legarsi in eterno alla propria, adorata utopia [...] Tutti gli abitanti della città, fuor d'Edoardo e di chi gli stava vicino, eran da oggi inferiori e servi di Anna. Come accade a un tiranno detronizzato che aspetta di riavere il suo regno, la sfiducia nella propria sorte accresceva il suo odio per loro, e la fede, il suo disprezzo; e nell'attesa, ella si saziava in cuor suo di superbia e di crudeltà. (p. 175)

Sin dal primo appuntamento, Anna mira a essere schiava di Edoardo, «servirlo giorno e notte, vegliare in attesa dei suoi comandi» (p. 185), rimettersi, insomma, agli ordini del «sovrano perfido e crudele», quale poi emergerà dalle lettere del finto epistolario. In un commento che trasuda partecipazione, l'io narrante ammonisce la fanciulla innamorata:

Maldestra Anna! tu ti vergogni, tremi, e il cugino, che per un attimo fu quasi tuo schiavo, al veder la tua debolezza è ripreso dal suo demone della contraddizione e del gioco. (p. 236)

La debolezza non solo suscita un moto di pietà, e la «pietà dà noia e disgusto» (p. 369), ma soprattutto corrode il rapporto fra i due sessi che, estraneo ai sentimenti di reciprocità, si conforma unicamente alla legge della sopraffazione. E il «gioco» di Edoardo, alla fine, sarà odiosamente persecutorio; dopo il commiato affidato a un gelido biglietto, la beffa sprezzante: la scena della visita ad Anna insieme a Francesco è scandita sul *climax* di una vera e propria tortura.

Al sogno d'amore coltivato nell'adolescenza Anna resta sempre fedele, anzi l'abbandono di Edoardo galvanizza il delirio passionale, trasformandolo in fanatismo folle. Anch'ella, come Francesco, «in potere di un solo idolo», non può reggere il confronto con il mondo adulto della responsabilità: il «tenebroso castello», costruito sui «futili giochi» infantili (p. 215) e abitato dai «misteri di virginea barbarie» (p. 242), la imprigionerà fino alla morte. Il passaggio dall'universo ambigualmente felice della cuginanza alla cupa disperazione del carcere familiare non raffrena l'oltranzismo emotivo di Anna, ne muta solo l'inclinazione. Se la pena gioiosa di donarsi aveva alimentato l'idillio con Edoardo, ora la maturità impone l'egoismo più cieco: quando non ci si perde nell'altro, lo si sopraffà. La spinta aggressiva, trasferendosi dal proprio io verso l'esterno, si converte in odio, e la vittima di un tempo, fattasi carnefice, sarà tanto più crudele quanto più in precedenza aveva manifestato dedizione e quanto più riconoscerà nel nuovo succubo i sintomi della sua idolatria passata. La nuova relazione ripeterà la prima, capovolgendone i termini.

Solo l'illuminazione della morte fa baluginare la verità («Lui m'amava, lui solo m'amava, e io l'ho respinto per amare uno spettro» p. 913): ma è una lucidità momentanea, paradossalmente dovuta alla «paurosa veggenza» dell'attacco febbrile. In effetti, di lì a poco, la nostra eroina rientra nel regno della menzogna, dove

l'approssimarsi della fine le restituisce, con l'anello di diamanti e rubini, le illusioni dell'adolescenza:

si dette ad incurvare e a rigirare in atti vanesi la mano adorna dell'anello, ridicendosi con una ilare, lamentante voce, ch'esso era suo, era suo, nessuno glielo ritoglierebbe mai più. (p. 919)

Grazie al consueto procedimento di repliche interne, l'epilogo rifrange la scena dell'ultimo incantato appuntamento con Edoardo: ora una «luna rosseggiante» rischiarà il crepuscolo di «quel sabato primo agosto» in cui comincia l'agonia di Anna; allora, in piena estate, «era il tempo della luna cadente», la cui «luce, rossa ancora, accendeva il lungo binario» (p. 249).

In una perfetta concordanza d'amore e morte, Anna torna così in possesso del «gioiello regale, come segno d'una amorosa e dispotica investitura» (p. 203), da sempre bramata.

L'anello di diamanti e rubini è l'oggetto simbolico che scandisce le tappe cruciali del racconto: sfolgorante alla mano dell'ombra materna, sin dall'*Introduzione*, il gioiello «glorifica» Anna durante la cuginanza (*Dono dell'anello*), segna poi le trame occulte dell'Anonimo (*L'anello cambia padrona*); risplende alla destra di Rosaria, durante l'incontro casuale con Francesco ed Elisa, e su di esso, infine, si chiude la narrazione (*L'anello torna alla sua prima padrona*). Il motivo tipicamente romanzesco dei monili perduti e ritrovati acquista in *Menzogna e sortilegio* una suggestiva valenza polisemica. Nel rievocare il turbamento provato quando da bimba lo vide per la prima volta, la narratrice commenta il fascino ammaliante racchiuso in quella doppia luce:

Le mie pupille si fermarono su quel minuscolo prisma, attirate soltanto, però, dal suo vittorioso splendore. Difatti, io non avvertivo i sortilegi rinchiusi nella doppia luce di quel cerchio, e certo, se avessi potuto indovinarli, invece di fissare ammaliata l'anello, ne avrei distolto lo sguardo con disgusto; ma esso con finta innocenza suscitò allora in me soltanto il vanesio amore per le pietre, comune alle donne della nostra famiglia. (p. 618)

Ma a chiarire il significato dell'anello, sotto il cui potere

seduttorio trascorre la vita delle due madri di Elisa, è il sogno che visita Anna, subito dopo l'ultimo convegno d'amore con il cugino: in quella notte magica il ragazzo eccitato e febbricitante aveva cantato l'«ambigua» canzone del «diamante e rubino», avvertendo la fanciulla che le «due pietre sono stregate, esse hanno un linguaggio, voglion dirti una cosa» (p. 248). Ecco il «dolce incubo» di Anna:

Le pare, giacendo addormentata, di protendersi fuor dal letto per togliere l'anello d'Edoardo dal suo nascondiglio, e infilarselo al dito. Ha il senso preciso di compiere, uno dopo l'altro, i movimenti necessari per questo fine: vale a dire levarsi, accostarsi al cassetto, togliere la chiave di dietro la specchiera, infine aprire il cassetto e trarne il rilucente anello. Ma in questo momento medesimo si rende conto, pur sempre in sogno, di giacere nel letto addormentata [...] Ma lei non può ubbidire, essendo le sue membra imprigionate nel sonno come l'acqua nel ghiaccio. Una specie di mortale piacere addolcisce l'angoscia di questo letargo. Ma l'anello rimane intangibile: una diafana parete ch'ella non può infrangere, lo separa da lei. (pp. 257-8)

L'oggetto del desiderio, per quanto sublimato, è manifesto: la facile metafora iniziale, l'ossimorico «piacere mortale», l'ostacolo che non si può infrangere: tutto allude all'atto d'amore mai consumato con il fuggitivo cugino. Siamo al centro del sortilegio che promana dal personaggio di Anna. Nell'oltranza abbagliante con cui ne delinea il ritratto, lo sconfortato pessimismo morantiano travalica la rappresentazione dell'impossibile corrispondenza amorosa, per addentrarsi nel regno oscuro dell'*eros*: è Anna, non Rosaria, la protagonista delle scene più sessualmente conturbanti del romanzo. La figura della «Notte» è il vero emblema di questo accecante e cupo Mezzogiorno perché il leopardiano intreccio di Amore e Morte ch'essa esemplifica nasce dalle pulsioni più profonde dell'io femminile che nello spossessamento di sé rinviene la pienezza dell'essere:

l'ultimo termine di questo desiderio non è appunto la folle pretesa di non essere più noi stessi? (p. 382)

*La cuginanza* è la storia dolorosa di un tentativo fallito di

iniziazione sessuale. La donna si riconosce e si afferma nell'atto di donarsi all'amato in tutta la sua sensualità impudica: il ritornello «Fa' di me quel che tu vuoi», accompagnato da paragoni fin troppo eloquenti, dalla «splendida vanessa trafitta da una spilla» alla «giovane pettirossa colpita a morte», ritma l'intera vicenda amorosa per trovare accoglimento traslato nella sequenza del *marchio di fuoco*. Poco importa che Anna agisca al di qua della soglia di consapevolezza («Ella ignorava l'intimo significato della parola *sposi*» p. 188; «con atto incosciente, quasi di sonnambula, incominciò a slacciarsi pian piano con le sue proprie dita lo scollo della camicetta» p. 230): è l'istinto naturalmente creaturale che la spinge alla ricerca di quella «metamorfosi arcana», grazie alla quale «la coscienza di noi stessi si perde, e i limiti fra le specie si confondono» (p. 185). Ma, davanti a questa offerta che chiede all'amante una affermazione certa di identità, pur aspirando all'annullamento delle differenze, il maschio s'impaurisce e rinuncia a riceverla.

avrebbe voluto essere trafitta, ferita a morte, non essere più niente. Ciò che ella voleva era il proprio sacrificio; ed esso non veniva accolto. (p. 188)

È qui che si celebra il trionfo doloroso della femminilità; il privilegio di attingere l'unità dell'essere nella relazione amorosa si capovolge in condanna: il dono totale di sé è destinato a non essere accettato da una mascolinità che per conservare il suo fascino deve coltivare la «grazia celeste dell'ambiguità», negandosi così alla virilità matura.

L'addio di Edoardo segue immediatamente il gesto più erotico di tutto il romanzo:

E così detto, le strinse i gomiti, e tenendole ferme le braccia, quasi a tradimento le baciò la punta della sua minuscola mammella. Anna ebbe un sottile lamento, ed egli, lasciatala, le disse: - Vattene, vattene, adesso. Buona notte. Addio -. (p. 254)

Il processo di iniziazione è fallito. La donna respinta, tuttavia,



non si ribella: anzi, interiorizzato il rifiuto, s'accanisce a cercare le situazioni che, corroborandolo, galvanizzano le tensioni di narcisismo masochistico da cui è sempre abitata. Quale maggior mortificazione che consegnarsi sprezzantemente a un uomo verso cui si prova avversione, rancore, disgusto? D'altra parte, in questo sacrificio altezzoso Anna non solo potrà alimentare la menzogna autoingannatrice di restare fedele all'antico sovrano ma, nel contempo, autoflagellandosi, riterrà di proclamare la propria potenza. Così, nella prigione familiare, l'atto di seduzione si trasforma in offesa crudele:

ella, come già poc'anzi, non lo respinse, ma, chiusi gli occhi, prese a carezzargli, alla guisa di una cieca, il collo e il busto, con un bizzarro sorriso da malata, e un pallore estremo, e una remissiva debolezza delle membra che parevano lasciarsi alla volontà di lui. Sentii mio padre gridare: - Anna mia!- con voce d'orgoglio vittorioso; poi li vidi ambedue sparire nella *nostra* camera di cui fu chiuso l'uscio. (p. 821)

L'esaltazione vittoriosa di Francesco si ribalterà subito in disperazione mortale perché proprio quell'abbandono indurrà Anna a vantare il suo tradimento con astio impavido:

Tu hai creduto, - disse, - ch'io sorridessi a te, hai creduto che fossero per te le mie parole d'amore [...] Tu eri con me, ma io, io stavo con un altro, e tu non eri che un sosia, un fantoccio. Io ti odiai sempre, e ancor più ti odiavo allora, e amavo un altro, e sempre amai lui da che vivo. (pp.830-1)

L'incontro sessuale non solo non conduce alla metamorfosi arcana, all'unità indistinta del tutto, ma segna il momento dell'incomunicabilità e dell'inganno perfido. Testimone della falsa lusinga è la sperduta Elisa: la prospettiva «ristretta» amplifica la carica di sensualità morbosa che accompagna le mosse di Anna e Francesco e la scompostezza delle sue reazioni allude al turbamento che assale la coscienza infantile davanti all'«enigma» della «scena primaria»:

poi li vidi ambedue sparire nella *nostra* camera di cui fu chiuso l'uscio. Allora

io fuggii nella cucina, e al buio, coprendomi gli orecchi con le due mani, mi accovacciai per terra, nell'angolo del focolare, fra singhiozzi desolati e rabbiosi [...] Pensai d'essere stata dimenticata [...] ma il sentimento più acerbo, che mi faceva stringere i denti, era un terribile rancore verso mio padre, congiunto a una assurda smania di vendetta. (pp. 821-2)

Il moto iniziale di ripulsa è poi giustificato in nome del naturale istinto di conservazione:

io non potevo, in verità, intendere in nessun modo che cosa fosse avvenuto in quella notte [...] Né io cercavo la rivelazione di tal mistero: anzi, rifuggivo da essa, per quella istintiva difesa della propria innocenza che talora, al cospetto d'un'esperienza adulta, fa scudo a certi ombrosi fanciulli. (pp. 823-4)

### *Il dormire magnifico degli sposi*

Come suonano i versi centrali del *Canto per il gatto Alvaro*, dell'intera epopea familiare alla figlia narratrice non restano davvero che «tre cose in sorte/prigione peccato e morte». Eppure, *Menzogna e sortilegio* non si chiude su una prospettiva di negazione apocalittica. La «foresta di mostri» che abitano la cameretta riposta di Elisa è ancora dominabile, lontana dall'incubo d'orrore che scoppierà nelle pagine di *Aracoeli*: il primo romanzo morantiano affida all'*eros* femminile la possibilità di un riscatto liberatorio.

Con il solito gioco di parallelismo, la narrazione ci offre il contrappunto speculare della sequenza appena analizzata. Nella splendida «doppia confessione» di Rosaria a Elisa, il primo «peccato» nasce dal gesto di ribellione con cui la donna risponde all'«insulto supremo» compiuto da Francesco.

In sostanza, ecco cos'era avvenuto: era avvenuto che lei, Rosaria, aveva preso mio padre a schiaffi. Nel fare questa confessione, la mia penitente ebbe in viso un'espressione di crudele rimorso [...] ma d'altra parte il suo comportamento non era poi del tutto ingiustificato: esso infatti era stato una risposta a un insulto fattole da mio padre. Un insulto supremo, unico, insomma il peggiore insulto che si possa fare a una donna. (pp. 900-1)

La situazione cui allude Rosaria ripete la scena fra Anna e il butterato, ma questa volta l'incontro amoroso è rievocato con limpidezza solare. L'«affronto», patito da Elisa davanti allo spettacolo della «scena primaria», pare sciogliersi nello stupore divertito suscitato dagli «strambi» racconti della futura madre adottiva. Il discorso diretto di colei che pur si autodefinisce «una vacca» «una sporca donnaccia» non offende il pudore della piccola interlocutrice perché l'espressione «è immune da certi tabù, responsabili di trasformare le realtà naturali in mostri assurdi e delittuosi».<sup>69)</sup> All'ilare festevolezza metaforica del *dormire* è assegnato il compito di colmare conclusivamente il vuoto dei troppi silenzi che, per tutta la narrazione, avevano offuscato la dimensione della sessualità:

la cosa di cui si parla era precisamente il *dormire*. E cioè, dovevo sapere che il principale motivo per cui due persone son chiamate marito e moglie, è questo: che si mettono insieme a dormire. Se due persone, uomo e donna, ma che non siano fratello e sorella, si capisce, si mettono insieme a dormire, non c'è più niente da fare: sono moglie e marito. (p. 902)

Dopo aver avuto da Elisa la conferma «trionfale» che papà e mamma non dormivano mai insieme, Rosaria ricorda i pomeriggi in cui Francesco si metteva a sonnecchiare con lei:

In verità, sui primi tempi dopo quel famoso pomeriggio dello scorso inverno che l'avevamo incontrata in istrada, sui primi tempi mio padre non voleva assolutamente favorire Rosaria, la quale, ricevendolo e facendolo accomodare in casa propria, non mancava d'invitarlo a dormire. Nossignore, lui non aveva mai sonno, e quando andava in visita da lei si tirava dietro me apposta per mortificarla... ma piano piano, mio padre finì col dare a Rosaria questa soddisfazione. Soddisfazione!... C'erano dei signori di prim'ordine, i quali le offrivano un capitale in cambio d'un sonnellino. Mio padre, invece, per il bene che lei gli voleva, dopo aver dormito tutto un pomeriggio la salutava senza nemmeno dirle grazie. (p. 903)

---

<sup>69)</sup> La citazione è morantiana, tratta dall'articolo steso in occasione dell'inchiesta *Sull'eroticismo in letteratura*, con riferimento diretto all'*Ernesto* di Saba, poi raccolto in *Pro o contro...*, *Opere*, t. II, p. 1523.

Gli infiniti sgarbi ricevuti sono ormai perdonati e la nostra malafemmina, mostrando «un viso trasfigurato», spiega alla bimba il piacere celestiale in cui culmina il «dormire degli sposi»:

Davvero, potevo crederle: ch  lei, Rosaria, aveva sperimentato molti mariti, essendosi coniugata e riconiugata pi  volte. Ma a nessuno di coloro il dormire si addiceva quanto a mio padre. E a proposito, precis  a tal punto Rosaria, certo io non dovevo essere tanto scema da immaginarmi che il dormire degli sposi fosse un dormire semplice e qualsiasi, rassomigliasse al sonno mio, per esempio. Gi , se cos  fosse, varrebbe proprio la pena di maritarsi! Tanto varrebbe di rimanere zitella, e dormire col gatto! No, il dormire che fanno gli sposi (mi bastasse saper ci  finch  rimanevo signorina), il dormire degli sposi   un dormire magnifico, tutto un unico sogno! [...] Soprattutto sul finire del sogno, un minuto arriva nel quale entrambi gli sposi volano fino all'Empireo: tanto che, se non si risvegliassero proprio in quel punto, si riterrebbero morti, e gi  gloriosi in cielo. E fra i due la pi  gloriosa   la moglie, la quale   certa di essere, in quel minuto, l'unico tesoro del suo sposo: pi  che madre, pi  che sorella, tutto, insomma, per lui: il Paradiso incarnato. (pp. 904-5)

E con la confessione di Rosaria, inno alla vita nel momento estremo del lutto, la narratrice concede finalmente voce alla parola d'amore, per celebrarne tutta la grazia raggianti e senza peccato.

## L'isola dell'iniziazione impossibile

Un processo di illimpidimento complessivo caratterizza il passaggio da *Menzogna e sortilegio* all'*Isola di Arturo*. Le oltre novecento pagine del primo romanzo si riducono a meno della met , e subito, a uno sguardo veloce, colpisce l'ariosit , anche grafica, che il dettato morantiano ha acquisito. La cornice lirica si limita a una sola poesia, *Dedica a Remo N.*, e nessun canto di commiato saluta la partenza di Arturo dalla sua Procida; analogamente, i titoli dei capitoli sono formati per lo pi  da

un'unica parola (*Donne, Notte, Tragedie, Suicidio, Parodia, Addio*) o da un semplice sintagma (*Guapperie inutili, Attese e ritorni, Bacetti insulsi, A cena, Lo spillone fatato, Nella grotta*).

Solo l'ordine «paratestuale» dell'esordio pare essere più articolato:<sup>(70)</sup> il sottotitolo, *Memorie di un fanciullo*, è accompagnato da un'epigrafe, tratta dal *Canzoniere* di Saba, cui segue, in limine al primo capitolo, un verso di Penna. In realtà la citazione dei due amati poeti vale soprattutto a impostare un dialogo confidente con il lettore, superando il tono autoriflessivo che improntava le dediche di *Menzogna e sortilegio*. A differenza delle liriche scritte da Elisa, intrise di cangiante ambiguità, qui l'endecasillabo sabiano, *Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare*, ripreso dalla poesia *Il fanciullo appassionato*, assolve a una pluralità di funzioni orientatrici: per un verso allude alla fisionomia del protagonista, per l'altro illustra il procedimento genetico che organizza, appunto come recita il sottotitolo, queste «memorie di fanciullo». Di più: il nome stesso di Saba diventa precisa indicazione di poetica.

Come i protagonisti dei miti, delle favole e dei misteri, ogni poeta deve attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera anche il mondo dai suoi mostri irreali.<sup>(71)</sup>

Così la Morante commemorava la morte del poeta triestino, in un articolo apparso nello stesso anno dell'uscita dell'*Isola*: compito dello scrittore è affrontare la «prova della realtà e dell'angoscia», ma ora non più per rappresentarne il conturbante sortilegio menzognero, quanto piuttosto per dissolverne i mostri

---

<sup>70</sup> Osservazioni interessanti sull'ordine paratestuale del romanzo si leggono nel saggio di M. Bardini, *Osservazioni preliminari sull'«Isola di Arturo»*, in Aa. Vv., *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione*, ETS, Pisa 1992.

<sup>71</sup> *Il poeta di tutta la vita, in Pro o contro...*, *Opere*, t. II, p. 1493. «Illimpidimento» è il termine adottato da Saba per spiegare la «strana primavera» che accompagna la stesura della raccolta *Parole*; cfr. *Storia e cronistoria in Prose*, a c. di L. Saba, Mondadori, Milano 1964, p. 580. Un altro articolo morantiano, dedicato a *Navona mia*, si chiudeva su un emistichio di Penna, definito «il più grande poeta del mondo», in *Pro o contro...*, p. 1535.

irreali e attingervi «la propria espressione assoluta e limpida, e piena di confidenza» (p. 1492).

Per comprendere lo spessore e la valenza della nuova poetica il confronto ravvicinato fra i due romanzi si rivela proficuo, anche perché entrambi nascono, per esplicita ammissione dell'autore, dalla stessa volontà di rappresentare una dolorosa esperienza di transizione vitale. Nella sua cronaca familiare, Elisa indagava il «passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità)» (*Cronologia*, p. XLIV); il narratore di queste «memorie», per parte sua, s'impegna a ricostruire il «passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza» (*Cronologia*, p. LXVII). Le espressioni sono troppo simili per non rimandare al rovello nevroticamente insoluto da cui sempre germina il lavoro creativo di Elsa Morante; ma, nel contempo, proprio la loro omologia esalta la difformità dei moduli entro cui quell'assillo prende corpo nelle due opere.

Il processo di illimpidimento coinvolge, infatti, l'intera strategia compositiva.

Sul piano strutturale, *L'isola* abbandona le ampie coordinate del *Familienroman* per accogliere la linearità dell'intreccio tipico del romanzo d'iniziazione: al lento dipanarsi della storia di tre generazioni si sostituisce l'esperienza solitaria del fanciullo protagonista. Il sistema dei personaggi si semplifica, riducendo la rete di rapporti parentali a due soli comprimari (Wilhelm e Nunziata) e ponendo sullo sfondo una limitata schiera di figurine di contorno. Analogamente l'orizzonte geografico e cronologico si puntualizza e l'isola diventa un vero e proprio cronotopo narrativo, chiuso nei suoi confini spaziali e temporali. Ma è soprattutto nella stilizzazione del personaggio narratore che emerge il dato di maggior originalità dell'opera: dalla sua particolare fisionomia il discorso memoriale attinge nitore e tersità.

*Le memorie di un fanciullo*

Ancora una volta, la figura dell'io narrante è il fulcro energetico dell'intero racconto.<sup>(72)</sup> Come in *Menzogna e sortilegio*, il fascino della scrittura morantiana nasce dalla genialità con cui viene preliminarmente ideato il soggetto dell'enunciazione: «l'io recitante, l'alibi», dietro cui si cela questa volta la scrittrice, stempera l'urgenza autobiografica dei moti proiettivi; la parola che rievoca gli eventi lontani si modula su cadenze meno inquietanti, e pur tuttavia sempre ricche di inedite suggestioni trasfiguratrici. Il punto cruciale sta nell'articolazione diversa dei procedimenti attraverso cui il protagonista dell'*Isola* recupera il proprio passato: senza poter più contare sulla testimonianza polifonica degli avi e sulla onniscienza visionaria dei sogni, Arturo affida il suo estro fabulatorio unicamente alla proiezione memoriale di sé nella stagione procidana della propria infanzia. La narratrice di *Menzogna e sortilegio*, per sciogliere l'«enigma» lasciatole in eredità dai suoi parenti, doveva percorrerne le vicende trascorse, frugando in anditi remoti e ponendo al centro del racconto un'intricata rete di rapporti parentali: per restituirne la complessità si avvaleva di una prospettiva duplice e reversibile, capace di formulare i giudizi più severi, pur senza mai rinunciare alla *pietas* del perdono.

Anche Arturo intraprende la sua ricerca mosso da un analogo problema d'identità, ma, a differenza di Elisa, non si propone più di decifrare un enigma, piuttosto di cogliere il «mistero» del proprio destino. Uno spostamento semantico lieve, eppure decisivo nell'organizzazione strutturale dei materiali romanzeschi. Arturo si proietta all'indietro, sprofondandosi nei suoi ricordi infantili: e l'io, il «per me» s'accampa al centro di tutta la rappresentazione. Come appunto recita *Il fanciullo appassionato*:

---

<sup>720</sup> Nella prefazione all'edizione Oscar *dell'Isola* (Mondadori, Milano 1969), anonima, ma a penna dell'autrice si legge: «la scrittrice in questo libro si trasferisce dalla propria coscienza matura in quella acerba e felice di un ragazzo. E la "prima persona" in cui si esprime il protagonista, qui non è un espediente letterario, ma un motivo vitale», p. 9.

Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare

Il verso di Saba introduce davvero al racconto: la posizione iniziale del pronome, reso ancor più preminente dall'efficace anacoluto, esalta la centralità del soggetto percipiente, e la duplicazione della particella pronominale corrobora il dominio pieno della soggettività. L'attività memoriale non è semplice ricordo di sé e della propria infanzia, ma si configura come moto di introspezione proiettiva nella figura di un «altro io» lontano nel tempo: «Ha qualcosa di me, di me lontano/nel tempo», così suona il terzo verso della lirica sabiana. L'atto di scrittura, insomma, è strumento privilegiato per riattivare una sensibilità percettiva felicemente pura, l'unica capace di cogliere ancora «la limpidezza della realtà» (p. 980). Per cancellare le «macchie torbide» dell'angoscia in cui vive il mondo contemporaneo, occorre recuperare uno stato psicologico-esistenziale che, collocato al di qua della soglia della coscienza adulta, è comune all'intera umanità: l'ariosità del dettato, connaturata all'«espressione piena di confidenza», crea sintonia fra autore personaggio lettore, in una sollecitazione a «ritrovare», per dirla con le stesse parole morantiane, una «specie di *infanzia* appassionata» (*Cronologia*, p. LXIV).

Alla base del progetto espressivo non vi è, dunque, alcun intento di ricostruzione postuma, e neppure la volontà di interpretare le vicende trascorse alla luce di una maturità ormai consapevole; tutto lo sforzo dell'io narrante è concentrato piuttosto nell'acconsentire all'ottica parziale del fanciullo primitivo. Come giustamente sottolinea la Contini, l'«inconsistente voce narrante» non «ha progetto al di là del romanzo-memoria».<sup>(73)</sup> Da questa scelta preliminare nasce l'articolazione complessa e fascinosa dei rapporti fra io narrante e io narrato, fra tempo del discorso e tempo della storia, fra strutturazione archetipica dell'intreccio romanzesco e riferimenti

---

<sup>730</sup> G. Contini, *La scia sfavillante della nave Arturo*, «Annali della facoltà di lettere e Filosofia, Università di Siena», vol. XIII, 1992.



reali a una geografia ben definita. In essa hanno origine le cadenze stilistiche e le significazioni ultime del racconto.

### *Arturo narratore*

Il sistema compositivo dell'*Isola* è tutto giocato sul duplice ruolo svolto dal protagonista: Arturo, diventato adulto e ormai lontano da Procida, rievoca la stagione remota della propria fanciullezza felice. Come in ogni racconto omodiegetico, fra io narrante e io narrato si crea una rete di interconnessioni che la testimonianza memoriale si incarica di registrare con scrupolo puntiglioso. E tuttavia, proprio la vaghezza con cui è prospettato il rapporto fra Arturo narratore e Arturo personaggio imprime alla narrazione dell'*Isola* i suoi toni più suggestivi e, nel contempo, vi iscrive i termini di una contraddizione irrisolta.

A differenza di *Menzogna e sortilegio*, nessun ritratto dell'io narrante ci introduce al racconto: l'Arturo maturo non ci dice nulla di sé, né dove viva, né che età abbia e neppure se il suo sogno di diventare scrittore si sia avverato. Intuiamo che non ha più rimesso piede sull'isola e che non ha mai rivisto il padre e la matrigna: ha appreso qualche notizia di loro da «viaggiatori venuti da Procida» e incontrati per caso (p. 1367), ma ormai Wilhelm e Nunziata appartengono a un passato privo di ogni legame con il presente. È questo l'elemento di maggior dissonanza che separa l'esperienza di Elisa dall'avventura di Arturo. Certo, il contatto con i parenti-eroi è precluso a entrambi, ma superare il braccio di mare fra il continente e l'isola è impresa più ardua che non annullare la distanza di morte. La narratrice di *Menzogna e sortilegio* rinveniva nell'attività di scrittura lo strumento primario per «riportare in vita» tutti i protagonisti della sua cupa storia familiare: solo così era possibile sciogliere l'enigma e acquisire un'identità adulta. Scrivere, come ella stessa dichiarava nel prologo, era essenzialmente un impegno di conoscenza liberatoria, che, pur nella sua contraddittorietà,

doveva affrancarla dalle «ombre» del passato e spingerla verso il mondo. Degli intenti che inducono Arturo a stendere queste memorie, invece, nulla ci viene detto; nessun rapporto è postulato fra la condizione attuale e la rievocazione del tempo infantile, nessuna relazione è più possibile fra il personaggio narratore e i compagni d'allora. Le ambizioni letterarie, vantate al balio Silvestro poco prima della partenza. («Mi raccomando, eh: i fogli scritti prendili *tutti*, non lasciarne nessuno, che quelli sono importanti, perché io sono uno scrittore» p. 1360), appartengono ancora all'età delle «guapperie inutili» e nessun elemento ci suggerisce che si siano realizzate. Anche Arturo, al pari di Elisa, ricorre spesso alla funzione «fatica» e il suo racconto è costellato di formule enunciative: «Qua avverto che...» (p. 1264), «(non lo dico per modo di dire)» (p. 1018), «Voglio dire... aggiungerò» (p. 1280). Talvolta, il nostro narratore esibisce anche il vezzo di precisare meglio una locuzione: «Dico: *ne ero convinto*; ma farei meglio a dire: *ci contavo*» (p. 1264); o si diverte a giocare con le prolessi («Mi bastarono pochi mesi per raggiungerla. E alla fine, poi, quando son partito dall'isola, essa mi arrivava a mala pena al mento» p. 1028; «Ma ritornerò su questo più tardi» p. 1050; «come poi racconterò» p. 1251); e, infine, si sente in dovere di commentare una pratica compositiva a cui l'io narrante della *Storia* darà uno sviluppo ben altrimenti complesso. Al termine della descrizione fortemente antropomorfizzata di Immacolatella, Arturo apre una parentesi per autogiustificarsi: «Si dirà: parlare tanto d'una cagna! Ma io, quand'ero un ragazzino, non avevo altri compagni che lei» (p. 994). Ebbene, proprio le clausole adottate in questi interventi metanarrativi chiariscono la fisionomia particolare del narratore dell'*Isola*. Le forme verbali usate in tutto il corso del romanzo non indicano mai l'atto di scrittura, ma rimandano piuttosto al racconto orale: «mi pare di aver detto» (p. 998), «non so più dire» (p. 999), «come ho detto» (p. 1097), «al tempo di cui parlo» (p. 1112), «come ho già detto altre volte» (p. 1187), «l'ho detto, che quella fu una bizzarra stagione per me» (p. 1242), «non ho ancora detto che» (p. 1336). Nulla, insomma,

dichiara che le «memorie di un fanciullo» vengano stese con la consapevolezza piena di un io narrante-scrittore. Per dirla con la Contini «il suo racconto ha ancora per oggetto un apprendistato, non direttamente sul piano dell'esperienza vissuta, ma indirettamente su quello dell'acquisizione cognitiva».<sup>(74)</sup>

Solo in due casi Arturo allude a una specifica attività di scrittura: nel riconoscimento della propria gelosia per il fratellastro Carminiello, «Ho scritto *i miei mali*, ma avrei dovuto scrivere piuttosto: *il mio male*» (p. 1203), e in un commento cruciale sulla difficoltà di indicare per intero il nome di Nunziata: «Se poi, per il bello stile, qualche volta fosse necessario nominarla...» (p. 1090). Ma proprio quest'ultimo caso, come vedremo, è spia clamorosa dell'atteggiamento equivoco che l'io narrante assume nei confronti dell'esperienza fabulatoria.

A rendere definitivamente nebulosi i contorni della relazione fra io narrante e io narrato è il trattamento contraddittorio a cui la Morante sottopone il sistema delle coordinate temporali che delimitano la vicenda esistenziale di Arturo. A differenza del romanzo familiare di Elisa, che si svolgeva tutto entro un orizzonte storico affatto imprecisato, qui alcuni indizi, accumulati soprattutto nell'ultimo capitolo, aiutano ad ambientare la *fabula* nei due anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale: l'allusione di Tonino Stella all'«indulto di s. m. il re...», emanato a seguito di «grandi eventi internazionali» (p. 1312), si precisa nelle parole di Silvestro («Cominciano a richiamare la gente [...] in vista della guerra», p. 1355) e trova ultima chiarificazione nel sogno di Arturo («bandiere stemmate di teschi, di combattenti in divisa nera» p. 1363). Questo termine *ad quem*, tutto interno alla dimensione isolana e alla fanciullezza del protagonista, consente di ripercorrere la parabola narrativa, inquadrando nel tempo sia la storia antica della Casa dei guaglioni (I capitolo) sia soprattutto l'arco dei mesi che separano l'arrivo di Nunziata dalla partenza di Arturo da Procida (II-VIII capitolo). Ma nessuna informazione diretta permette al lettore di

---

<sup>740</sup> *Art. cit.*

individuare il periodo storico in cui vive e opera il narratore: quanto più è circoscritto il cronotopo romanzesco in tanto maggior vaghezza sono lasciate le coordinate spazio-temporali in cui è collocata la fonte dell'enunciazione;<sup>(75)</sup> e ogni tentativo di misurare la distanza cronologica che separa l'io narrante dall'io narrato è improduttivo e fuorviante. Forse, in realtà, è passato solo qualche anno dalla partenza da Procida, ma per Arturo l'intervallo si è dilatato oltre misura. Tra tempo del discorso e tempo della storia c'è un intervallo indefinito e indefinibile che deve restare tale, pena il venir meno del presupposto compositivo da cui sgorgano queste memorie: la proiezione di sé in una «infanzia appassionata», che si attualizza solo nell'accettazione della sua irrimediabile separatezza. Al pari dei fatti avvenuti nella Casa dei guaglioni, di cui si conservano poche tracce disegnate sui muri, così anche le vicissitudini procidane del protagonista sono «avventure lontane di secoli» (p. 969). È, in fondo, lo stesso io narrante, al termine del racconto, a suggerirci dove situare il suo osservatorio:

Da questa infinita distanza, adesso, ripenso a W. G. (p. 1366)

Durante la rievocazione memoriale, questa «infinita distanza» annulla la consapevolezza del «senno di poi» ed esalta la soggettività percipiente del «fanciullo lontano».

### *Un «io lontano nel tempo»*

A una prima impressione di lettura, la voce dell'io narrante pare affidarsi alle formule consuete del discorso testimoniale: «ricordo», «nella mia memoria», «nel ricordo della mia infanzia»,

---

<sup>750</sup> Sulla «condition définie par l'incertitude» di Arturo narratore si sofferma un saggio di J. Moestrup, *Techniques de la narration chez Elsa Morante*, «Degrés», inverno 1992, n. 72, che riprende e approfondisce una relazione dello stesso studioso dedicata alla figura del narratore nei romanzi di Elsa Morante, tenuta all'XI Congresso dei romanisti scandinavi (Trondheim 1990).

«mi rimane il ricordo di», «non ho più nella memoria». Spesso il raffronto ravvicinato fra le due epoche è sfruttato per sottolineare l'ingenuità, più o meno innocente, del protagonista, quando addirittura non induce a sorridere di lui e delle sue millanterie:

Se oggi ripenso a quelle conversazioni con mio padre, e rivedo le scene di quell'epoca lontana, tutto per me prende un significato differente da allora. (p. 1017)

Adesso, tutti questi fatti mi sembrano così ridicoli, che non riesco nemmeno a tenermi serio mentre li racconto, quasi narrassi delle barzellette favolose, e non delle realtà. Ma pensare: allora, invece, quanto me la prendevo! (p. 1212)

Intanto si sappia (poiché ancora non l'ho detto), che il fatale bacio, nella mia memoria capricciosa, s'era fatto più ingenuo del vero (p. 1241).

L'Arturo narratore non solo si premura di avvertire il lettore delle inevitabili incongruità che il recupero memoriale comporta («Si badi bene a quel tempo» p. 1174; «adesso so fare congetture» p. 1240; «Già adesso son bravo» p. 1240; «Da vecchi, poi, lo so» p. 1246; «adesso me ne rendo conto» p. 1280), ma, nel ricostruire un evento, ne attualizza l'atto rievocativo («Dico paura, perché allora» p. 1238). Di più: a corroborare l'impressione di una voce narrante incline all'onniscienza pervasiva sono le formule tradizionali della certificazione, disseminate per tutto il corso del racconto: in verità, naturalmente, è certo che, veramente, e certo, si capisce che, com'è noto.

Ma quanto più Arturo narratore ostenta le marche dell'autorevolezza sicura e si prodiga in attestati di verità, con tanta maggior evidenza risalta la parzialità «fanciullesca» dell'ottica con cui è condotta tutta la narrazione.<sup>(76)</sup>

A mettere in dubbio l'efficacia analitica della prospettiva adulta è, innanzitutto, la serie dei riconoscimenti di incapacità

---

<sup>760</sup> Anche Garboli sottolinea la «scrittura ancipite», che caratterizza la narrazione, *L'isola di Arturo* in *La stanza separata*, cit., p. 67.

interpretativa di cui ancora soffre l'io narrante: l'osservatorio privilegiato, posto nel tempo della maturità consapevole, non chiarisce affatto i misteri dell'età infantile.

A distanza di tanto tempo, adesso io vado tentando di capire i sentimenti che, in quei giorni, cominciavano ad accavallarsi stranamente nel mio cuore; ma tuttora mi trovo incapace di distinguere le loro forme, che si mischiavano in disordine dentro di me, e non erano illuminate da nessun pensiero (pp. 1098-9).

Mi è difficile, ancora oggi, di descrivere quel mio sentimento, che allora, del resto, io stesso mi rifiutavo di esaminare (p. 1282).

E a simile scoperta, non so perché (p. 1300).

Son curioso di sapere che frase poi intendessi dirle, perché a quel tempo ancora non capivo niente (e capisco forse adesso?) (p. 1166)

La domanda si scioglie, poco prima della partenza, nell'ammissione conclusiva di una verità sconsolante:

Così dunque la vita è rimasta un mistero. E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero! (p. 1366)

Nel corso della narrazione, in taluni casi, questa consapevolezza si maschera dietro un atteggiamento di strafottenza spavalda («E così, mi pare di aver detto quasi tutte le idee che avevo allora sulle donne!» p. 998; «O forse, invece, fu solo un pretesto? Non c'è risposta. E, del resto, sono affari miei» p. 981); più spesso si traduce, arricchendo il discorso di sfumature equivoche, in una serie di osservazioni, se non proprio false, certo spudoratamente «parziali». Dove c'è un nodo cruciale dell'intreccio, là soprattutto Arturo si dimostra un narratore inattendibile, per non dire imbrogliatore: sia nei confronti dell'omosessualità paterna, sia soprattutto in relazione al sentimento amoroso nutrito per la matrigna, la testimonianza memoriale nasconde più di quanto non riveli. Ma se, nel primo caso, la reticenza adulta può essere giustificata dalle tensioni

ambivalenti che sempre accompagnano l'immagine di Wilhelm-parodia, ben diversamente ingannevole è il racconto che delinea il rapporto con la femminilità di Nunziata.

Esemplari due episodi che lo sviluppo del romanzo ben presto chiarisce ma il cui senso, all'atto della rievocazione, viene offuscato dalla memoria smemorata dell'io narrante. L'intera sequenza dell'incontro con Assuntina, momento centrale dell'iniziazione erotica, è contrappuntata dal motivo dei coralli, sottolineato sin dal titolo del capitoletto. La giovane vedova, trastullandosi con una collana in pose di civetteria «sfrontata», non solo collega lo stato di vedovanza al rammarico di non poter esibire al completo i pezzi della preziosa *parure*, ma soprattutto invita Arturo a salire in camera sua dove appunto «li tiene conservati»:

Eh, se vi piacciono i bei coralli, veniteci, una volta o l'altra, accomodatevi, ché ve li farò guardare (p. 1260).

Durante l'atto d'amore, lo sguardo del ragazzo più volte si posa «sui coralli della collana deposta là presso il letto» (p. 1261); ben naturale suona, allora, il commento del narratore:

in seguito, la vista dei coralli ha sempre richiamato alla mia mente la prima impressione dell'amore, con un sapore di violenza cieca e festante, d'estate precoce [...] e ogni tanto, la notte, risogno i coralli. (*ibidem*)

Già; così era appunto capitato nella notte che Arturo aveva dormito con Nunziata, solo, nella Casa dei guaglioni. Ecco il sogno d'allora, rievocato ben centocinquanta pagine prima:

Mi pareva di nuotare in una grotta profonda, ombrosa. Mi tuffavo, per impadronirmi di un bell'alberello di corallo che avevo scorto sul fondo; e, allo strappo, con orrore vedevo l'acqua tingersi tutta di sangue. (p. 1116)

Ebbene, non solo l'io narrante non spiega il facile simbolismo della grotta marina, della nuotata, dell'acqua insanguinata, ma,

pur ormai consapevole del significato onirico dei coralli, non ce ne dice parola.

Ancor più stupefacente, perché legato all'esperienza di scrittura, il caso del nome di Nunziata: a commento della riluttanza a indicarlo per intero, l'io narrante confessa di ignorarne tuttora la ragione.

A proposito, mi accorgo qua d'una cosa: che non soltanto, io non sapevo chiamarla per nome quando le parlavo; ma anche adesso raccontando di lei (il motivo, lo ignoro), non so indicarla col nome. C'è una difficoltà misteriosa, che mi proibisce queste sillabe così semplici: *Nunziata*, *Nunziatella*. (p. 1090)

Arturo narratore ci imbrogliava due volte: prima invocando esigenze di «bello stile» per giustificare l'uso dell'iniziale N. o di *Nunz.*, quando a determinare il passaggio dal termine generico «matrigna» al nome proprio è l'evento, non certo d'indole espressiva, della maternità (*Assassinata?*, pp. 1160-2). Ma ancor più intrigante è il rifiuto di palesare l'origine autentica di quella «difficoltà misteriosa». Dopo il «bacio fatale» e l'esplosione di felicità raggiante, ecco una ammissione decisiva:

Un'altra cosa, invece, non mi si faceva dimenticare: e cioè che in quell'unica occasione, per la prima volta, io avevo chiamato N. per nome (in luogo di dirle al solito: *ehi, tu*, o simili). A motivo di non so quale decreto immaginario, questa cosa aveva per me il sapore di un'infrazione: quest'unica cosa! E ora tale sapore, spesso, ritornava a tentarmi. (p. 1241)

Altro che «difficoltà misteriosa»! L'attività di scrittura rivela, esasperandoli, i meccanismi di autocensura repressiva che accompagnano l'infrazione incestuosa. Ma di tutto ciò l'Arturo adulto non vuole o non sa prendere atto e la rievocazione del passato punta costantemente a ritrovare la «freschezza primitiva» del fanciullo lontano.

La «favola di quel cappellaio che piangeva o rideva sempre a sproposito» vale ancora per Arturo narratore, che continua a «scorgere la realtà unicamente attraverso le immagini d'uno specchio stregato» (p. 1017), rifrangente le mille sfumature della



proiezione memoriale.

### *L'immaginazione archetipica*

Dalla relazione instaurata fra io narrante e io narrato discende l'intero paradigma delle scelte espressive: e, come spesso accade nei romanzi morantiani, è il racconto stesso a indicarci le linee e le tonalità che le figurazioni «stregate» assumono.

I commenti sull'incapacità di decifrare il senso dei comportamenti e delle reazioni emotive di Arturo personaggio sono spesso suggellati da metafore fascinoso:

tuttora mi trovo incapace di distinguere le loro forme, che si mischiavano in disordine dentro di me, e non erano illuminate da nessun pensiero. Al ricordo, mi sembra di scorgere una valle, isolata e profonda, in una notte coperta di dense nuvole: laggiù, nella valle, una turba di creature selvatiche, lupetti, o leoni, ha incominciato, quasi per giocare, una mischia, che diventa grave e sanguinosa. E intanto, la luna cammina al di là delle nuvole, in una zona limpida, assai distante. (p. 1099)

Non voglio dire, si capisce, che, allora, la mia intelligenza seppe tradurre quel gesto della sposa (nei suoi due significati) con la medesima chiarezza logica di adesso che lo ricordo... Ma la sensazione che ne provai fu precisa e parlante: come se mi ferisse il cuore un'arma misteriosa, dalla punta doppia! (p. 1110)

Mi è difficile, ancora oggi, di descrivere quel mio sentimento, che allora, del resto, io stesso mi rifiutavo di esaminare. Forse, lo si potrebbe paragonare a quello che le tribù mosaiche (p. 1282).

Il ricordo non solo non si configura come riconoscimento lucido di un fatto accaduto ma si distende entro le maglie larghe di una similitudine; o meglio ancora, si declina nelle forme metaforiche della fantasia ipotetica che attualizza un evento sentimentale alla luce tersa ma sfumata del «come se».

È questa la clausola che trama, con ricorrenza ossessiva, l'intero racconto delle «memorie di un fanciullo»: impossibile

citare tutti i passi in cui compare,<sup>(77)</sup> più opportuno suggerire subito che il processo di illimpidimento trova in essa la sua espressione significativa.

Anche in *Menzogna e sortilegio*, per spiegare il groviglio di emozioni e risentimenti che abitava i personaggi, Elisa si avvaleva dell'ampliamento semantico operato da similitudini e paragoni. Rispetto al primo romanzo, non c'è dubbio che l'io narrante dell'*Isola* adotti questa pratica retorica semplificandola: poche le similitudini classicheggianti e non numerose quelle ricavate dalla tradizione letteraria. E se ancora e sempre la scrittura morantiana, per cogliere il nucleo di verità interiore, attiva il confronto fra due immagini magari lontane, solo raramente la frase si dilata per svilupparne i due diversi campi, limitando radicalmente la distanza fra figurato e figurante. È piuttosto il ricorso al «come se» a creare quella infinita e rifrangente rete di connessioni che circoscrivono il mondo reale e l'universo degli affetti passati:

Arrossii come s'egli avesse scoperto un segreto terribile [...] Ma egli, afferrandomi a un polso con una prontezza animosa e feroce, come se giocassimo alla lotta  
(p. 1127).

Era come se, nascosto in una cameretta della Casa dei guaglioni, vi fosse

---

<sup>770</sup> Sarebbe davvero prolisso registrare tutte le occorrenze dell'espressione «come se» e degli analoghi moduli ipotetici che affollano le pagine dell'*Isola*. A titolo esemplificativo si possono ricordare due passi che rinserrano l'intera narrazione: il ritratto materno su cui si chiude il capitoletto iniziale: «È molto seria, e nei suoi occhi neri non si legge soltanto la sottomissione, ch'è solita in quasi tutte le nostre ragazze e sposette di paese; ma un'interrogazione stupefatta e lievemente spaurita. Come se, fra le comuni illusioni della maternità, essa già sospettasse il suo destino di morte, e d'ignoranza eterna» (p. 954) e l'epilogo del romanzo: «Il piroscifo era già là, in attesa. E al guardarlo, io sentii tutta la stranezza della mia tramontata infanzia. Aver veduto tante volte quel battello attraccare e salpare, e mai essermi imbarcato per il viaggio! Come se quella, per me, non fosse stata una povera navicella di linea, una specie di tranvai; ma una larva scostante e inaccessibile, destinata a chi sa quali ghiacciai deserti!» (p. 1368).

un grande idolo misterioso (p. 1142).

d'un tratto il mio umore cambiava. Era come se tutti gli spiriti festanti dell'isola, che m'avevano tenuto compagnia lungo il giorno, calassero (p. 1144).

mi pareva d'un tratto un fasto miracoloso, come se l'isola si fosse popolata di dei [...] mi davo a cantare con tutta la voce che avevo in petto; come se l'isola fosse una nave corsara (p. 1173).

Il punto decisivo, nondimeno, non è tanto la riduzione quantitativa dei paragoni e della loro estensione, quanto piuttosto il ricorso sistematico a un procedimento espressivo caro alla fantasia mitico-archetipica, appunto il «come se». Scrive Jung:

Per ciò che riguarda l'incosciente abbiamo soltanto la facoltà di saper le cose dopo, ed inoltre è a priori impossibile saper qualcosa su quanto avviene nell'incosciente. Ogni conclusione a questo riguardo è un confessato *come se*.<sup>(78)</sup>

E in un saggio, fondamentale per chiarire la fisionomia di Arturo quale «fanciullo divino», vi è un passo altrettanto significativo:

Ogni interpretazione rimane necessariamente al «come se» [...] L'ultimo significato può esser circoscritto, non descritto [...] ciò che un contenuto archetipico sempre esprime è, anzi tutto, una *similitudine*.<sup>(79)</sup>

---

<sup>78)</sup> C. G. Jung, *Psicologia analitica e «Weltanschauung»*, in *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino 1943<sup>2</sup>, p. 243.

<sup>79)</sup> C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in C. G. Jung-K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972, pp. 115-6. Nell'interpretazione dell'*Isola di Arturo*, il richiamo a Jung e alla «costellazione degli archetipi» è ormai diventato un luogo comune della critica: a partire dal giustamente celebre saggio di Debenedetti, vari studiosi hanno sottolineato la fisionomia «solare» del protagonista «fanciullo divino» (Venturi), e hanno analizzato la rete complessa di valori simbolici che organizzano l'ordine tematico ed espressivo della narrazione (G. Ricci). E tuttavia ha ragione Cases nel mettere in guardia dal rinserrare il romanzo «entro un'unità mitologica» germinata da «un influsso coerente e univoco [...] In generale il libro è un tale coacervo di riferimenti espliciti e impliciti che

La scelta stilistico-retorica può, dunque, essere letta come la spia illuminante del mutamento culturale che interviene nella poetica morantiana, quando, a cavaliere degli anni cinquanta, le suggestioni del pensiero junghiano imprimono slancio alla ricerca di una «parola che liberi il mondo dai suoi mostri irreali». Ai moduli del criticismo analitico s'intrecciano, allora, prendendo spesso il sopravvento, gli stilemi propri dell'immaginazione «mitico-archetipica». La scrittura della Morante, lungi dal perdere il suo timbro originale, continua a esaltare la commistione fra immediatezza corposa delle impressioni di realtà e sensi allusivamente simbolici; il suo mondo poetico mantiene quel duplice impasto espressivo che lo rende simile «ad un prezioso veliero dentro la bottiglia»;<sup>(80)</sup> e, tuttavia, fra i due romanzi il procedimento trasfigurante si declina diversamente. Nella seconda opera, lo scrittore è soprattutto impegnato a recuperare l'interezza mitica della «natura in noi» (Jung)<sup>(81)</sup> o, più morantianamente, la limpidezza assoluta e confidente della «preistoria infantile» che la ragione adulta *intorbida*. Ecco il verbo che segnala la direzione dell'inversione: se in *Menzogna e sortilegio* la parola «accendeva» fatti e persone, riportando alla luce il groviglio oscuro che abitava l'io, nell'*Isola* la rievocazione memoriale vale a cancellare l'intorbidamento indotto dalla

---

ognuno vi può trovare ciò che vuole: Freud e Jung, Frazer e Propp, l'astrologia e la mitologia, Arturo e Artù, e soprattutto Mozart» (*Una pagina della Morante*, «Indice», marzo 1989).

<sup>800</sup> «Il mondo poetico di Elsa Morante può paragonarsi, agli occhi dei suoi lettori, ad un prezioso veliero dentro la bottiglia. I suggerimenti della realtà sono in esso perfettamente individuati e raccolti, ripresi con acuta attenzione e puntiglio d'effetti [...] Se si accosta l'occhio alla curva del vetro, il particolare che cade sotto lo sguardo è di una perfezione illuminante, appare come la battuta di un discorso infinito. Ma se ci si ritrae per un attimo a considerare l'insieme, ecco che l'iridiscenza traluce ovunque, i dettagli si annebbiano, e tutto viene trasferito su una scala diversa di valori, si rivela metaforico e favoloso ciò che sembrava miniato direttamente sulla realtà.» G. Pampaloni, *Elsa Morante e la memoria*, «L'Espresso», 9 giugno 1957.

<sup>810</sup> C. G. Jung, *Psicologia analitica e «Weltanschauung»*, cit., p. 259.

coscienza entro la freschezza acerba dell'«infanzia appassionata». Il campo semantico entro cui racchiudere il processo creativo è sempre di derivazione romantico-decadente e la Morante si ostina a attribuire alla parola letteraria una funzione di «esplorazione» rischiaratrice, ma il rapporto fra luce e ombra si è capovolto. Non solo perché qui l'ombra è espulsa («nella luce dell'isola anche le cose torbide prendono un colore fantastico» *Cronologia*, p. LXVI) e il personaggio Arturo, come suggerisce la *Dedica*, non ne sarà mai toccato; ma perché, a differenza di Elisa, che compiva il suo viaggio fra i morti alla ricerca della propria verità esistenziale senza mai presumere di trovare una zona di innocenza felice, qui il narratore non vuole affatto scoprire i segreti dolorosi della sua adolescenza, punta unicamente a rivivere il «mistero» incantato di una naturalità perduta.

I beati rumori e iridescenze della realtà sono un teatro incantato che innamora ogni cuore vivente fino all'ultimo [...] La morte è una realtà insensata, che non significa niente, e vorrebbe intorbidare la chiarezza meravigliosa della realtà. (p. 1220)

I toni favolosi, a cui la Morante tende a attribuire un valore archetipico, mai piattamente evasivo,<sup>(82)</sup> si accampano sulla pagina in forza dell'immaginazione incontaminata di cui ancora gode il «fanciullo divino»:

Si riudi l'urto dei flutti, giù, contro i piccoli golfi: e io, a quel suono, vidi nel pensiero la figura dell'isola distesa nel mare, coi suoi lumini; e la Casa dei guaglioni, quasi a picco sulla punta, con le porte e le finestre chiuse nella grande notte d'inverno. Come una foresta toccata dall'incanto, l'isola nascondeva sepolte in letargo le creature fantastiche dell'estate. In tane introvabili sottoterra, o negli anfratti delle mura e delle rocce, riposavano le serpi e le tartarughe e le famiglie delle talpe e le lucertole azzurre. (p. 1086)

---

<sup>820</sup> Nel risvolto di copertina, scritto per la ristampa del romanzo nella collana degli Struzzi, l'autrice mette esplicitamente in guardia il lettore: «questo romanzo fu definito da qualcuno un "ritorno all'eden". E la definizione può rispondere al vero se con simile "ritorno" non si vuole intendere una evasione; ma, all'opposto, una esplorazione attenta della prima realtà, verso le sorgenti non inquinate della vita».

La scrittura morantiana continua così a dispiegarsi entro l'ambito del realismo, perché non rinuncia mai a attingere «la verità nella sua interezza» (*Sul romanzo*), ma ora la luminosa rifrangenza del «come se» archetipico le imprime una torsione ancor più trasfiguratrice:

le minime impressioni della realtà mi si trasformavano in immaginazioni simili a frammenti d'una fiaba, che pareva volessero blandirmi infantilmente [...] Dalla porta finestra, l'aria della notte si posava sul mio corpo scuro, come se qualcuno m'infilasse una camicia di lino, fresca e pulita (p. 1146).

Grazie ai moduli della fantasia ipotetica, la Morante, secondo il suggerimento di Jung, non «descrive» mai eventi e sensazioni, li «circo-scrive» cogliendone i molteplici cangianti riflessi.

A essere esaltata è, naturalmente, la percezione ultrasoggettiva del mondo. Come già indicava il verso di Saba, i segnali dell'io sorreggono l'intero processo memoriale e la pagina si affolla di aggettivi e pronomi possessivi: basta leggere *l'incipit*:

Uno dei miei primi vantì era stato il mio nome. (p. 953)

cui segue, in poche righe, un «mi sembra» un «secondo me», e, con una reduplicazione connotata emotivamente, la clausola «per me», che rinserta la prima apparizione della figura materna. Ancora una volta, è impossibile dar conto compiutamente di una pratica espressiva che costruisce il tessuto stesso della narrazione: non è solo una ovvia conseguenza del racconto omodiegetico, è una scelta ben più radicale, che investe le modalità di percezione della realtà. Ecco una serie di citazioni, non certo esaustiva, in cui la clausola «mi si», tipicamente arturiana, nell'attribuire primato e autonomia alle cose, le riconduce tutte e sempre entro il dominio sensitivo dell'io:

e poi sempre mi si rivelava (p. 1115); Quel bisbiglio, portato al mio uscio socchiuso dall'aria silenziosa, mi si faceva assai vicino, da sembrarmi che fosse sul mio guanciale (p. 1169); senza farmisi conoscere (p. 1170); mi si facevano

dimenticare subito (p. 1202); non mi si faceva dimenticare (p. 1241); mi s'era annunciata (p. 1255); mi si fece di nuovo riconoscibile (p. 1271); N.[...] mi si mostrava [...] la sua statura mi si faceva più alta del vero (p. 1276); mi si mostrava simile (p. 1284); mi si facevano quasi allucinanti (p. 1285); mi si mostrarono immediatamente (p. 1308); rivelarmisi (p. 1316); mi si accesero nella fantasia (p. 1344); l'invio dell'orecchino mi si tradusse in tutti i suoi significati (p. 1369).

### *La scrittura dell'ipersensibilità*

Nella proiezione memoriale di Arturo, la scrittura non coglie mai i dati di certezza ma, come testimonia la proliferazione dei possessivi e dativi etici, si sofferma sugli aspetti che fatti e persone hanno assunto «per»:

La notte, che un'ora prima, giù in piano, m'era apparsa così proterva, qua, a un passo dalla porta-finestra illuminata, mi ridiventava familiare. Adesso il firmamento, a guardarlo, mi diventava un grande oceano [...] lui, il mare, simile a un compagno che finora aveva sempre giocato assieme a me e s'era fatto grande assieme a me, mi porterebbe via con lui (pp. 1146-7).

Il Penitenziario dell'isola, che sempre era stato ai miei occhi la triste dimora delle tenebre (poco meno odiosa della morte) d'un tratto in quell'estate si illuminò per me di un fulgore corrusco (p. 1279).

Nasce da qui la frequenza, anch'essa martellante, delle forme diversamente coniugate dei verbi sembrare, parere, apparire. Basta ripercorrere i brani già ricordati, o le prossime citazioni, per averne un campione significativo.

D'altronde, era la clausola *ben mi pare* a chiudere il verso sabiano posto in epigrafe. A darci piena conferma dell'ottica soggettivizzante è il sistema delle tecniche di rappresentazione adottate per descrivere i personaggi. Al di là di Wilhelm, ovviamente circonfuso dell'alone leggendario che Arturo, per ammissione diretta, riserva al suo dio-padre, tutte le figure, anche le più fuggevoli, appaiono sulla scena sempre aureolate delle sfumature sentimentali che lo sguardo partecipa del narratore

proietta sulle loro persone.

Fortunata è la «mammàna» che aiuta Nunziata durante il parto di Carminiello. Protagonista di quest'unico episodio, non comparirà più nel corso del romanzo; eppure, al pari della levatrice Ezechiele presso cui si rifugia Iduzza nella *Storia*, lascia un ricordo indelebile nella mente del lettore. Il suo ritratto è condotto all'insegna dello stravolgimento favolistico:

A vederla attraversare il paese con la sua borsa professionale sotto il braccio, col suo gran passo a gambe larghe, marziale e tuttavia trasandato, la si sarebbe detta un qualche soldatuccio della flotta turca, reincarnatosi in funzione di mammàna. Era di forme così alte e grosse (in certi punti angolose, in altre obese) che a malapena passava per l'uscio di casa sua, e, vicino alle altre donne, pareva una gigantessa [...] Aveva piedi e mani enormi, denti lunghi e irregolari, e una voce sgraziata, cupa, piuttosto rauca. (p. 1163)

Il senso di colpa di cui soffre Arturo per la morte della madre avvenuta durante il parto si traduce in aggressività dolorosa nei confronti di chi l'aveva assistita; la sequenza si apre e si chiude sull'immagine delle mani della levatrice: «Le sue mani, enormi e scure, mi parevano le mani di una omicida» (p. 1162); «I miei occhi pieni di disgusto caddero sulle sue mani, che alla luce della luna apparivano più nere, enormi» (p. 1166). E tuttavia la fisionomia di Fortunata non è ridicibile ai connotati della negatività; il personaggio ha lo spessore conturbante di chi presiede al mistero della nascita e ne incarna le contraddizioni profonde: colei che è delegata professionalmente a far venire al mondo le creature deve nascondere ogni tratto di femminilità dietro modi «sommari e militareschi», ricchi, peraltro, di premura consumata e dolce. Questa figura androgina, che «non si poteva annoverare propriamente fra le femmine», interessata a parlare solo con i neonati e il vecchio gatto, è, al tempo stesso, l'unica donna del paese che non crede al «maleficio di casa Gerace»; capace di muoversi con tranquillità in quelle stanze desolate, sa trattare con saggezza bruscamente materna non solo il piccolo Carminiello ma anche lo spavaldo Arturo (p. 1162).



Ancor più esemplare, nel suo *climax* ascendente, è il processo di soggettivizzazione che investe il personaggio di Nunziata. Quando la vede scendere dalla nave, Arturo maschera il suo cruccio dispettoso dietro una indifferenza formalmente cavalleresca e la scrittura s'attiene ai dettami del descrittivismo oggettivistico. Solo un particolare tradisce subito l'intrusività sentimentale con cui è delineata la fisionomia di Nunz.:

Essa arrossì, per avermi creduto un ladro, e mi fece un piccolo saluto, pieno di confidenza, ma anche di discrezione. (p. 1026)

Il secondo momento di pausa descrittiva coglie la giovane matrigna, *a cena* (questo il titolo del capitoletto), quando, dopo essersi finalmente tolta il cappottino del viaggio, si muove liberamente: ora la pagina si affolla degli stilemi più cari all'autore dell'*Isola*, «appariva» «sembrava» «come se».

in quest'abito si poteva meglio conoscere la forma del suo corpo. Esso appariva, anche alla mia inesperienza, già molto sviluppato per la sua età, ma c'era, in quelle forme di donna, una specie di rozzezza e di ignoranza infantile, come se lei medesima non si fosse accorta d'essere cresciuta. Il suo petto sembrava troppo pesante per quel busto acerbo, con le spalle magre e la vita piccola: e ispirava un senso strano, e anche gentile, di compassione. (p. 1079)

Infine, il riconoscimento, disperatamente definitivo, della sua identità femminile. Siamo all'inizio del capitolo terzo, *Vita in famiglia*, all'indomani mattina della notte nuziale, in cui è risuonato il «grido di lei: tenero, stranamente feroce, e puerile» (p. 1090). È questo l'evento che incrina l'universo edenico della fanciullezza. A rompere l'equilibrio, infatti, non è l'arrivo della nuova sposa di Wilhelm, ancora troppo infantile per mostrare i connotati «diversi» della femminilità: è quel grido («un'offesa impossibile a vendicarsi, disumana» *ibidem*) a sancire l'alterità fra Arturo e Nunziata. Il ritratto della matrigna denuncia ora tutta l'intensità con cui lo sguardo del ragazzo ne coglie la «trasformazione tanto strana!»:

era diventata irrecognoscibile per me. Tutto ciò che, ieri, faceva la sua grazia ai miei occhi, era svanito dalla sua persona.

Anche oggi, seguendo il capriccio di mio padre, essa portava i capelli sciolti: ma i suoi ricci in disordine, che ieri apparivano una ghirlanda favolosa, oggi le davano invece un'apparenza scomposta e plebea; e la loro nerezza, a contrasto col pallore del suo viso, le aggiungeva un che di fosco. Un pallore pesante, pieno di mollezza, aveva scacciato dalle sue guance il colore candido di ieri; e sotto gli occhi le sue orbite, che ieri per la loro delicatezza intatta m'avevano fatto pensare ai petali d'un fiore, erano segnate da un alone scuro, guastate [...] il suo sguardo, ch'io ricordavo così bello, si lasciava intravedere, velato, animalesco, e vile.

A rivederla, adesso, mi vergognavo d'aver potuto, il giorno prima, trattarla con tanta confidenza (pp. 1093-4).

Ogni particolare della sequenza esalta i connotati di disvalore che la perdita della verginità ha indotto nella persona di Nunz.: il senso di sintonia confidente, ancora possibile la sera prima, ormai è perso; da questo momento comincia il viaggio di iniziazione di Arturo verso «la storia e la coscienza». Un viaggio che sprofonda verso le fonti primigenie dell'io: ben comprensibile che siano proprio le tappe di questo tragitto a essere cadenzate sui ritmi e sui toni più suggestivamente trasfiguranti.

In queste sequenze, la scrittura morantiana si inoltra a vele spiegate nei territori retorici, tipicamente novecenteschi, del «semantismo sensibile», là dove le costellazioni di immagini luminosamente fascinosi, le figure del *pathos* emotivo, le clausole della fantasia archetipica attingono pienezza di significato nel registrare i minimi moti dell'interiorità preconsca. Alimentandone i sussulti più intimi e governandone i comportamenti quotidiani, è sempre la sfera della sensibilità a rivelare la personalità del protagonista. Poco importa se a essere raffigurata sia la comunione felice con l'universo isolano o la scontrosa spavalderia dei rapporti interpersonali, i leggendari favoleggiamenti sull'estero o le doloranti prove del percorso iniziatico: tutto è osservato alla luce di una raffinatissima sensibilità percettiva che la parola morantiana riporta sulla pagina con nitore trasognato.

M'invase un sentimento solenne di tragedia (p. 977); Ma la sensazione che ne provai fu precisa e parlante (p. 1110); un sentimento forastico e malcerto (p. 1142); provavo [...] un sentimento strano, di consolazione (p. 1143); e il mio primo sentimento fu un impulso d'odio (p. 1161); con un sentimento di sconsolata miseria (p. 1165); E insieme, ebbi la sensazione che (p. 1167); E invece io adesso sentivo che (p. 1172); Mi sentivo grato, ma non sapevo a chi, non sapevo chi ringraziare (p. 1173); D'un tratto provai un sentimento d'imbarazzo, forse anche di mistero (p. 1174); ma sentii che, purtroppo, non potevo rassegnarmi (p. 1214); Sentivo che non potrei mai aver pace s'ella non ritornava a essere, verso di me (p. 1216); Sentii che non potevo sopportare più questo infame abbandono (p. 1216); Sentivo (come se mi nascessero dei sensi nuovi), che il vero sapore della vita doveva essere molto più grave (p. 1226); Avevo la sensazione (p. 1239); Mi sentivo pieno d'imbarazzo (p. 1245); E una sensazione sconsolata, disastrosa, m'invadeva (p. 1246); Allora, mi sorprese un sentimento inconsueto, forse infernale e miserabile! (p. 1250); m'ispirò [...] dei sentimenti arrabbiati (p. 1251); inaspriva ancor di più la mia strana sensazione d'esser divenuto una sorta di sgraziato animale (p. 1255); sentivo una dolce brama di accarezzarla (p. 1270); E ciò mi svegliava un fantastico sentimento (p. 1316); Sentivo che (p. 1320); Sentivo ch'egli (p. 1326); il bizzarro senso d'irrealtà che mi trasportava (p. 1347); io sentii tutta la stranezza della mia tramontata infanzia (p. 1368).

Pur nella sua abbondanza, l'esemplificazione non è certo completa; la serie delle citazioni, che copre l'intero arco della narrazione, vuole solo testimoniare la preminenza incontrastata che le espressioni proprie dell'appercezione sentimentale-sensitiva assumono anche e soprattutto nella dimensione primaria dell'organizzazione del discorso. Forte della piena medesimezza con l'universo naturale, il protagonista ne intende gli «annunci inquietanti, indecifrabili» (p. 1159), ma non si cura mai di interpretarne il significato. Estraneo alle analisi introspettive («non avevo l'abitudine di indagare in fondo a me stesso» p. 1127), è ancor più inetto a capire le ragioni intime dei comportamenti altrui. Se Nunziata appartiene all'«oscuro popolo delle donne», la leggenda gloriosa del padre non ammette alcuna domanda:

Ai suoi silenzi, alle sue feste, ai suoi disprezzi, ai suoi martiri, io non

cercavo una spiegazione. Erano, per me, come dei sacramenti (p. 975).

La sfera della sensibilità, d'altra parte, non solo orienta i modi di comprensione e riconoscimento della realtà circostante, ma si fa strumento di previsione per il futuro. L'attesa dell'arrivo di Nunz. è accompagnata da «segnali» d'allegrezza e di sgomento (p. 1025); l'avvio del viaggio nella Terra Murata, dietro la figura paterna, è all'insegna dell'istinto preveggen- te:

Fu come se oggi, approfittando della mia solitudine, un triste genio smorto, dagli occhi semichiusi, mi si facesse davanti; e mi salutasse... Il suo saluto significava proprio *addio*; come se qua, oggi, io sapessi, in modo definitivo, che questa era la mia ultima estate sull'isola [...] Ma, quel giorno, la scelsi d'istinto, senza molta esitazione né meraviglia: avvertendo solo un rapido batticuore, come se, con l'infrangere il mio divieto, compiessi un atto temerario, pieno di solennità. (pp. 1286-7)

Al termine del racconto, l'abbandono dell'isola è accompagnato dall'assopimento della sensibilità:

Al posto dei dolori drammatici che fino a poco prima mi avevano agitato, provavo una tristezza informe, senza più sentimenti per nessuno. (p. 1348)

Allora io quasi provai sul serio il sentimento d'essere ridotto senza vita, giù in fondo al mare. (p. 1351)

Siamo su una linea di continuità manifesta con il modello espressivo sperimentato in *Menzogna e sortilegio*: al pari dei parenti-eroi di Elisa, anche i personaggi dell'*Isola*, e Arturo primo fra tutti, sono dominati dall'urgenza dei moti interiori, di cui avvertono l'affiorare improvviso senza però saperne districare il groviglio confuso. Ma, mentre nell'altro romanzo si puntava alla personificazione delle forze pulsionali, rendendole soggetti autentici del discorso, qui la sfera della dimensione psichica è più allusa che rappresentata e la scrittura rifugge dall'analisi dell'opacità istintuale per soffermarsi piuttosto sull'evidenza di emozioni evanescenti e impalpabili che s'addensano, senza angoscia apparente, nell'età della «grazia» adolescenziale. La

maggior leggerezza che tutti i critici hanno riconosciuto allo stile dell'*Isola* rispetto alla cifra immaginosa di *Menzogna e sortilegio* nasce anche e soprattutto da questa diversa raffigurazione dell'io: alla base del mutamento vi è il desiderio morantiano di recuperare, attraverso la pratica espressiva, quel nucleo di solarità leggendaria che, a detta di Jung, sovrintende l'inconscio collettivo al di qua della soglia della maturità razionale.

Nell'assunzione dell'ottica ingenua di chi «vede l'universo per la prima volta, nella sua primitiva freschezza»,<sup>(83)</sup> anche i procedimenti dell'*anti-pathos* conoscono una torsione molto diversa rispetto al sistema compositivo del primo romanzo: non solo le note umoristiche si distendono sui toni dell'ilarità gioiosa, ma anche laddove sono di scena personaggi passibili di un giudizio più distaccato, la scrittura non assume mai i timbri aspri del criticismo impietoso o del sarcasmo risentito, e tanto meno della scepri gelidamente indagatrice. Persino la «parodia», pur tragicamente presente nel mondo arturiano, è un dato puramente esistenziale della fisionomia paterna, che non conosce trasposizione alcuna sul piano stilistico. Nell'epilogo, quando Wilhelm Gerace è ormai uscito dall'alone favoloso attribuitogli dalla fantasia mitomane del figlio, il dettato assume piuttosto l'inflessione cupa della disperazione o della sensibilità tradita, senza mai ricorrere alle figure del disvelamento amaro o dell'umorismo grottesco. Come ammette l'io narrante:

mentre lo miravo incantato, mi sorpresi a cercare in lui, assurdamente, con disperazione, quell'aspetto comico o grottesco che gli meritava da Stella l'epiteto di parodia.

Addirittura bramavo di riconoscere davvero in lui qualcosa di ridicolo; ma, purtroppo, non vedevo che grazia nella sua persona. (p. 1325)

Analogamente, i personaggi che si muovono fuori dal cerchio magico della sensibilità di Arturo, non sono mai sottoposti all'ironia straniante di cui dava prova la solitaria Elisa: a essi è riservata tutt'al più la noncuranza di un ragazzo che si crede il

---

<sup>830</sup> Lettera del 18 febbraio a G. Debenedetti, in «Indice», ottobre 1989.

centro dell'universo. Così è per tutti gli abitanti di Procida, degni solo di qualche notazione folclorica, o per Assuntina, amante non riamata a cui non è concesso neanche lo spazio di un commiato; o infine, per la madre di Nunziata, che, ospite inattesa, si muove nel «castello» dei Gerace con il rancore indispettito di chi ha sofferto un insulto. Anzi, proprio Violante, la cui caratterizzazione soggiace ai moduli convenzionali del registro popolaresco, mostra tutta la debolezza di cui pecca il sistema espressivo morantiano quando s'affida ai procedimenti univoci dello stile «comico-realistico». Non solo la restituzione immediata dei timbri dialettali si scontra con le cadenze del soggettivismo memoriale, ma le tecniche della descrizione mimetica e del dialogato «in diretta» mettono esemplarmente in rilievo i rischi nascosti nel progetto morantiano di recuperare «la parola assoluta che libera il mondo dai mostri dell'irrealtà». A emergere in primo piano è la differenza sostanziale che separa il monologismo polifonico del romanzo d'esordio dalla limpidezza monotonale esperita nell'*Isola*. Non è uno slittamento di poco conto e per meglio chiarirne gli esiti è utile fare un passo indietro e sciogliere alcuni nodi cruciali.

### *La limpidezza monotonale*

Il passaggio dall'ottica maternamente implacabile di Elisa alla sensibilità fanciullesca di Arturo favorisce l'espansione del campo retorico che delimita la «funzione emotiva»; gli esclamativi si affollano sulla pagina, suggellando con frequenza insistita le scoperte, gioiose o tragiche, del personaggio:

E gli sguardi ch'essa dava, sottomessi ma molto franchi, e pieni d'onore, e sempre accesi da un'allegrezza e da una specie di preghiera, mi ricordavano qualcuno... ecco chi! Immacolatella! (p. 1039)

Lo sgomento del buio, che altri conoscono da bambini, e poi ne guariscono, io, invece, lo conoscevo soltanto adesso! (p. 1144)

Scopersi, così, che lei lo aveva veduto! (p. 1151)

E intanto, io distinsi un tremolio di lagrime nelle sue pupille oblique e corruscate! (p. 1200)

Non sapevo che ci si potesse dare tanti baci al mondo: e pensare che io non ne avevo dati né ricevuti mai! (p. 1208)

Comprensibile, allora, che all'uso dell'esclamativo il narratore ricorra nei momenti di maggior tensione affettiva. *L'incipit* del capitolo dedicato al *bacio fatale* suona drammaticamente:

Così, con quel bacio, io avevo nuovamente disfatta la nostra amicizia; e stavolta, senza rimedio! (p. 1237)

e poco oltre, la rivelazione decisiva:

Così, era proprio essa, nella mia vita, il *primo amore*, di cui si racconta nei romanzi e nelle poesie! io amavo Nunz., e certamente, senza saperlo, l'avevo amata fin dal famoso pomeriggio del suo arrivo, forse fin dal momento stesso ch'ella m'era apparsa allo sbarco sulla banchina, col suo scialle in capo, e le sue eleganti scarpine dai tacchi alti! (pp. 1261-2)

Con un tono altrettanto concitato si chiude la penultima parte, dedicata alla *Terra Murata*:

E a simile scoperta, non so perché, il mio affetto per lui, che credevo soffocato e quasi spento, si riaccese in me più amaro, struggente, quasi terribile! (p. 1300)

cui segue l'amaro commento:

Per la prima volta, invece, adesso, conoscevo questa violenza disumana: aver compassione del mio stesso sangue! (p. 1305)

Entro la dimensione dell'emotività dispiegata, l'esclamativo ben rende il fervore baldanzoso con cui Arturo proclama la sua fede nelle Certezze Assolute («In quegli anni, più che

disonorante, mi sarebbe parso, impossibile vivere, fuori dalle mie grandi certezze!» p. 980) e vale, con efficacia sicura, a tradurre l'infatuazione infantile per il padre («E quello straccio di cotone, addosso a lui, mi pare il segno d'un primato, una collana di fiori che attesta il vincitore glorioso!» p. 973; «Dal momento stesso che lasciava Procida, mio padre per me ridiventava una leggenda!» p. 992). Tuttavia, questa pratica enfaticizzante tradisce anche la fatica di cogliere il senso di magico sortilegio, sempre presente nella realtà, di cui la scrittura del primo romanzo dava conto con ben altra suggestione. Il lettore dell'*Isola* avverte, talvolta, una sensazione di affettazione nelle note di stupore innocente, quasi che la «freschezza primitiva», cui tendono le «memorie di un fanciullo», sia troppo lontana per essere recuperata naturalmente. L'espedito retorico dell'esclamazione, insomma, illumina il pericolo di regressione implicito nell'adozione di un'ottica narrativa tutta concentrata nello sguardo «innamorato» di Arturo e sottolinea lo sforzo di attingere un'immediatezza che, in talune parti, suona irrimediabilmente falsa. È, appunto, l'articolazione del dialogato a mostrare le crepe più vistose.

In questo romanzo, tutto giocato sulla soggettività dell'io narrante, lo scambio dialogico fra i vari personaggi interrompe il tessuto diegetico con una frequenza ben più ampia che in *Menzogna e sortilegio*. La sezione *Un pomeriggio d'inverno* si costruisce attraverso l'alternanza di battute fra Arturo, il padre e la matrigna; l'atteggiamento strafottente di Wilhelm nei confronti della giovane moglie è poi chiarito dal violento atto d'accusa pronunciato *Contro le madri (e le femmine in genere)*; l'addio all'isola è preceduto dai colloqui, tramati di ostilità rancorosa, fra Arturo e Tonino Stella. Ancora, la parabola dell'intreccio si dinamizza grazie ad alcune analessi affidate alla voce di narratori diversi da Arturo. Così, nel primo capitolo, il racconto retrospettivo di Wilhelm ripercorre la storia della Casa dei guagliani e, al suo interno, il discorso testamentario dell'Amalfitano colloca la diegesi a un terzo livello di



enunciazione; infine, con un ulteriore spostamento spazio-temporale, le recriminazioni lamentose di mamma Violante gettano luce sullo pseudo-fidanzamento napoletano di Wilhelm e Nunziata. Ebbene, in tutti questi casi, e anche negli esempi frequenti di discorsi indiretti, l'intensità dell'argomentazione è resa con l'accumulo degli esclamativi, quasi che l'autore, poco convinto dell'autonomia elocutiva dei personaggi, si appoggi all'enfasi facile dei segni d'interpunzione. In questa zona di trascrizione diretta delle parole altrui, le inflessioni del mimetismo dialettale si incontrano con i moduli dell'espressività elementare: ma il tentativo di sperimentare le forme moderne di una dialogicità al tempo stesso «vera» e ricca di *pathos* ha un esito deludente.<sup>(84)</sup> Le cadenze vernacolari per un verso stonano nel tessuto compatto del discorso memoriale, per l'altro mostrano tutta l'artificiosità di un parlato «inesistente». Solo fra Arturo e Nunziata il colloquio si fa strumento di confronto autentico: qui, la ricchezza tonale dell'emotività è espressione dell'esultanza per il riconoscimento dell'altro da sé, poco importa se all'insegna dapprima della festevolezza infantile, poi dello struggimento amoroso. La conversazione diventa momento di «confidenza» reciproca proprio perché si carica di valori assiologici opposti: è il grado di autonomia espressiva di cui gode a rendere Nunziata il personaggio più riuscito del romanzo. Solo il punto di vista della piccola sposa è realmente antagonistico rispetto a quello di Arturo, io narrante e io narrato.

L'eccezione vale, allora, a confermare la regola: le «memorie

---

<sup>840</sup> Secondo A. R. Pupino «il romanzo è in un certo senso il paradigma delle serie difficoltà nelle quali si dibatteva la narrativa nel periodo della dittatura neorealista» *Elsa Morante, I Contemporanei*, Marzorati, Milano 1973, p. 738. Dello stesso critico *Struttura e stile nella narrativa di Elsa Morante*, Longo, Ravenna 1968. Al clima neorealista si richiama anche Pasolini, pur con un giudizio interpretativo affatto diverso: «La presenza *dell'Isola* è lì a dimostrare che una seconda fase del realismo del dopoguerra si sta iniziando, evidentemente, al di qua dello stato di emergenza in cui esso è nato». «*L'isola di Arturo*», in «Vie nuove», 21 dicembre 1957, ora in *Il portico della morte*, a c. di C. Segre, Associazione «fondo P. P. Pasolini», Garzanti, Milano 1988.

di un fanciullo» non concedono spazio alle voci dissonanti e la soggettività regressiva rifiuta le diffrazioni del criticismo pluridiscorsivo. E la consacrazione, nella dimensione dei fatti stilistici, dell'impossibile approdo di Arturo alla maturità e alla coscienza adulta, o, detto in altro modo, è il prezzo che la Morante paga al recupero di una parola limpida e assoluta, spia di un'insopprimibile «nostalgia di ottimismo»:<sup>(85)</sup> la lingua dell'*Isola* non può conoscere intorbidamenti che ne alterino i «colori fantastici» e per preservare l'incanto primitivo-adolescenziale respinge ogni traccia di alterità elocutiva.

Come in *Menzogna e sortilegio*, anche qui l'ordine compositivo del racconto è increspato dall'inserimento di alcuni «punti di vista» diversi. Arturo sembra divertirsi, talvolta, a riportare il parere «aberrante» di personaggi estranei al suo mondo: il coro delle donne procidane che commenta la situazione familiare nella Casa dei guaglioni; i discorsi malevoli con cui Cristina sollecita l'arrivo della madre di Nunziata; e poi le *Lamentazioni* di Violante, appunto, contro gli «imbrogli» del genere. Nelle maglie della rievocazione memoriale paiono aprirsi alcuni squarci capaci di rivelare una verità nient'affatto splendente; ma il pieno discredito gettato subito su quelle voci ne inficia ogni credibilità. Cristina è non solo «quella pettegola», «quella donna intrigante» come la definisce Arturo, ma «quella mala lingua, che non capisce niente» secondo Nunziata (p. 1179); le femmine isolate, già tacciate di viltà superstiziosa, esprimono solo un'«opinione infernale»; quanto a Violante, forse il suo giudizio sulla «grotta» in cui vive la figlia non è poi del tutto infondato, a patto però di capovolgerne il senso deprecativo in ammirato complimento («mi rallegrai nell'intimo, per quella nostra interessante abitazione» p. 1182). Ma è soprattutto la

---

<sup>850</sup> L'espressione è di Debenedetti, *L'isola della Morante*, in *Intermezzo*, Mondadori, Milano 1963, p. 120. Anche Siciliano sottolinea i toni di nostalgia e idillio sottesi alla narrazione, soprattutto se confrontata con la scrittura straordinaria di *Menzogna e sortilegio*, «il romanzo di Elsa Morante». E. Siciliano, *L'anima contro la storia. Ii-Elsa Morante*, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1966, n. 3-4.

complicità tra Arturo e Nunziata a rendere inattendibili sia i pettegolezzi delle amiche sia gli sfoghi recriminatori di Violante:

Qua io decisi fosse tempo d'intervenire: - Eh, va', - dissi con disprezzo e alterigia, rivolto alla madre di N. - quando starai zitta?![...]

Gli occhi di N. si posarono su di me, commossi e impetuosi, come per ringraziarmi della mia alleanza; e come se una tale alleanza la accendesse alla riscossa suprema! (p. 1183)

Analogo nei risultati, anche se opposto nei modi espressivi, è il trattamento riservato a due altri punti di vista «esterni» al mondo di Arturo. Questa volta è la mascolinità a far i conti con le certezze assolute del protagonista, ma l'esito non è molto diverso: il commento di Tonino Stella sulla vita «continentale» di Wilhelm e la condanna severa pronunciata da Silvestro sulla guerra vengono per così dire annullati dall'inossidabilità delle fedi fanciullesche di Arturo. Nel primo caso, sebbene ormai l'identità paterna sia stata svelata, nulla può cancellare agli occhi del figlio «la grazia della sua persona» e la figura di W. G. continuerà a essere sempre oggetto di contrastato amore. Anche dopo l'ultimo definitivo saluto, Arturo si culla nella fantasticheria di un prossimo ritorno paterno: «provai un sentimento festante, nella convinzione più che mai certa dell'arrivo di Wilhelm Gerace» (p. 1337).

Infine, ricordiamo le parole di Silvestro che assumono, per la loro collocazione narrativa, particolare rilievo. Dall'inizio fino all'epilogo, il balio rappresenta la serietà previdente, il buon senso ragionevole (p. 964, p. 1361); forse è anche possibile, e alcuni critici l'hanno suggerito, interpretare questo personaggio come l'esponente positivo della virilità adulta. È opportuno allora sottolineare come il punto di vista sulla guerra espresso da Silvestro, nel dialogo finale, sia riassorbito nella ideologia eroico-vitalistica di Arturo. Il giovane militare ha le idee chiarissime sul conflitto: premesso che «la guerra moderna è tutta un macchinario di macelleria, e un orrendo formicaio di sfaceli, senza nessun merito di valore autentico» (p. 1357), la conclusione

sulla contesa attuale suona perentoria e apodittica: «Un disastro senza nessun compenso» anche perché «fra le due parti, quella che aveva torto era senz'altro la parte nostra!» (*ibidem*).

Non c'è dubbio della giustizia storica e politica delle tesi del balio; eppure Arturo riesce a convincere l'interlocutore

di tutto ciò che mi piaceva: anche della mia necessità morale di combattere alla ventura nella prima guerra disponibile. (p. 1359)

La concordanza ideale («D'un tratto, con un sorriso confuso, ingenuo, mi confidò che le mie idee si accordavano meravigliosamente con le sue, e cioè con la rivoluzione del popolo» p. 1358) getta una luce equivoca sulla fede «rivoluzionaria» di Silvestro, e soprattutto avvalorata il narcisismo tenace con cui il narratore continua a raccontare la sua esperienza adolescenziale:

Nel farmi tali dichiarazioni, Silvestro denotò chiaramente, nel viso e nel tono, la sua grande ammirazione per Arturo Gerace. D'altra parte, poi, si vedeva chiaro nei suoi modi che questa sua ammirazione per A. G. non principiava da adesso; ma già doveva preesistere, si può dire, da sempre! e altro non aver fatto in eterno che aspettare delle nuove occasioni per confermarsi. Essa era votata a me, illimitata e quasi magica! (*ibidem*)

L'autocompiacimento finale, mentre riduce la polifonia romanzesca al dominio assoluto della soggettività narrante, corrobora l'egocentrismo infantile di chi non ha mai davvero oltrepassato la soglia della maturità.<sup>(86)</sup> Il processo iniziatico ha sì sconvolto l'ordine elisiaco della fanciullezza ma non è mai approdato alla consapevolezza adulta del confine dell'io.

### *L'ordine dell'intreccio*

---

<sup>860</sup> L'«ipotesto mozartiano», che per la Contini sottostà all'intero romanzo, suggerisce una «pista di lettura ambigua e accattivante», in forza della quale, «Si ride di Arturo che nelle pagine conclusive del suo romanzo, "va a combattere": ancora la guerra: la falsa avventura» (*art. cit.*).

La struttura spazio-temporale entro cui si distende la narrazione dell'*Isola* è uno degli elementi di maggior fascino del romanzo. Grazie al particolare trattamento cui la Morante sottopone le coordinate che circoscrivono l'universo e la stagione procidana di Arturo, il racconto acquista quell'ambiguo tono realistico-favoloso posto in rilievo da tutti i critici. Primo a sottolinearlo fu Giacomo Debenedetti che, dopo aver richiamato la precisione dei dati descrittivi, così puntuale da far invidia alla guida del Touring, si soffermava sulla forza mitica che sempre inerisce all'immagine dell'isola.<sup>(87)</sup> Nell'*Avvertenza* iniziale, era, d'altronde, la stessa Morante a mettere in guardia i lettori dal ridurre l'indicazione geografica a piatto referto documentario: «Tutto il presente racconto è assolutamente immaginario e non si riporta né a luoghi, né a fatti, né a persone reali» (p. 946). Ancor più esplicita suona poi la nota editoriale, di penna dell'autrice, per la quarta di copertina della ristampa nella collana economica degli Struzzi (1975):

Nelle figurazioni dei miti eroici, l'isola rappresenta una felice reclusione originaria e, insieme, la tentazione delle terre ignote.

L'isola, dunque, è il punto di una scelta: e a tale scelta finale, attraverso le varie prove necessarie, si prepara qui nella sua isola l'eroe-ragazzo Arturo.

Date queste premesse, non è difficile scorgere nell'isoletta di Arturo la metafora dello spazio sacro, «immagine del cosmo completa e perfetta, centro primordiale»,<sup>(88)</sup> *axis mundi*, da cui prende avvio ogni processo iniziatico.

Eppure, ridurre la narrazione entro le coordinate mitico-archetipiche, magari connotate in senso junghiano, non solo è operazione parziale,<sup>(89)</sup> ma rischia di stravolgere la sostanza stessa

---

<sup>870</sup> G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 108.

<sup>880</sup> Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1986.

<sup>890</sup> Northrop Frye, che pure in *Anatomia della critica* colloca lo spazio circondato dal mare nel gruppo degli ambienti definibili come «punti

del romanzo, teso, come tutti i libri morantiani, a offrire ai lettori una rappresentazione del mondo «totalmente reale».

La polisemia di cui è ricca l'immagine di Procida deriva per un verso dall'intreccio di storia e mito che i suoi confini racchiudono, per l'altro dalla funzione di autentico *cronotopo* che essa assolve, per l'intero corso della narrazione. Come recita la dedica, «Quella, che tu credevi un piccolo punto della terra/fu tutto»: e nelle opere morantiane, ormai lo sappiamo, il suggerimento paratestuale va preso alla lettera. «Il punto di una scelta» è una totalità di spazio e tempo, indistricabile nella sua pienezza di senso.

Il primo elemento che definisce il cronotopo dell'*Isola* deriva dall'annullamento della distanza prospettica con cui il narratore adulto rievoca la sua infanzia: la descrizione dei luoghi alterna visioni panoramiche, collocate nell'oggi della scrittura («In primavera le colline si coprono di ginestre [...] Ha varie spiagge dalla sabbia chiara e delicata, e altre rive più piccole, coperte di ciottoli e conchiglie, e nascoste fra grandi scogliere» p. 954) a sequenze condotte con l'ottica memoriale di una soggettività trasfigurante:

La mia casa non dista molto da una piazzetta quasi cittadina [...] Essa è là, malefica e meravigliosa, come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola. (p. 958)

La stessa immagine ricorrerà molte pagine dopo a corroborare il dominio pieno che Nunziata ha assunto sulla isola:

Questa chimera adesso mi rideva con altri occhi, tendeva altre braccia, e aveva diverse preghiere, voci, sospiri; ma non mutava il suo fatato velo: l'ambiguità che m'imprigionava nell'isola, come una ragnatela iridescente. (pp. 1159-60)

---

d'epifania», ricorda che «è solo il generale contesto comico o tragico che determina l'interpretazione» di ogni immagine simbolica, aggiungendo: «questo è evidente con archetipi relativamente neutri, come l'isola, che può essere l'isola di Prospero o l'isola di Circe». N. Frye, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino 1973, p. 23.

La memoria di Arturo, pur seguendo le tappe del percorso diacronico, ne interrompe l'andamento lineare con una serie, fitta e continua, di richiami, iterazioni, parallelismi: sin dall'esordio, al procedimento anaforico è affidato il compito di delineare, con una sorta di *climax* ascendente in affettuosità, sia l'immagine sfumata della madre morta (pp. 953, 963, 970, 994, 997-1001) sia la breve festevole esistenza di Immacolatella (pp. 959, 963, 972, 991-4, 1020). Analogamente, la figura dell'Amalfitano compare in una serie ravvicinata di sequenze fino ad accamparsi sulla scena per declamare in voce propria il suo discorso profetico-testamentale. Se la tecnica delle riprese interne è più evidente nel primo capitolo, a struttura riassuntiva, in realtà l'intera compagine romanzesca poggia su una pluralità di costellazioni figurali che paiono rincorrersi, mimando l'andamento zigzagante dell'attività memoriale. Il racconto si compone così entro un'orditura ampia ma nitidamente circoscritta di intarsi anacronici e immagini reduplicate: l'apparizione del gufo reale (p. 966, p. 1227), l'episodio della medusa (p. 977, p. 1202), le «iridescenze dei fili di ragno» (p. 966, p. 1160) i coralli (il sogno e l'incontro con Assunta), le colonne d'Ercole (p. 1146 e p. 1228), oltre naturalmente la serie degli «amuleti» che scandiscono l'avventura iniziatica di Arturo (dall'orologio paterno all'anello di Silvestro e soprattutto agli orecchini di Nunziata). Nella sfera della sensibilità memoriale, là dove i confini fra conscio e inconscio sono affatto labili, i nessi della concatenazione temporale rispondono a leggi ben diverse da quelle dell'ordine lineare e il «ritorno» di scene o oggetti solo apparentemente insignificanti acquista il valore di piena illuminazione di verità. Come già in *Menzogna e sortilegio*, anche in quest'opera Elsa Morante rifiuta la disarticolazione del discorso, cara alle esperienze narrative dell'avanguardia novecentesca: l'espressione limpida e confidente non può che rigettare l'oscurità dei nessi impliciti o l'assemblaggio informe dello *stream of consciousness*. Ma acconsentire alle regole di un'ariosa leggibilità, per l'autore

dell'*Isola* non significa affatto rinunciare a quella «relatività» novecentesca che proprio entro la dimensione spazio-temporale trova le circostanze di miglior verifica. In sintonia coerente con la poetica chiarita nel saggio *Sul romanzo*, le «memorie di un fanciullo» s'affidano al gioco di sovrapposizioni, parallelismi, salti cronologici e coincidenze abilmente mascherate per incrinare il sistema compatto della narrazione progressiva.

### *Lo spazio e il tempo dell'isola*

È il sistema dei vettori temporali a testimoniare la discontinuità diegetica del racconto, corroborando, nel contempo, lo slittamento costante dal piano del realismo, preciso e ricco di dettagli minuti, all'orizzonte evanescente e lontano della favola iniziatica. La fitta trama di interconnessioni comparative fra passato e presente (allora adesso, un tempo oggi), lungi dal misurare in termini netti l'intervallo trascorso, costruisce la dimensione acronica della «infinita distanza», da cui Arturo narratore guarda alla sua isola.

Già dal capitolo iniziale, quello delegato a ricomporre la storia di Procida, Arturo confonde il presente della scrittura con l'attualità recuperata nel ricordo e i deittici sottolineano tutta l'ambiguità dell'operazione.

Sin dalla sua prima apparizione in scena, la figura paterna pare muoversi entro un'atmosfera leggendaria, remota e nel contempo vicinissima:

Non mi pareva d'assistere al solito gioco dell'eco, assai comune fra i ragazzi; ma a un duello epico. Siamo a Roncisvalle, e d'un tratto, sulla spianata, irromperà Orlando col suo corno. Siamo alle Termopili (p. 976).

Ma ancor più rivelatrice della commistione temporale è la rievocazione, poche righe dopo, dell'episodio della medusa:

Ricordo che una volta, mentre nuotavamo, egli si scontrò con una medusa.



Tutti conoscono l'effetto d'un simile accidente [...] Gli sedetti accanto: io stesso più d'una volta ero stato vittima di ricci, meduse e altri esseri marini, senza mai dare nessuna importanza alle loro offese. Ma oggi, che la vittima era lui, m'invaso un sentimento solenne di tragedia. Sulla spiaggia e per tutto il mare si fece un gran silenzio (p. 977).

Con un «oggi» altrettanto equivoco si apre il brano che precede l'arrivo di Nunziata, all'inizio del secondo capitolo:

Io avevo compiuto da poco quattordici anni; solo pochi giorni prima avevo saputo che da oggi, con l'arrivo del piroscavo delle tre, la mia esistenza cambiava. (p. 1025)

A intensificare il moto oscillatorio fra universi temporali differenti, interviene, con ancor maggiore forza compositiva, la mescolanza di sequenze iterative e scene singolative. A uno sguardo d'insieme, è possibile individuare, entro la più ampia dimensione strutturale, una ripartizione marcata: al primo capitolo, *Re e stella del cielo*, con carattere eminentemente iterativo, seguono gli altri sette, in cui l'esperienza di maturazione di Arturo si sviluppa lungo scene singolative, il cui tono iniziatico è, fra l'altro, sottolineato dalla clausola ricorrente «per la prima volta». In realtà, in entrambe le sezioni l'alternanza dei due moduli opposti si intreccia ai procedimenti di diffrazione temporale e alla tecnica anaforica dei parallelismi interni, cosicché, nell'ordine franto e rapsodico del racconto, la stessa distinzione perde la propria rigidità per sfumare in una sorta di «pseudosingolatività iterativa». Come ha illustrato la Ricci in un pregevole saggio d'impianto narratologico, la mescolanza dei tempi verbali dissolve la diacronicità consequenziale del discorso, imprimendo al percorso lineare della trama la circolarità acronica del mito:

il testo salta da un aspetto all'altro come se un'azione abituale potesse, all'improvviso, trasformarsi in un evento singolare, e perfino inaugurale.<sup>(90)</sup>

---

<sup>90</sup> G. Ricci, *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, «Nuovi argomenti», n. s., aprile-giugno 1979, n. 62. Della stessa studiosa si veda anche l'altro

Sempre secondo lo studio della Ricci, «questo tempo cosmico o circolare è accompagnato armonicamente da spazi anch'essi cosmici: il cielo e il mare». Facile, in effetti, attribuire al mondo isolano, aperto e nel contempo separato, un valore topologico assoluto; altrettanto agevole caricare di simbolicità i luoghi cari al fanciullo, dalla barca regalatagli dal padre alla grotta in cui si rifugia prima della partenza. Il ciclo delle stagioni scandisce la serie naturale dei «riti di passaggio» e l'oscillazione costante fra ambienti chiusi e spazi aperti allude, neanche troppo nascostamente, all'antitesi costitutiva dell'io, incerto fra il desiderio di regressione nel grembo materno e l'aspirazione dolorosa alla separatezza.

L'omologia semantica fra tempo e spazio, rinvenuta peraltro solo entro il paradigma archetipico, rischia, tuttavia, di offuscare la complessità polimorfa sottesa all'opera: proprio perché l'intero racconto mantiene costantemente il carattere contraddittorio di favola realistica, anche la dimensione spazio-temporale deve conservare le tracce corpose della contingenza. Così, ogni descrizione, per quanto intrisa di incantamento magico, suggerisce la ricchezza fenomenologica dei particolari minuti, e quella dialettica tra aperto e chiuso, che sarà cruciale nell'esperienza di Arturo, acquista senso solo se la proiettiamo entro l'orizzonte socioculturale del pubblico e del privato. È insomma l'intero sistema delle coordinate spazio-temporali a possedere le valenze multiple della storicità iniziatica: e ciò è possibile grazie all'osmosi che, al di là delle corrispondenze semantiche, la scrittura crea fra i due universi, tale per cui Procida è la stagione dell'adolescenza.

Garboli ha notato che la Morante «cancella il tempo attraverso

---

bell'articolo, *Tra Eros e Thanatos: storia di un mito mancato*, apparso su «Strumenti critici», a. III, febbraio 1979. Meno utile si rivela, invece, l'adozione delle categorie interpretative di Weinrich, «mondo narrato» e «mondo commentato», riprese dalla Ravello nel saggio *Tempo verbale e metafore temporali nei romanzi di Elsa Morante*, «Il contesto», nn. 4-6., s. d., ma 1978.

la rappresentazione di un luogo»:<sup>91)</sup> ebbene, nelle «memorie di un fanciullo», la scrittrice opera sistematicamente anche in direzione opposta delineando i luoghi attraverso le notazioni temporali. Ogni descrizione spaziale è conclusa da un richiamo cronologico cui segue, subito dopo, una nuova specificazione ambientale: e così via, fino a costruire un reticolo in cui la storia è impregnata di riferimenti geografici e gli ambienti sono definiti dagli indizi lasciati dallo scorrere degli anni.

Esemplare, nel primo capitolo, la presentazione di Procida:

Le isole del nostro arcipelago, laggiù, sul mare napoletano, sono tutte belle.

Le loro terre sono per gran parte di origine vulcanica; e, specialmente in vicinanza degli antichi crateri, vi nascono migliaia di fiori spontanei, di cui non rividi mai più i simili sul continente. (p. 954)

Se le forme avverbiali si corrispondono per antitesi solidale (laggiù-mai più), la descrizione panoramica trapassa dall'indicazione geografica al rimando preistorico, per contrapporre poi la vicinanza spaziale alla lontananza epocale, entrambe accomunate dall'intervallo incolmabile che separa la bellezza della natura isolana dallo squallore del continente. La mappa procidana si costruisce così entro un tessuto fitta di incroci, parallelismi, chiasmi che, oscurando abilmente i nessi causali, frammischiano le coordinate topografiche ai segni della parabola temporale.

Con tecnica analoga è descritta la Casa dei guaglioni:

Le nostre camere davano su un corridoio stretto, lungo il quale, un tempo (pp. 964-5).

In alcune stanze disabitate della casa, le finestre, per dimenticanza, rimanevano aperte in tutte le stagioni (p. 967).

E in fondo, lo stesso nome della casa fa riferimento preciso a

---

<sup>91)</sup> C. Garboli, *Due presentazioni. Elsa Morante*, «Palatina», aprile-settembre 1963, nn. 26-27. Analoghe osservazioni si trovano anche nel più ampio saggio dedicato a *L'isola di Arturo*, in Id., *La stanza separata*, cit.

una stagione del passato, quando, appunto:

Era qui che si davano convegno, fra suoni e canti, le compagnie dei guaglioni, ai tempi dell'Amalfitano. (p. 968)

Questa pratica espressiva, costante lungo il corso della narrazione, avvalorata la corrispondenza stretta fra scelte di stile e strutturazione del cronotopo: l'interconnessione fra dimensione spaziale e universo temporale diventa fulcro energetico del romanzo perché rispecchia le forme entro cui si distende l'immaginazione memoriale di Arturo:

La mia infanzia è come un paese felice, del quale lui è l'assoluto regnante! (p. 973)

contro l'assolutezza della vita, che mi condannava a percorrere una Siberia terminata di giorni e di notti (pp. 991-2).

L'intervallo che avevamo trascorso insieme, quasi ancora presente, quasi ancora dimora mia, tutto acceso, oscillava ancora un poco (p. 993).

L'inverno, che finora m'era sempre apparso una landa di noia, d'un tratto stasera diventava un feudo magnifico (p. 1086).

Mi parevano una specie di limbo beato, a ripensarci, adesso, i tempi di quand'essa non era ancora sull'isola (p. 1129).

Ho sempre saputo che l'isola, e quella mia primitiva felicità, non erano altro che una imperfetta notte (p. 1155).

Rivedevo, allora, tutti quei trascorsi mesi come una traversata pazza e senza direzione, fra tempeste, disordini e sbandamenti (p. 1262).

[entrando nella Terra Murata] Io m'inoltravo in una zona fuori dell'anno. (p. 1287)

esso si precipitava tutto quanto in questo presente, breve passaggio d'addio! (p. 1366)

In tutte queste espressioni, l'energia metaforica non solo vanifica i confini fra spazio e tempo, ma ne corrobora l'intima

intrinsechezza. E la percezione di Arturo che coglie la realtà sempre nell'intreccio dei due paradigmi, a conferma che il «piccolo punto della terra» (*Dedica*) è davvero un concentrato di totalità. In esso, e solo in esso, l'esperienza storica dell'io acquista la valenza universale dell'archetipo.

### *La favola iniziatica*

Come vuole ogni favola iniziatica, al principio della storia il protagonista vive in uno stato di congenita beatitudine («la felicità per me era stata sempre una compagna naturale del mio sangue» p. 1173): in pacifica comunione con il mondo circostante, non conosce il dolore né la noia.<sup>92)</sup> Il sentimento di sintonia con l'universo isolano è più volte sottolineato con lo struggimento di chi rammemora un luogo e una età festosamente luminosi:

Ah, io non chiederei d'essere un gabbiano, né un delfino; mi accontenterei d'essere uno scorfano, ch'è il pesce più brutto del mare, pur di ritrovarmi laggiù, a scherzare in quell'acqua. (p. 954)

L'infanzia si configura innanzitutto come un'esperienza fuori norma, o meglio come il regno della libertà a fronte della stagione adulta della necessità: «Io vivevo sempre in vacanza» (p. 964). In una giornata scandita dalla ricorrenza dei bisogni primari, fame e sonno, nessun obbligo vincola l'io al rispetto delle regole collettivamente stabilite.

A denunciare lo stato di robinsonismo «selvaggio» in cui vive il nostro fanciullo non è tanto la trasandatezza delle vesti o la sporcizia delle stanze, quanto soprattutto il rifiuto di un elemento decisivo della mediazione sociale: l'uso del denaro. La

---

<sup>92)</sup> La noia è il senso di estraneità esistenziale, contrapposto, leopardianamente, alla vitalità. Quanto più è patita da Wilhelm Gerace («La noia sembrava essere, per lui, un peso amaro e tragico, non meno di una sventura» p. 1098) tanto più è sconosciuta ad Arturo (p. 1109).

rivendicazione orgogliosa di autosufficienza domestica, «il potere ereditato dal nonno Gerace forniva i prodotti necessari al nostro cuoco» (p. 964), testimonia la riluttanza a intrattenere relazioni pubbliche, in quanto economicamente determinate. Non è un caso, allora, che Arturo narri di disporre «di soldi. (novità assolutamente straordinaria)» (p.1095), nelle primissime pagine del terzo capitolo, laddove si avvia l'inedito corso della *Vita in famiglia*. La rottura del mondo edenico comporta, innanzitutto, il riconoscimento della dimensione economico-sociale. Con una precisazione importante da sottolineare sin d'ora: il possesso del denaro non diventa mai una tappa decisiva nella crescita responsabile dell'io: sia Arturo, sia il padre Wilhelm i soldi li hanno per generosità altrui e, quindi, li sprecano non li usano. Per il primo, «le mance grandiose» (p. 1306) lasciate all'osteria sono ostentazione fasulla di maturità; per l'altro, il vantato «capitale di soldi» (p. 1320) è strumento di ricatto nei confronti di Tonino Stella. Solo Nunziata pare se non comprendere almeno avvertire l'importanza economica dell'autosussistenza: nella sgrammatica lettera inviata alla madre, l'unica informazione rilevante, in mezzo a «mille cari baci» e «diletissimi saluti», riguarda la condizione straordinaria in cui si vive a Procida, dove «si mangia senza pagare che il terreno porta tutto pure lolio patate e lanzalata e le boteghe si paga acconto infinedanno» (p. 1130).

L'ardore eroico da cui Arturo si dice guidato poggia sul rifiuto altezzoso dei vincoli imposti dalla necessità pratica: la derisione colpisce indistintamente tutti coloro che vi soggiaciono, non importa se poveri straccioni spinti dalla fame o abili padroni, intenti all'accumulo di ricchezza.

Il carattere più mortificante che notavo, in quel popolo, era la perpetua dipendenza di tutti dalla necessità pratica [...] Non soltanto i poveri, là, ma anche i ricchi, sembravano perennemente occupati dei loro interessi o guadagni presenti: tutti quanti, dai piccoli straccioni che si azzuffavano per una moneta, o per un avanzo di pane, o per un sassolino colorato, fino ai proprietari di barche da pesca, che discutevano sul prezzo del pesce, come se questo fosse il valore più importante della loro esistenza. (p. 982)

La contrapposizione fra i comportamenti utilitaristicamente interessati degli isolani e la «stirpe gloriosa» dei Gerace, lungi dal conferire dignità intellettuale al ragionamento, ne svela la matrice ideologica: il tentativo mistificante di autonobilitarsi messo in atto dai ceti piccoloborghesi che, dopo aver patito uno stato di subalternità umiliante, godono di un facile benessere. La supponenza strafottente di Wilhelm nei confronti del padre naturale e dei procidani è solo il ribaltamento in positivo del livore rancoroso che struggeva la vita dei parenti di Elisa. L'orizzonte socioculturale non è mutato: a suo fondamento tutti i personaggi pongono l'intransigente rigetto della legge del lavoro.<sup>(93)</sup> Controcanto dell'apologo narrato dal carrettiere nell'osteria di Gesualdo (*Menzogna e sortilegio*, p. 692), il discorso testamentario dell'Amalfitano illustra, con icasticità feroce, il disprezzo verso ogni forma di fatica operosa:

È una grande soddisfazione per me il pensiero che tu potrai risparmiarti di lavorare, perché il lavoro non è per gli uomini, è per i ciucciarelli. Anche una fatica, magari, può dar gusto qualche volta, purché non sia un lavoro. Una fatica oziosa può riuscire utile e simpatica, ma il lavoro, invece, è una cosa inutile, e mortifica la fantasia [...] vivere senza nessun mestiere è la miglior cosa: magari accontentarsi di mangiare pane solo, purché non sia guadagnato. (pp. 1014-5)

La conclusione suona provocatoria ma perfettamente coerente in quest'universo ideologico, così compatto da lasciar supporre, dietro le voci unanimi dei narratori di primo e terzo grado, il risentimento autobiografico dell'autore reale: una consonanza di idee che trapassa di libro in libro a conferma del disagio sociale sofferto da Elsa Morante per tutto il corso della sua tormentata esistenza. Ma torniamo al nostro ragazzo, alla sua condizione di

---

<sup>930</sup> Persino il padre di Nunz. «scioperava sempre, perché era assai sfaticato: di mestiere preferiva il signore, lui era così» (p. 1053). E la sua morte nello scarico della pozzolana, raccontata dalla figlia con un tono «di grande aristocrazia» assurge ad «avvenimento d'importanza mondiale», privo di ogni connotazione sociale.

naturalità felice.

Arturo in tanto vive in uno stato di primitività edenica in quanto non patisce in sé alcuna forma di scissione: prima fra tutte quella fra io e mondo. L'immedesimazione gioiosa con i ritmi cosmici vanifica ogni sentimento di estraneità e, annullando la percezione dei pericoli, oscura sia la paura trepida sia i moti aggressivi. L'universo concentrato dell'isola, metafora manifesta del grembo materno, permette la massima sicurezza concedendo la più ampia libertà. In tutta la prima parte del racconto, anche lo spazio domestico avvalorava l'intrinsichezza fra dentro e fuori: la Casa dei guaglioni è, infatti, il centro del centro; senza contrapporsi all'isola ne assomma le caratteristiche, corroborandone l'immagine di totalità. Le pareti del castello dei Gerace, lungi dal circoscrivere la sfera privata dell'intimità, si aprono verso l'esterno, favorendo un'osmosi continua con il regno naturale:

Credo che i ragni, le lucertole, gli uccelli, e in genere tutti gli esseri non umani, dovessero considerare la nostra casa una torre disabitata dell'epoca di Barbarossa, o addirittura un faraglione del mare (p. 966).

Ecco le visite ricorrenti degli animali meravigliosamente strani:

Una notte, sulla mia finestra si posò un gufo immenso di razza reale [...] Una mattina, stavo seduto sul terreno dietro la casa, a picchiare delle mandorle con un sasso, quando vidi sbucare, su dalla frana, un piccolo animale molto grazioso, di una specie fra il gatto e lo scoiattolo [...] Un'altra volta, di notte, vidi, affacciandomi sull'orlo dello scoscendimento, avanzare su dalla marina verso casa nostra, un quadrupede bianchissimo (pp. 966-7).

Non c'è, d'altronde, da stupirsi dell'ingenuo candore con cui l'io narrante allinea come fatti reali i ricordi di apparizioni favolose. Nella pienezza primitiva dell'essere, soprattutto l'unità psichica non conosce scissioni: capacità fantasticante e percezione di realtà si rimandano l'un l'altra senza scontrarsi, ma anzi integrandosi. La lettura, l'unica attività che Arturo inframezza



ai vagabondaggi per l'isola e le scorribande marine, non solo prospetta scenari esotici affatto simili al microcosmo procidano, ma soprattutto detta gli «insegnamenti che rispondevano meglio al sentimento naturale della vita» (p. 979). Tra mondo di carta e universo reale, per Arturo c'è corrispondenza perfetta: gli «eccellenti condottieri» prefigurano il suo destino, gli «atlanti» geografici forniscono le mappe dei viaggi futuri, gli eroi antichi hanno il volto e le vesti del padre lontano. E allora è ben normale che quando compare Nunz., agli occhi del protagonista l'unico modo per identificarla sia paragonarla alle immagini trovate nei libri (pp. 1026, 1027, 1029, 1069). Altrettanto illuminante, tuttavia, è la svogliatezza con cui il ragazzo si dedica alla lettura, una volta accettata la presenza confidente della nuova compagna: «Però, in quella serata così insolita, non avevo molta voglia di leggere; e rimasi in ozio, appoggiato sui gomiti col libro davanti, senza nemmeno aprirlo» (p. 1069). Una piccola crepa comincia a prodursi nella esistenza felice del fanciullo, rivelandone una contraddizione nascosta.

La comunione dell'io con il creato implica, infatti, una condizione d'assenza: la solitudine, l'isolamento dell'individuo dagli altri esseri umani. Arturo in tanto gode dell'interesse biopsichica in quanto non ha mai sperimentato il confronto con l'altro da sé. Ecco perché la Casa dei guaglioni era tanto più accogliente con gli ospiti del regno marino e notturno quanto più ostile ai procidani; e, d'altra parte, eminentemente solitaria è l'attività di lettura, che apre le porte sul mondo senza compromettere, anzi galvanizzando, l'empito della fantasticheria narcisistica. Partito Silvestro, figura muta il cuoco Costante («non ricordo d'aver scambiato con lui due parole di conversazione» p. 971), vicino ad Arturo non resta che Immacolatella, la bianca cagnetta che, per la forza espressiva con cui viene rappresentata, si può considerare la progenitrice di Blitz e di Bella. La sintonia del suo destino di morte con quello della madre ne corrobora il significato simbolico, reso ancor più marcato dall'ordine dell'intreccio: se, per la solita tecnica anaforica, fin dall'inizio noi

sappiamo che Immacolatella è sepolta sotto il carrubo del giardino di casa, la sua avventura con il cane nero di Vivara e l'esito ferale del parto sono narrati al termine del primo capitolo, in coincidenza esatta con l'arrivo di Nunziata. Nel tempo della fanciullezza, Arturo non ha accanto nessuna persona che l'assisti: la maternità è sinonimo di lutto, la paternità è figura d'assenza. Di più: nel passaggio cruciale fra infanzia e adolescenza egli è affettivamente del tutto solo.

È questo, d'altronde, uno dei caratteri strutturali che fondano il romanzo d'iniziazione e, ancor più specificamente, circoscrivono l'archetipo del «fanciullo divino». Nel darne una prima descrizione, Kerényi ne sottolinea

la *solitudine* e, d'altra parte, la sua *familiarità* con il mondo primordiale. Situazione che ha un doppio aspetto: situazione del fanciullo orfano e, nello stesso tempo, del figlio amato degli dei.<sup>(94)</sup>

Non c'è dubbio che la fisionomia del protagonista abbia i toni solari dell'eroe archetipico: a indicarlo palesemente non è solo e tanto il richiamo alle stelle (Jung), quanto piuttosto l'insistenza con cui la voce narrante ricorda la «familiarità con il mondo primordiale» dell'isola, entro cui è possibile attingere l'unità indifferenziata dell'essere («un non-essere-ancora-staccati dal non-essere, eppure esistere di già» Kerényi, p.103). Arturo è un «fanciullo divino» e un «giovane eroe» perché

personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilaterale, non ha sentore, e una totalità che abbraccia le profondità della natura. Egli rappresenta la tendenza più forte e più irriducibile di ogni esistente: quella di realizzare se stesso.<sup>(95)</sup>

---

<sup>94</sup> K. Kerényi, *Il fanciullo divino*, in C. G. Jung-K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., p. 51 (i corsivi sono nel testo).

<sup>95</sup> C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in C. G. Jung-K. Kerényi, *op. cit.*, p. 135. La doppia fisionomia di «fanciullo divino» e «giovane eroe» è richiamata dalla Morante nelle due prefazioni alle edizioni economiche, Oscar Mondadori e Struzzi Einaudi.

Ma, appunto, affinché la tensione autoaffermativa inscritta nel codice genetico dell'individuo possa liberarsi, occorre vivere in uno stato iniziale d'abbandono, patire una condizione d'orfanità. La «familiarità con il mondo primordiale» cancella l'esistenza della famiglia istituzionale: un vuoto che, perfettamente coerente in un mito o in una fiaba, acquista nell'opera romanzesca un significato ben altrimenti complesso. L'intreccio di valori simbolici e motivi realistici non può non irradiarsi sulla personalità del protagonista e influenzarne il percorso di crescita. Anche *Menzogna e sortilegio* prendeva le mosse da una situazione analoga e la solitudine felice d'Arturo è troppo platealmente antitetica a quella di Elisa per non suggerire al lettore morantiano un immediato confronto. Il contrasto fra i due esordi non potrebbe essere più radicale. Se Elisa «su le soglie appena dell'adolescenza per troppo amore *era diventata misantropa*» (*Mes*, p. 21), Arturo si trova nella condizione esattamente contraria: la solitudine non è una scelta amara di sopravvivenza, ma lo stato festevole della naturalezza e la ricerca dell'identità presuppone un sentimento non di mancanza, ma per così dire di pienezza vitale:

Così, io trascorrevo quasi tutti i miei giorni in assoluta solitudine; e questa solitudine, cominciata per me nella prima infanzia (con la partenza del mio balio Silvestro), mi pareva la mia condizione naturale. (p. 972)

Uno dei primi sintomi della perduta felicità sarà proprio il patimento della solitudine: «incominciava a invadermi un sentimento di solitudine, quale non avevo mai conosciuto nel passato» (p. 1096); «Allora, per la prima volta nella mia vita, io sentii davvero tutta l'amarezza di esser soli» (p. 1246).

La consonanza con il mondo primordiale acquista, così, tonalità esistenziali e allude ai vantaggi di maturare nell'assenza di ogni legame affettivo. È questo l'orientamento che assume la parabola narrativa morantiana dopo *Menzogna e sortilegio*: il passaggio dal romanzo familiare al modello strutturale della favola iniziatica, se rimanda all'influenza del pensiero di Jung,

mostra soprattutto lo sforzo sconcertante di mettere a frutto il senso della prima opera, capovolgendolo: l'eliso è tale solo in quanto privo di figure parentali. La morte della madre e le continue fughe paterne, lungi dall'indurre sensi abbandonici o inquieti sensi di colpa,<sup>96)</sup> generano uno stato di grazia, se non vera certo presunta: che questa condizione abbia come sfondo un'isola esalta i tratti simbolici dello stato «primitivo» ma non cancella il dato iniziale di orfanità socio-psicologica. Arturo, insomma, è un «fanciullo divino» dall'infanzia limpida e senza ombre in quanto raffigura il figlio che, non sottomesso ad alcun principio d'autorità ed estraneo ai vincoli amorosi, non ha mai sperimentato la possibilità di attivare i processi di proiezione e identificazione nelle figure genitoriali, in forza dei quali si costituisce il confine dell'io.

L'alone leggendario che avvolge Wilhelm, non molto diverso dall'atmosfera magica in cui si distende la «tenda orientale» della madre morta, sottrae l'immagine paterna a ogni confronto con la realtà quotidiana e impedisce ad Arturo di instaurare un normale legame filiale. Nell'epilogo, sarà la scoperta della fisionomia autentica dell'adorato padre a ingenerare il primo moto di affettività sincera, la compassione, ma ormai il processo di crescita ha imboccato un'altra strada. Rispetto a *Menzogna e sortilegio* il ribaltamento è davvero radicale: la ricerca della propria identità prende avvio dalla piena sintonia dell'io con sé, nel vuoto assoluto degli affetti domestici. Il confronto fra le due opere rende ancor più illuminante l'irrilevanza narrativa che *L'isola* riserva agli avi: il *Familienroman* di Elisa si apriva sul matrimonio di nonna Cesira; nelle «memorie di un fanciullo» i genitori dei genitori sono puri nomi o incubi fiabeschi. Negata ogni traccia di eredità matrilineare (la «femminella» che muore nel dare alla luce Arturo è, a sua volta, orfana), pare quasi che la

---

<sup>96)</sup> Il senso di colpa di Arturo per la morte della madre si risolve subito in rassicurante certezza: «Essa era morta per causa mia: come se io l'avessi uccisa. Io ero stato il potere e la violenza del suo destino; ma la sua consolazione mi guariva della mia crudeltà. Anzi, questa era la prima grazia, fra noi due: che il mio rimorso si confondeva nel suo perdono» (p. 999).

Morante concentra tutta la malvagità dei rapporti familistici nell'esperienza penosa di Wilhelm: bastardo, abbandonato dal padre legittimo alle cure asfissianti di una donna che compensa le sue frustrazioni nel «sacrificio perverso» dell'amor materno. E Wilhelm, se verso il vecchio Gerace mostra una «crudeltà scostante», accentuata dalla sottomissione all'amicizia tirannica dell'Amalfitano, contro la genitrice riversa tutto il rancore disperato della sua diversità «scandalosa». La rivolta contro colei che «non si sazia mai di spiare la *colpa* d'averti fatto» (p. 1105), desiderosa solo di «tenerti prigioniero, come al tempo ch'era incinta di te» (p. 1106), mentre chiarisce la fisionomia omosessuale dell'uomo, vale soprattutto a ombreggiare con sfumature inquietanti la dedizione dell'istinto materno. La contraddizione su cui si costituiva il duplice modello della femminilità in *Menzogna e sortilegio* qui è risolta con una prima negazione: della mamma-bambina di Arturo non si conosce nemmeno il nome, ma grazie a Immacolatella, sua controfigura animalesca, l'io narrante getta una luce particolare sulla figura della procreatività. Davvero *nomen-omen*: per conservare la purezza infantile, pur diventando madre, non resta che soccombere. La morte per parto cancella ogni colpa e peccato, trattenendo il corpo femminile nel regno dell'«ignoranza eterna». Da questo stato di negatività felice prendono avvio le «memorie di un fanciullo»: il punto di risoluzione sta nell'arrivo di Nunziata, il personaggio più originale del romanzo, l'unico capace di sintetizzare nella sua «antichità puerile» (p. 1061), *eros* e amor materno, realtà e mito.

### *Lo sbarco della matrigna*

È utile, innanzitutto, sottolineare che prima di giungere ad assommare in sé i tratti della femminilità, Nunz. appare sulla scena come «parente» (p. 1026), un essere di «famiglia» con cui Arturo può e deve confrontarsi, lasciandosi magari travolgere

dalla «confidenza». È questo il termine che, ricorrente per tutta l'opera, caratterizza subito il personaggio: «e mi fece un saluto, pieno di confidenza» (p. 1026); «Sentivo le sue pupille, confidenti, protettive, sopra di me, e ciò mi dava una buffa e favolosa contentezza[...] con quei suoi occhi pieni di confidenza» (p. 1061); «con occhi confidenti e fraterni» (p. 1073). Nella consueta trama di corrispondenze, sarà proprio la perdita di tale sentimento a segnare il momento di frattura fra Arturo e la matrigna, all'indomani della notte in cui nella Casa dei guaglioni risuona il fatidico «grido di lei: tenero, stranamente feroce» (p. 1090). Analogamente, la ritrovata sintonia con se stesso, germinata da un primo empito d'amore per Nunz., si esprime con un'aspirazione proiettiva di confidenza universale:

E di nuovo io mi sentivo innamorato della mia isola, tutto ciò che sempre m'era piaciuto tornava a piacermi, perché Nunz. non era morta. Come se, fin dal tempo che eravamo piccoli, e io stavo qua a Procida, e lei a Napoli, fosse lei che metteva un pensiero di confidenza, per me, nell'indifferenza delle cose. (p. 1170)

Il mondo primordiale viene ora riconosciuto come universo «indifferente» che può far innamorare solo grazie alla presenza partecipe dell'altro: alla solitudine silenziosa si sostituisce, allora, la scoperta della parola, il gusto della «conversazione».<sup>97)</sup> Appena scesa dalla nave, prima ancora di giungere alla Casa dei guaglioni, Nunz. si rivela parlando, dalla timida domanda che rivolge a *Vilèlm*, guardando Arturo, alle riflessioni pensose sul penitenziario. Lo scambio dialogico, prima a tre poi a due voci, costruisce l'intelaiatura del capitolo, *Un pomeriggio d'inverno*, la cui unità temporale corrobora l'impianto propriamente «drammatico» del racconto. Se i discorsi, seri e infantili, della fanciulla servono a delinearne subito la fisionomia, le confessioni

---

<sup>97)</sup> Nella rievocazione della madre, Arturo, prima ancora di lamentare l'assenza dei gesti d'amore, baci e carezze, ricorda: «Ma soprattutto, nella nostalgia impossibile che ne avevo, io pensavo a lei come alla fedeltà, alla confidenza, alla conversazione» (p. 999).

spavalde di Arturo valgono soprattutto a rompere il «geloso segreto» in cui, per mancanza di «confidenza» (p. 980), erano state racchiuse le Certezze Assolute:

Era la prima volta che svelavo a una persona umana i risultati delle mie solitarie meditazioni [...] Allora, non esitai più a farle sapere anche i miei progetti più gelosi e ambiziosi. (pp. 1073-4)

Il dialogo comincia a far apparire verità diverse; l'innesto di un punto di vista non coincidente con quello dell'io narrante mina l'ordine compatto della naturalezza. Non a caso una delle affermazioni più tipicamente nunziatesche riguarda proprio la solitudine:

- è proprio la paura di stare sola, mica nient'altro, che mi mette paura! E poi! allora, a questo mondo, perché dovrebbero esserci tanti cristiani, se non fosse per riunirsi insieme? - (p. 1052)

Basta il tono sicuro di una voce «indignata» a porre in dubbio la validità delle Certezze Assolute. Ma la vanagloria narcisistica di Artù - così Nunz. lo chiama, per la prima volta, dopo una splendida sequenza di struggenti fantasticherie (p. 1068) - trova ancora conforto nell'ammirazione simpatetica della spaurita compagna; e l'incanto dell'isola continua ad avvolgere la Casa dei guaglioni: «Noi eravamo i signori della foresta: e questa cucina accesa nella notte era la nostra tana meravigliosa» (p. 1086). Il vero momento di rottura avverrà poche pagine dopo, quando la voce, diventata «grido», rivelerà una precisa identità di sesso: l'avvertimento sconvolgente della natura femminile infrange la felicità edenica derivata dall'unità indistinta dell'essere e il mondo di Arturo davvero tracolla.

La figura femminile instaura, per prima cosa, l'ordine separato dell'intimità domestica: anche dopo l'arrivo della sposa, nel castello dei Gerace continuano a dominare il «suo sudiciume storico e il suo disordine naturale» (p. 1097), ma il gesto, semplice e antico, di accendere il fuoco e preparare la pasta lascia

«trapelare una promessa e una dimensione d'interiorità»;<sup>(98)</sup> e Arturo comincia a percepire l'isola e la casa come spazi antagonistici:

Quella sconfinata marina, le strade e i luoghi aperti sembravano trasformarsi per me in una landa desolata. E un sentimento quasi d'esilio mi richiama alla Casa dei guaglioni, dove a quell'ora s'accendeva il lume nella cucina. (p. 1144)

Ma la presenza di Nunziata segna soprattutto la rottura della medesimezza dell'io con il mondo: trasformando lo stato naturale di solitudine in senso penoso d'esclusione (p. 1096, p. 1112) induce nel protagonista «un sentimento quasi d'esilio». La consapevolezza ossessiva dell'esistenza della matrigna - così ormai viene per lo più nominata - impedisce ad Arturo non solo di ritrovare «la felicità infantile delle altre estati» (p. 1141) passate in compagnia del padre, ma persino di rievocare l'immagine consolante della madre morta («Ero io stesso che, d'un tratto, avevo perduto ogni volontà di cercarla, negando la sua persona misteriosa» p.1096). L'inquietudine amara scatena allora le tensioni dell'appagamento compensativo: a darne compiuto conto è il linguaggio cifrato dell'attività onirica. Wilhelm è partito, i ragazzi sono ormai soli e la notte Nunz. si precipita in camera di Arturo: il primo sogno condensa simbolicamente la nostalgia regressiva del grembo materno e insieme il desiderio virile di possesso (la grotta marina al cui fondo c'è il rametto di coralli); il secondo, reduplicando l'ansia di congiungimento erotico, declina in forme ambiguamente subdole l'istinto aggressivo connesso al riconoscimento della sessualità femminile.

In sogno, essa mi pareva cattiva, infame: s'era insinuata nella mia camera con un inganno, fingendosi un ragazzo come me, vestita di una carnicina che le cadeva sul petto liscia liscia, quasi che sotto non avesse forme di donna. Ma io

---

<sup>980</sup> M. V. Vittori, *L'interno magico di Elsa Morante*, «Tempo presente», dicembre 1986, n.72.



avevo indovinato lo stesso che era una donna, e non volevo donne con me, in camera mia. Avanzavo contro la dormiente armato di un pugnale, per punirla della sua impostura, e la sbugiardavo aprendole la camicia sul petto, così da scoprire le sue mammelle candide, rotonde... Essa gettava un grido. Non era nuovo, ai miei orecchi, questo grido: lo avevo già udito, non ricordavo più quando, né dove. E non conoscevo nessun altro suono altrettanto orrendo, capace di scuotermi l'animo e i nervi come questo. (p. 1118)

La fantasia onirica, mostrando il groviglio di emozioni alimentate dalla vicinanza del corpo dormiente della matrigna, illumina anche la ragione per cui Arturo si sente «ingannato»: la sintonia iniziale era fondata su una presunzione compiaciuta di uguaglianza fanciullesca.<sup>99)</sup> Durante le sequenze dell'arrivo e delle prime chiacchiere, l'io narrante aveva sottolineato a più riprese che non solo Nunz. non sembrava «una sposa», ma, anzi, «era quasi ancora una fanciulletta» (p. 1027), «ancora negli anni dell'infanzia» (p. 1036) e che la sua inconsapevolezza «d'essere cresciuta» (p. 1079) offuscava anche i pochi tratti di femminilità palese. Nella zona ambigua della «confidenza fraterna», quale nasce spontanea fra adolescenti coetanei, Arturo non coglie fra sé e la goffa napoletanella alcuna differenza, tanto meno di sesso, e la conversazione fra i due ragazzi si conclude con la trionfante cerimonia del *doppio giuramento* (pp.1056-61). In questo senso anche il secondo capitolo appartiene alla preistoria: l'ordine elisiaco di Artù è scompigliato ma non infranto. Ecco perché, al termine della cena, l'io narrante può ancora lasciarsi andare a immagini di splendore favoloso:

---

<sup>99)</sup> Ridestatosi di soprassalto, Arturo traduce l'ambivalenza del linguaggio onirico nel doppio desiderio di «fare a pugni» con Nunz.-ragazzo e nel contempo di suscitare in lei debole donna un sentimento di pudore vergognoso, condizione necessaria al dominio maschile: «La vidi levarsi dalle coperte, sbigottita, mostrando le sue spallucce nude, la forma del suo petto, e la odiai ancora più rabbiosamente. Fui invaso dall'assurda brama che essa fosse davvero un ragazzo uguale a me, per fare a pugni con lui finché la mia ira non fosse sazia. La sua debolezza di donna, che mi vietava di sfogare la mia ira sulla sua persona, era in quel momento, ciò che più mi inferociva.

- Perché non ti copri schifosa? - le gridai - perché non ti vergogni di me?! Voglio che ti vergogni di me! -> (p. 1118).

Il presente mi pareva un'epoca perenne, come una festa di fate. (p. 1086)

A corrodere irreparabilmente l'universo di felicità e d'innocenza è quindi non l'arrivo di Nunz., ma la scoperta della sessualità femminile su cui si chiude il secondo capitolo, e la cui eco continua a risuonare nelle stanze della Casa dei guaglioni (p. 1097). Solo ora può prendere avvio il viaggio iniziatico. Un viaggio, sia ben chiaro, che non prevede occasioni di incontri clamorosi o prove di coraggio indomito: il percorso di maturazione di Arturo avviene tutto entro la dimensione sentimentale dell'interiorità, là dove si definiscono i limiti della coscienza individuale. Superare le «prove» significa confrontarsi, faccia a faccia, con quelle figure parentali che nell'orfanità primitiva erano miticamente assenti e correre il rischio rovinoso di scoprirne il mistero: la virilità adulta ridotta a parodia, la femminilità nel suo duplice aspetto di affetto materno e di erotismo sconvolgente.

### *Il viaggio oltre le colonne d'Ercole*

Al centro dei «riti di passaggio», come vuole ogni favola, la prova suprema consiste nel superamento della «morte apparente», cui seguono la «rinascita» e la conquista della «regina»: così capita anche ad Arturo quando, dopo il tentato suicidio, si ritrova diverso e ricambiato nell'amore da Nunziata. Al di là delle colonne d'Ercole, il confine che il protagonista si propone di oltrepassare ingurgitando una dose massiccia di sonnifero, sono collocate le sequenze cruciali dell'intreccio: il «bacio fatale» strappato alla matrigna, la scoperta dell'*eros* con Assunta, la rivelazione dell'omosessualità paterna. Siamo poco oltre la metà della parabola narrativa e il titolo del capitolo, *Tragedie*, apparentemente mutuato dal primo omonimo capitoletto, allude, con alta valenza simbolica, al passaggio fra infanzia e

adolescenza. La «specie di avanzata fin dentro il territorio della morte» (p. 1219) è posta esattamente al centro di una narrazione che, dopo essersi aperta con l'arrivo di un Wilhelm ormai trasformato («Una specie di maschera disanimata, impietrita come la morte, era scesa sulla sua faccia» p. 1200) si chiude con la *Catastrofe*, così suona l'epilogo che descrive l'abbraccio a Nunziata. Se dietro i termini convenzionali del genere tragico riecheggia il motivo tipico dell'incesto, la circolarità del racconto e soprattutto la sequenza centrale ben illustrano quale sia il momento «catartico» dell'avventura arturiana. È questo il vero «viaggio» narrato nelle «memorie di un fanciullo», non già la partenza da Procida. La metafora del suicidio come attraversamento di mondi è esplicitamente iscritta nel testo:

io riguardavo le pastiglie che tenevo nella palma quasi fossero monete barbariche, da pagarsi come pedaggio attraverso un ultimo, astruso confine [...] Ciò che stavo per affrontare, mi si rappresentava quale una specie di avanzata fin dentro il territorio della morte. Poi, come un esploratore, sarei tornato indietro. (p. 1219)

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. (p. 1220)

Sono le colonne d'Ercole a segnare il «passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza» (*Cronologia*, p. LXVII), dalla limpidezza festevole del «teatro incantato» all'ombra «torbida» dell'irrealtà adulta. Il protagonista compirà poi, alla *Fine dell'estate*, un altro viaggio, che lo condurrà nella Terra Murata, là dove avviene la scoperta dell'identità paterna. Anche quest'esperienza segue un percorso altamente simbolico, che trapassa dalla solarità marina all'«oscurità perenne delle tenebre», dalla «freschezza celeste» dell'orizzonte aperto alla cupezza di rovine disseminate di «mondezze e sassi» (pp. 1287-96). La *caccia*, che procede entro una dimensione spazio-temporale sospesa e astratta, si conclude sul vuoto di un abisso dove risuona la voce dell'«ultima tristezza».

L'isola, che stendeva, in basso, la sua forma di delfino [...] mi appariva lontanissima, e non più maliosa per me, che cercavo malie più severe. Io m'inoltravo in una zona fuori dell'anno, dove la fine dell'estate non portava né speranza né addii. Lassù nei tragici palazzi della Terra Murata, durava sempre un'unica stagione disperata e matura, divisa dal mondo delle madri, in una devastazione superba. (pp. 1287-8)

La Terra Murata, insomma, circoscrive lo spazio, separato e immobile, della maturità greve dei padri (murata è l'anagramma di matura): in esso Arturo non entra, vi si approssima per assistere, spettatore impotente, al triste spettacolo di Wilhelmparodia. Ma la «traversata del mare materno» che, secondo l'espressione morantiana, permette l'acquisizione della coscienza, è avvenuta prima, quando, ormai al di qua dell'«astruso confine», è risuonata la voce chiara di Nunz. È qui il vero punto di svolta dell'intreccio: in questo episodio, per dirla con Lotman, il personaggio passa il limite da un campo semantico all'altro.

A confermarcelo sono le notazioni, solo apparentemente cronachistiche, con cui l'io narrante ricorda i mutamenti intervenuti nella sua fisionomia fisica. Ancora convalescente, la voce possiede «certe note ruvide e basse che non c'erano prima» (p. 1228), e soprattutto, nell'avvicinarsi a Nunz. per baciarla, «io mi accorsi allora, per la prima volta, che la sopravanzavo ormai di statura» (p. 1233). Arturo è davvero cresciuto; fra i due ragazzi la confidenza fraterna non è più possibile: superate le fasi dell'odio ambiguamente geloso e dell'affetto scambiato per amor filiale, Arturo s'accosta ora a Nunz. come a una donna a cui anch'egli comincia a incutere paura. Falsamente suggestionato dal comportamento paterno verso la sposa, il ragazzo crede che la maturità virile si costituisca, nel rapporto con la femminilità, sulla prevaricazione spaventevole. Per tutto il tempo precedente la sua massima ambizione era stata di «far tremare» Nunz.: ora finalmente c'è riuscito, un nuovo «grido» si sovrappone all'altro e, in esso, il tono «pieno di sgomento, diabolico e brutale» (p. 1234) dichiara l'intensità del coinvolgimento amoroso. Arturo avverte la

«dissimiglianza fra le due paure» e intuisce la contraddizione misteriosa nascosta nel tremore della matrigna: «il ripudio del mio bacio» e insieme l'implorazione «di ribacciarla ancora» (p. 1234). Ma, dominato anch'egli da uno strano «turbamento», nulla comprende dell'abbraccio fatale. Ed è proprio da questo momento in avanti che nella narrazione si produce uno scarto, quasi le «memorie di un fanciullo» si avvistano intorno a un nodo non risolto.

L'origine della sfasatura non è certo ravvisabile nella rappresentazione del groviglio di sentimenti che occupano l'interiorità dei due ragazzi; come al solito, la Morante sa cogliere le tensioni contraddittorie e reversibili dei moti psicologici con un'acutezza stupefacente: dagli *intrighi della galanteria alla scenata di donne*, l'amore impossibile fra Nunz. e Arturo si dispiega nella ricchezza chiaroscurata di mille emozioni, rese con «una sorta di palpitante stendhaliano furore».<sup>(100)</sup> *L'impasse* dell'*Isola* risiede piuttosto nello iato che si apre, negli ultimi tre capitoli, fra l'evidenza manifesta delle passioni profonde dei personaggi e l'insistenza con cui l'io narrante rimarca l'infantilismo psichico di cui ancora pecca l'io narrato, ormai cresciuto.

Se è vero che il tentativo di suicidio è un punto di svolta della narrazione e che Arturo è cambiato, le tappe conclusive del progressivo avviarsi alla maturità dovrebbero tradursi in comportamenti adeguati: invece, il racconto pare procedere con andamento schizofrenico. Per un verso, accumula le prove della nuova sensibilità che guida il ragazzo: Arturo non è più un «fanciullo divino» in comunione col creato; il tempo dell'infanzia è concluso e le tracce del mutamento sono ormai disseminate dovunque. Il capitoletto *Reggia di Mida* è interamente dedicato a delineare l'esito «sgraziato» della trasformazione:

Non m'era mai accaduto, prima, di sentirmi così brutto: nella mia persona, e in tutto quello che facevo, avvertivo una strana sgraziataggine, che

---

<sup>1000</sup> G. Pampaloni, *Elsa Morante e la memoria*, cit.

incominciava dalla voce [...] E intanto io avevo l'impressione di crescere senza grazia in una maniera sproporzionata [...] Mi sentivo un personaggio così stonato e maledetto [...] Le grazie primaverili dell'isola, che gli altri anni mi piacevano tanto, m'ispiravano quasi una rabbiosa ironia [...] In qualche momento, l'allegrezza trionfale della natura mi vinceva, trascinandomi a esaltazioni straordinarie... Ma subito mi riprendeva la solita collera sconsolata, resa più acre dalla vergogna di quel mio vano trasporto. Non ero una capra, o una pecorella, per saziarmi d'erbe e di fiori! (pp. 1242-4)

Per l'altro verso, però, l'io narrante insiste a sottolineare l'ottusità del protagonista che ora, ben lontano dal rappresentare il «giovane eroe», fa piuttosto la figura del perfetto citrullo. Arturo tenta in ogni modo di ingelosire Nunz.; ci riesce, ed ecco l'*incipit* del capitoletto *Il viottolo*:

Ma perché *un successo*?! che diavolo di successo era mai?! Senza dubbio, rispondere a queste domande sarebbe stato un profondo problema per me. Io però non mi facevo tanti problemi quando avevo delle fantasie. (p. 1265)

Eh no!, *a questo punto*, dopo un'iniziativa messa in atto con abilità furbesca, non si tratta più di un profondo problema. Talvolta anche il nostro ragazzo è sfiorato dal dubbio:

Suppongo che uno più esperto di me, al posto mio, non avrebbe dubitato ch'essa mentiva. (p. 1273)

Ma la narrazione, oscillando tra tentativi di spiegazioni analitiche e riconoscimenti di obnubilamento, perde quell'equilibrio precario di rievocazione smemorata dell'infanzia, da cui nasceva il tono incantato delle prime parti.

Così, adesso che N., proprio con la paura che aveva di me, mi faceva, in realtà, il massimo onore sempre sospirato (di trattarmi da uomo, e non più da ragazzino), io non sapevo riconoscere quest'onore! (p. 1240)

A essere messo in questione, sia chiaro, non è il punto di vista di Arturo narratore, che continua a proiettarsi nella memoria del fanciullo lontano; ciò che muta piuttosto è un altro rapporto, più

sotterraneo e decisivo: quello tra l'autore implicito e le due controfigure attanziali cui ha dato vita, Arturo personaggio e Arturo narratore. Nelle ultime sezioni, il recupero della naturalezza non asseconda più il ritmo oscillatorio e suadente dei ricordi di Arturo ma vi si sovrappone con determinazione ideologica, quasi che la Morante voglia costringere il racconto entro la griglia rigida di una tesi prefissata. E lo sforzo si manifesta sia nell'ordine delle scelte stilistiche sia sul piano delle coordinate strutturali.

### *Il Bildungsroman interrotto*

A partire dal VI capitolo, *Il bacio fatale*, l'io narrante insiste con maggior frequenza a sottolineare la distanza che lo separa dall'esperienza passata («Se ripercorro col pensiero, adesso, fin dal principio, tutta la mia storia con N., imparo» p. 1238; «adesso son bravo a domandarmi» p. 1240; «L'ho detto, che quella fu una bizzarra stagione per me» p. 1242; «Da vecchi, poi, lo so, simili tragedie risultano, più che altro, comiche [...] ma bisogna riconoscere che non è facile passare le ultime frontiere di quella pessima *età ingrata* senz'avere vicino nessuno» p. 1246). Tuttavia, quanto più si infittiscono le dichiarazioni giustificative dell'infantilismo psichico del personaggio (vengono tirate in ballo persino le riviste di cinema), tanto più emerge l'inconsistenza del suo processo di crescita. Mentre prima l'inconsapevolezza di Arturo discendeva dalla sua naturale e solitaria immaturità, ora questa sua riluttanza a capire si qualifica come rifiuto di accettare le forme della coscienza germinata al di là delle colonne d'Ercole; e il discorso narrativo non può non risentirne. La cifra stilistica perde le cadenze della levità tersa, facendosi spesso opaca e pesante: l'incontro con Tonino Stella nello «stanzone» della Casa dei guaglioni non ha nulla del «colore fantastico» che, secondo l'autore, «la luce dell'isola» dovrebbe proiettare su ogni cosa. Le formule di enunciazione esplicativa stridono nel tessuto

memoriale («Il fatto era questo», p. 1238; «Ecco in qual modo» p. 1241; «il fatto era che» p. 1242). Infine, a circoscrivere la sensibilità dell'io non basta più il «come se», caro all'espressione limpida e confidente; occorre affidarsi distesamente alla complessità metaforica:

Per creare le sue maschere, gli [al cuore] basta magari una trovata da niente; a volte, per travestire le cose, sostituisce semplicemente una parola con un'altra... E la coscienza si aggira in questo gioco bizzarro come uno straniero a un ballo mascherato, fra i fumi del vino. (p. 1238)

La strana immagine di creta, fosca e fluida come una lava, che nelle mie parvenze, non so perché, raffigurava il giovane recluso, si trasmutava, per un laido incanto, con la persona di mio padre, sfacendosi e plasmandosi con essa in una statuaria informe, cangiante e favolosa. E questa metamorfosi indecifrabile aveva per me l'occulto valore di certi sogni che poi, da svegli, appaiono senza senso, ma, mentre si sogna, sembrano oracoli nefasti. (p. 1284)

Come in *Menzogna e sortilegio*, anche nell'*Isola* si apre, dunque, a due terzi della narrazione, uno scarto strutturale ed espressivo: lo ritroveremo nella *Storia* e in *Aracoeli*. Per intanto, il confronto fra la cronaca familiare di casa De Salvi e la favola iniziatica di Arturo illustra la diversità dell'esito finale.

Se, nel caso di Elisa, a giustificare il mutamento era il passaggio dalla memoria familiare ai ricordi personali, qui, al contrario, è proprio il rifiuto di accettare il dinamismo interno dell'intreccio a rendere squilibrato il racconto. Nel libro d'esordio, la scrittura assecondava il percorso progressivo della storia generazionale; *L'isola*, al contrario, tende a negare la legge strutturale che governa il romanzo d'iniziazione: il tempo s'arresta là dove dovrebbe cominciare la stagione della maturità. Sul piano delle scelte di genere, la compresenza di due paradigmi antitetici genera un'*impasse* irriducibile: la tensione energetica del *Bildungsroman* è come congelata dal flusso retrospettivo implicito nella rievocazione memoriale. È la fisionomia del protagonista a rivelare lo scacco più grave. Secondo Jung, il «fanciullo divino» esprime una funzione temporale ancipite, in



quanto rappresenta sia la proiezione verso il futuro sia la sintesi del passato.<sup>(101)</sup> Ebbene, Arturo personaggio si blocca in questa potenzialità statica perché le sue memorie, all'acme del racconto, rifiutano la storia, nella duplice accezione del termine: i fatti esterni che alterano il mondo circostante, il fluire diacronico degli eventi narrati. Quando, alla fine, Arturo si paragona alla Bella Addormentata della favola, ci offre una sorta di dichiarazione metaromanzesca: egli, con uno «spillone fatato confitto nella fronte», è sempre vissuto nella dimensione «della Storia fantastica, e delle Certezze Assolute», al di là di ogni divenire, in un'acronia che, proiettandosi sul tempo di narrazione, ne vanifica il senso, offuscando svolte, incontri, «prove» iniziatiche.

mi pareva d'aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola: in un cortile d'erbe selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato confitto nella fronte. (p. 1356)

Ritorna, ancora una volta, l'immagine della ragnatela ed è ormai ora di scioglierne le valenze archetipiche: Durand associa questo simbolismo animale all'angoscia dell'uomo «davanti a ogni mutamento, davanti alla fuga del tempo».<sup>(102)</sup> È questo il vero tema conduttore della seconda opera morantiana.

Il narratore ricorda a più riprese che l'incubo odioso della sua infanzia era la paura della morte, «macchia torbida e mostruosa» (p. 981): contro questa «figura di visi orrendi: ibrida, astrusa, piena di male e di vergogna» si ergevano, pur con modi reticenti, le Certezze Assolute. Ma la morte altro non è che il termine ultimo della crescita: eccola la vera ossessione di Arturo, nella duplice veste di protagonista e narratore. Arturo non cambia, perché non vuole crescere, non vuole perdere la «grazia futile» che sempre accompagna l'adolescenza: la «contraddizione di amare la prodezza, odiando la morte» (p. 980) non ha nulla di psicologicamente strano, e lo stesso io narrante l'ammette subito

---

<sup>1010</sup> C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 122-6.

<sup>1020</sup> G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1987, cit., p. 74.

dopo. Il motivo di contrasto sta nel ritenere l'immaturità «una vergogna» (*ibidem*) e scoprire che la maturità è una parodia. Il campione della mascolinità, a cui rimandavano le Certezze Assolute e su cui si modellava il profilo di tutti i condottieri eccellenti, nell'impatto con la realtà mostra la miseria triste della condizione adulta. Il testamento profetico dell'Amalfitano si è avverato: lo sviluppo della personalità non ammette la coesistenza ammaliante dell'ape e della rosa (p. 1017). Il tentativo di conservare l'unità indistinta, anche e soprattutto nella sfera sessuale, diventa oggetto di scherno crudele. Annota acutamente la Wood:

Il rifiuto delle donne da parte di Wilhelm e del giovane Arturo è il rifiuto della dimensione del tempo e della morte, il potere di vita e di morte che le donne sembrano rappresentare.<sup>(103)</sup>

Dietro la figura di Wilhelm sembra di intravedere la *silhouette* sfuocata del bel cugino Edoardo, se la malattia non l'avesse trattenuto al di qua dell'«astruso confine». Neanche Arturo vuole superarlo davvero quel confine, perché, come suggerisce un'ambigua dittologia che ben esprime l'ansia tormentosa delle ultime sequenze, la promozione virile è iniziazione alla morte:

E ciò mi svegliava un fantastico sentimento: come d'iniziazione funebre o di promozione virile! pieno d'importanza e di repulsione affascinata. (pp. 1316-7)

L'immagine paterna che ritorna al narratore dall'infinita distanza del ricordo non lascia dubbi:

Me lo immagino, forse, più che mai invecchiato, imbruttito dalle rughe, coi capelli grigi. Che va e torna, solo, scombinato, adorando chi gli dice *parodia*. (p. 1366)

A esso, nella memoria nostalgica dell'isola, si contrappone la figurina piena di grazia festevole del fratellastro, «un altro Arturo

---

<sup>1030</sup> S. L. Wood, *Guardando nello specchio*, cit.

Gerace, biondino, che a quest'ora, forse, corre libero e beato per le spiagge» (p. 1367). L'antitesi non potrebbe essere più radicale; e se dietro la nuova proiezione infantile è possibile leggere il predominio dell'«acronia del mito» (Ricci) o la fedeltà a una concezione ciclica della vita (Garboli), ancor più forte riecheggia, nella rievocazione finale, l'amarezza sconsolata di chi patisce l'«ingiustizia» estrema della vita:

l'estate, invece, sarebbe tornata immancabilmente, uguale al solito. Non la si può uccidere, essa è un drago invulnerabile che sempre rinasce, con la sua fanciullezza meravigliosa. Ed era un'orrida gelosia che mi amareggiava, questa: di pensare all'isola di nuovo infuocata dall'estate, senza di me! (p. 1365)

La «festa adorata» della natura, leopardianamente, non si cura del corso inarrestabile del tempo individuale. Sulla violenza rovinosa di questa certezza si conclude la poesia dedicatoria che apre il testo:

E tu non saprai la legge  
ch'io, come tanti, imparo,  
- e a me ha spezzato il cuore:  
*fuori del limbo non v'è eliso.*

Ancora una volta, la lirica introduttiva, racchiudendo il senso autentico dell'opera, ce ne rivela la contraddizione genetica: un romanzo di iniziazione al cui protagonista è preclusa l'acquisizione della «legge» dolorosa della vita.

La dedica è costruita su un antagonismo implicito che esplose negli ultimi versi: «tu non saprai mai la legge ch'io, come tanti, imparo, - e a me ha spezzato il cuore», dove quell'io non rimanda all'Arturo narratore, ma all'istanza autoriale extradiegetica. La poesia, infatti, precede sia il sottotitolo, «memorie di un fanciullo», sia il verso sabiano, tratto dal *Fanciullo appassionato*;<sup>(104)</sup> il gioco dei tempi verbali corrobora la barriera di

---

<sup>1040</sup> Nella lettera scritta a Debenedetti nel gennaio del 1957, la Morante «corregge» il testo delle bozze inviate al critico direttamente dall'editore, e vi

consapevolezza che separa i due soggetti: il tu, «mio ragazzo», non approderà mai alla soglia della conoscenza. Tutta la poesia proemiale si regge su questo stilema negativo: «non mai», «non mai», «nessuna insidia», «non mai», «non saprai», «non v'è». Solo la Morante sa, perché l'ha già crudelmente sperimentato, che la vita è «fuori del limbo»; e nella dedica s'affretta a suggerirci che neanche all'Arturo narratore sarà concesso turbare lo stato di «sonno» entro cui riposa l'adolescente appassionato («gelosi occhi dormienti», «Giovinetti amici [...] per sempre belli, difendono il sonno del mio ragazzo»). Quando il processo di crescita conduce il protagonista al limite del risveglio, ebbene, là, con atto d'imperio autoriale, il racconto registra un brusco arresto e la pagina sfiora il pericolo più grave, l'intorbidamento. Ecco perché le «memorie» sono il recupero di un passato limpidamente attualizzato, non la ricostruzione positiva di un percorso iniziatico: anche così si combatte il fluire del tempo, fissando, entro le maglie della «ragnatela» del ricordo, una stagione tanto più preziosa quanto più lontana e «inviolabile».

Con coerenza solo apparentemente contraddittoria, nella dedica l'isola è connotata in termini non di luminosità solare, ma di splendore algido e notturno: «virginea nella notte», simile all'«intatta luna» del leopardiano pastore errante, l'«isoletta celeste» non conosce le contaminazioni del dolore umano. E, con quest'ultimo richiamo, i versi denunciano la sostanza autentica dell'identità di Arturo. La stella della costellazione di Boote, a cui allude il nome del protagonista, è appunto la «stella sospesa nel cielo boreale» della dedica: «eterna: non la tocca nessuna insidia». È il personaggio stesso di Arturo fanciullo a costituire il

---

acclude «la dedica introduttiva»: «non perché io la creda di molto valore, ma perché dice uno dei significati che potrebbe avere il romanzo (ma potrebbe anche non averlo)». I versi proemiali della *Dedica* sono giustamente indicati dalla Contini come lo spazio «privilegiato» in cui la voce narrante esplica la sua piena «sorveglianza» e «vigilanza premurosa sulla parola del narratore»: «premessa che anticipa un "dopo" e chiude il romanzo in un disegno di sconfitta, proprio un attimo prima della sua luminosa apertura». G. Contini, *La scia sfavillante della nave Arturo*, cit.

tempo-luogo dell'innocenza virginea: nessuna iniziazione è, dunque, possibile a Procida. Il rifiuto della maturità, *Leitmotiv* delle «memorie», è il fulcro dell'intero racconto, non l'esito fallimentare su cui si conclude l'intreccio. Le leggi retroattive del genere indicato nel sottotitolo prevalgono sul paradigma strutturale del romanzo di formazione: non c'è, tuttavia, da stupirsi. Il *Bildungsroman* presuppone un sistema assiologico certo, universalmente riconosciuto cui il protagonista deve conformarsi una volta superate le prove e acquistata la maturità responsabile; ma per Elsa Morante quanto più limpida si distende la sfera della infanzia fatua e irresponsabile, tanto più torbido appare l'universo maturo del senno virile. Ad Arturo, fuori dell'isola, il suo autore non può né sa additare alcunché: la nebbia che avvolge la partenza da Procida è metafora del buio che offusca i valori sociali e culturali della civiltà italiana degli anni cinquanta.

### *La partenza da Procida*

I critici più attenti hanno identificato nella permanenza di Arturo nello stato adolescenziale un elemento costitutivo del testo: se Garboli parla di «radiosa latenza» e la Ricci di «mito mancato», Debenedetti aveva più esplicitamente scritto che «l'iniziazione non sarà servita a nulla, se mai ha svilto l'eroe».<sup>(105)</sup> Il riconoscimento della incompiutezza narrativa, in qualunque

---

<sup>1050</sup> G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 119. Anche Siciliano, nell'articolo già citato, sottolinea che «il ragazzo vive nel terrore quasi sacrale delle proprie possibilità di cambiamento: egli aborre diventare altro da ciò che è: e anzi sente il suo mutamento come morte totale, e non morte a una parte di sé, e insieme crescita». Un giudizio critico sull'epilogo è contenuto anche in una lettera privata che Calvino, lettore einaudiano, scrive alla Morante, prima della pubblicazione del libro: «Il finale non è una cosa grandissima in sé, di questo Silvestro non ci importa abbastanza perché il suo intervento sia risolutivo, ma comunque lì il racconto doveva finire». (Lettera inedita del 25 ottobre 1956.) Devo questa informazione a Claudio Milanini, che ringrazio vivamente.

forma si manifesti, dal «buio, nascosto tema di nevrosi narcisistica» (Garboli), alla «fuga davanti alla Storia» (Ricci), è da tutti collocato nel celebre epilogo, quando il protagonista, in compagnia di Silvestro, abbandona Procida. Per usare ancora le parole chiare di Debenedetti, «la conclusione riesce mortificante».<sup>(106)</sup> Non c'è dubbio che le sequenze finali dell'*Isola* suscitino nel lettore un senso di incertezza sospesa, ma non perché in esse sia rivelato ciò che ormai era già palese nelle ultime cento pagine, semmai per la ragione contraria, quasi sia possibile il «risveglio» dei «gelosi occhi dormienti».<sup>(107)</sup> Un risveglio non solo dolorosamente acerbo ma non sostenuto da alcuna tensione dinamica, né sentimentale né conoscitiva.

Non mi va di vedere Procida mentre s'allontana, e si confonde, diventa come una cosa grigia... Preferisco fingere che non sia esistita. (p. 1369)

E tuttavia, all'atto di «varcare la soglia dell'isoletta celeste» e andare nel mondo, ecco aprirsi inaspettato uno spiraglio di possibile allegrezza virile.

Al pari di *Menzogna e sortilegio*, in cui la confessione splendida di Rosaria alleggeriva d'un tratto il cupo delirio di morte, *L'isola* ci riserva un'ultima geniale sorpresa che rischiarerà la «luce torbida» (p. 1348) della partenza: come in tutti i libri

---

<sup>106)</sup> G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 120. Francamente incongrue suonano le osservazioni dedicate all'epilogo dalla Ravanella: «Nel continuo incontro-scontro tra lo scrittore e la realtà del suo universo, anche questa volta risulta vincitore lo scrittore, la cui pace interiore culmina nel momento di lasciare l'isola», G. Ravanella, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, cit., p. 95. Anche Simonetta Noé interpreta l'epilogo in chiave massimamente rassicurante; non solo l'Arturo narratore ha raggiunto «il tranquillo e sereno rapporto con la realtà», ma «l'uscita dall'adolescenza in Arturo avviene sommessamente entro le fibre naturali del suo essere», *Parabola narrativa di Elsa Morante*, «Il lettore di provincia», dicembre 1983, n. 55.

<sup>107)</sup> Così propriamente suona l'invito conclusivo di Silvestro: «Arturo, su, puoi svegliarti» (p. 1369), a ulteriore conferma della circolarità serrata del romanzo. Scrive Cesare Garboli nell'introduzione all'edizione postuma dei saggi *Pro o contro la bomba atomica*: «*L'isola di Arturo* è un romanzo chiuso nella perfezione di un uovo» (*op. cit.*, p. XXV).

morantiani, le pagine conclusive riscattano, in una sorta di estremo bagliore inventivo, l'atmosfera opaca entro cui si era distesa la parabola discendente dello scioglimento romanzesco. Arturo, la cui massima aspirazione era poter dimostrare di essere «cresciuto, maturo e realmente virile» (p. 1368), scopre di russare più rumorosamente di Silvestro, «come se passasse una squadriglia d'apparecchi a bassa quota» (*ibidem*). Una analogia similitudine bellica aveva commentato durante la notte, nella caverna, il «grandioso russare» del balio: ma già allora il suono lugubre, una volta identificato, si era trasformato in un ritmo rasserenante e amichevole. Anche ora, l'ansia di eroismo aggressivo e guerrafondaio che abita Arturo si scioglie nelle fresche risate con cui i due compagni di viaggio misurano il fragore dei loro sonni: forse è davvero il primo sintomo di una maturità che troverà modo di affermarsi fuori dal sortilegio ammaliato dell'isola senza aver bisogno di esaltarsi nell'agone, ben altrimenti rimbombante, della guerra. L'epilogo resta aperto, al pari dell'oceano sconfinato entro cui scompare Precida. Certo, nessuna luce luminosa e limpida accende più l'orizzonte, ma nella necessaria «traversata del mare materno» la solarità mitica dell'infanzia non può che dileguare. Una «conclusione mortificante», un «esito impoetico»? Forse; ma proprio questa nebulosità invernale, dopo tante iridescenze estive, riscatta uno scioglimento ben più gravemente incompiuto.

A sancire l'indefinitezza del finale è, secondo una consuetudine morantiana, il gioco prospettico di punti di vista che ribalta l'ottica con cui era stata condotta l'intera narrazione. Arturo, abbandonato il linguaggio sublime dell'epopea leggendaria, può riconoscere Nunziata nella sua umile realtà di «povera napoletanella senza niente di speciale» (p. 1366). La partenza da Procida significa anche e soprattutto acquisizione di una lingua quotidiana che non trasfigura più la realtà:

Né l'isola né il linguaggio-isola, che nella sua perfetta autosufficiente circolarità raccoglieva e custodiva un tesoro di leggende epiche, fiabe, metafore e similitudini prelevate da ogni fonte, una variopinta eredità di

proverbi, nenie, filastrocche, sono più praticabili per Arturo.<sup>(108)</sup>

All'atto di imbarcarsi, il protagonista per la prima volta comprende il groviglio di sentimenti contraddittori da cui è mossa una donna innamorata:

In quel momento, l'invio dell'orecchino mi si tradusse in tutti i suoi significati: d'addio, di confidenza; e di civetteria amara e meravigliosa [...] Mandarmi in ricordo non il segno d'una mia carezza, o d'un bacio; ma di un maltrattamento infame. Come a dirmi: anche i tuoi maltrattamenti, sono cose d'amore, per me. (p. 1369)

Il principio della reversibilità delle pulsioni interiori si è svelato anche ad Arturo: il merito è dell'orecchino di Nunz., l'ultimo dei «tre talismani» che, secondo Debenedetti, proteggono il ragazzo.

Solo a una innamorata, solo a una madre era concesso di ottenere il riscatto umano delle storia: assolvere l'eroe del suo innocente peccato, scusarlo del suo sterile domani.<sup>(109)</sup>

Ma la donna in tanto salva l'eroe in quanto incarna «un duplice amore: di madre che non ha potuto essergli madre, di sposa che non potrà essergli sposa». È la contraddizione nodale del romanzo: la positività di Nunz. è tale perché costruita su un dato di doppia negatività. Non siamo molto lontani dall'enigma che sorreggeva la storia familiare di Elisa: l'identità femminile nella sua schizofrenia immedicabile, fonte primigenia della pulsione erotica ed espressione del puro istinto materno. Nell'*Isola*, per affermare e vanificare nel contempo la congiunzione dei due poli interviene addirittura il tabù supremo dell'incesto. E tuttavia proprio la rappresentazione di un tema così cruciale convalida l'impressione che il secondo romanzo morantiano possenga uno spessore meno inquietante dell'opera d'esordio. È sicuro che l'«inconsistenza» narrativa dell'amore incestuoso sia una scelta

---

<sup>1080</sup> M. V. Vittori, *L'interno magico di Elsa Morante*, cit.

<sup>1090</sup> G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 125.



precisa da parte di un autore che non puntava alla drammatizzazione dell'angoscia: la proiezione memoriale nell'infanzia del fanciullo appassionato non consentiva di sviluppare un motivo che troppo «intorbidava» l'atmosfera solare dell'isola. Una simile latenza, d'altra parte, è organica alla tensione regressiva implicita nel progetto genetico delle «memorie». Il tema tragico non incide sullo svolgimento romanzesco in modo rilevante perché il protagonista non ne acquista mai piena coscienza: la censura di ogni forma di rimorso è testimoniata dalle dichiarazioni di innocenza spudorata profuse a piene mani. E poco importa che «la memoria capricciosa», meno ingenua di quanto Arturo supponga, metta in moto gli spostamenti sublimativi, cosicché il senso dell'infrazione trapassa dal «bacio fatale» al «famoso divieto» di chiamare Nunz. per nome; ciò comprova solo la malafede dell'io narrante nel commento metanarrativo che abbiamo già ricordato, e ancor più accusa lo stato di infantilismo in cui sempre vive l'io narrato. Non si dà consapevolezza «limpida» dei mostri angosciosi che dominano l'io e la realtà.

È questo il prezzo alto che la Morante paga quando affida la funzione di «alibi» all'immagine del «fanciullo lontano», rifiutando la proiezione di sé in un personaggio narratore d'indole femminile. Ma forse solo a questa condizione era possibile sperimentare i toni incantati della parola rischiaratrice e delineare un percorso iniziatico senza precipitare subito nelle note cupe del delirio o della parodia. E, d'altronde, troppo forte era nella scrittrice l'assillo della propria identità per non lasciare tracce nel racconto: ecco allora avanzare, accanto all'adolescente futile e narcisista, una figura di donna che dalla freschezza primitiva dei sentimenti naturali attinge l'energia per affermare i principi della responsabilità morale. Il significato dell'*Isola di Arturo*, come ha ben visto Debenedetti,<sup>(110)</sup> non si esaurisce tutto nell'avventura del

---

<sup>1100</sup> «Forse le intenzioni della Morante erano di raccontarci un'altra storia. Per fortuna, dietro le intenzioni, c'era una ispirazione più forte che le ha comandato di raccontarci questa. Se, come lei voleva, si fosse identificata tutta con Arturo,

protagonista: la «traversata del mare materno», che consente il passaggio dalla «preistoria infantile alla storia», non si può compiere senza l'aiuto «confidente» di chi ne esemplifica il mistero fascinoso. Il personaggio di Nunz. si può leggere, infatti, come l'estremo tentativo morantiano di inverare espressivamente i valori positivi di una femminilità capace di coniugare la dolcezza dell'istinto procreativo con l'ardore appassionato *dell'eros*.

### *L'antichità puerile di Nunz.*

Ciò che colpisce subito in Nunziata è la comunanza di tratti che l'apparentano a Rosaria: espressioni della femminilità tradizionalmente oblativa, le due donne affermano il loro primato nell'adesione piena ai ritmi di natura. Per delineare la loro fisionomia i paragoni con gli animali si sprecano, e a essere richiamate sono soprattutto le bestie mansuete e sabianamente «satolle».<sup>(111)</sup> In entrambe, l'estrazione popolare corrobora l'estraneità a ogni forma di sapere (fin dalla prima sera la matrigna spiega ad Arturo come «dentro i libri ci *sia* solo una confusione di parole» p. 1071) e il sentimento religioso, incline a sconfinare nella superstizione, alimenta una fiducia incondizionata nell'ordine supremo dell'esistenza. Per la piccola signora Gerace l'incubo ferale è una sciocchezza, perché «là non si chiama più *Morte*, ma *Vita Eterna*» e tutte le creature, senza più alcuna distinzione, si riuniranno in una «gran fiera favolosa di luminarie e canzonette, e balli esultanti, e piccirilli e ragazzini!» (p. 1054). Come in Rosaria, nondimeno, la naturalità inconsapevole è la fonte stessa da cui Nunziata attinge la forza per assumersi sempre le proprie responsabilità, senza umiliarsi

---

avrebbe espresso soltanto un egoistico, inconsolabile amore per un fantasma di se stessa senza ritorno. Identificandosi con la fata, è riuscita a rendere efficace il suo duplice amore per Arturo» (*op. cit.*, pp. 124-5).

<sup>1110</sup> La poesia *Il fanciullo appassionato* si chiude su questa immagine: «e si allontana/con quel suo passo strascicato e molle/delle bestie satolle».

mai davanti a nessuno. In mezzo a personaggi che, chiusi nel loro narcisismo solipsistico, rifiutano di crescere e di accettare i loro doveri parentali, queste due giovani donne s'impegnano a vivere seguendo i dettami affettivi della socialità altruistica. Lo sguardo di Nunz., sin dalla prima conversazione con Arturo, sprigiona la saggezza istintiva di chi, pur fantasticando, non cede mai alla menzogna autogratificante, per attenersi sempre al senso di realtà.

E intanto i suoi occhi, seri, affettuosi e consapevoli, parevano scusarsi col dirmi: io tengo una mente stupida, e vado fantasticando; però, nella mia coscienza, non dimentico mai la realtà. (p. 1066)

E Nunziata ne darà prova in modo inequivocabile nei confronti di Wilhelm: per ubbidire ai desideri di Violante (un'altra genitrice che, per amore, rovina la prole) ha sposato un uomo di cui aveva già intuito l'indole e verso cui nutre una paura sgomenta; eppure, una volta sbarcata a Procida, non solo difende il marito dagli insulti delle amiche pettegole e dalle stesse accuse materne, ma soprattutto assolve il suo dovere di moglie con autorevolezza «naturale» e «fatale semplicità»:

Questo suo moto apparve quasi automatico, tanto era naturale [...] esso, con la sua fatale semplicità, significava: «Costui può avere anche parlato delle femmine; ma niente può scancellare due leggi, oramai sancite, e che mi danno, l'una il dovere di servirlo, e l'altra il diritto di proteggerlo. Queste due leggi sono: *che io, essendo la sua sposa, appartengo a lui; e che lui, essendo il mio sposo, è mio!*». (p. 1110)

Dalla fedeltà infrangibile al codice matrimoniale discende la pensosa risolutezza con cui la giovane donna spiega ad Arturo, ormai prossimo alla partenza, il destino suo e di *Vilèlm*:

E poi, - soggiunse, - lui è più sfortunato... di te [...] - E lui, invece, mica tanto lo vogliono, le donne! Lui... è troppo naturale... non è politico... non tiene la fantasia di farle figurare, alle femmine. Beh, perché a tante femmine, mica piace uno che ci sta assieme quel pocherillo... e poi se ne scorda [...] Ma tosto concluse, abbassando la fronte con una serietà mite dolce e persuasiva: - E lui, invece, se non si pigliava a me, dove più la incontrava (adesso che è pure

vecchio), l'affezione d'un'altra cristiana? Eh se non c'ero io, forse nessun'altra femmina ci si combinava, con lui... (pp. 1342-3)

Per il candore, pudico e insieme esperto, con cui alludono al rapporto d'amore, certe espressioni ricordano la metafora del *dormire* su cui era costruita tutta la confessione di Rosaria, ma ora di esse l'io narrante sottolinea innanzitutto il tono, che denuncia una «superiorità matronale, a cui si mescolava un'aria di valore alquanto bambinesco» (p. 1344). Siamo al vero segreto di Nunziata, il personaggio che, in un'opera dominata dall'ossessione del tempo, pare inscrivere la tensione dinamica della crescita entro il ritmo ciclico della natura.

È il vissuto memoriale di Arturo a offrirci un primo indizio. *Nel riflesso della luna* (questo il titolo del capitoletto) dopo le confidenze iniziali e il doppio giuramento, cala il silenzio: la dimensione temporale conosce un'arcatura d'infinito.

E allora la quiete, ch'era venuta sull'isola con la sera, (il frastuono della tramontana s'era calmato quasi del tutto) s'ingrandì intorno alla camera: così che pareva di udire davvero lo scorrere presente dei minuti, attraverso le distanze favolose del tempo, come un grande respiro calmo che scendeva e poi risaliva, con ritmo uguale. (p. 1066)

In questa sospensione incantata, risale alla memoria del ragazzo un ricordo nitidamente lontano, quasi appartenesse a una «esistenza vissuta millenni prima»:

Avevo ricevuto un'offesa, o soffrivo di un lutto [...] e appariva una donna assai grande, che sedeva su una pietra, a un passo da me. Era una bambina, ma pure aveva, in tutta la sua persona, una maturità maestosa; e la sua misteriosa infanzia non pareva un'età umana, ma piuttosto un segno di eternità. Ed era proprio lei che io avevo chiamato, questo è certo; ma chi ella fosse, ora non sapevo più ricordarlo: se una divinità oceanica, o terrestre, o una regina legata a me da parentela, oppure una veggente (pp. 1067-8).

A sanare il lutto appare una figura di donna che nell'aspetto infantile esprime la ricchezza della «maturità maestosa», anzi è il simbolo stesso dell'eternità: il suo mistero è racchiuso nel magico

ossimoro di un tempo bambinesco che attinge l'acronia universale. Ed ecco gli occhi di Nunz. «pieni di confidenza e di antichità puerile» (p. 1061).

Nunziata, «un *unicum* nella letteratura mondiale», riesce a incarnare «la saggezza inconsapevole di sé» (Spitzer)<sup>(112)</sup> perché può conciliare nel suo corpo di madre-bambina le dimensioni antitetiche del tempo, sviluppo e perennità: la maturazione non approda all'avvilimento dell'io ma anzi ne esalta le risorse più autentiche. Nel corso della narrazione, a differenza di Arturo, la giovane fanciulla cambia, acquistando i tratti diversi della femminilità fino a giungere alla pienezza dell'istinto materno e dell'ardore amoroso. Ma proprio in questo adempimento, la sposa di Wilhelm inverte i ritmi di natura e nel processo generativo riscopre la permanenza del ciclo vitale. Solo chi «si *fida* ingenuamente dei giorni» (p. 1113) può salvare Arturo sottraendolo, almeno per una stagione, allo scacco di una crescita mortificante. E in questa sorta di sospensione temporale, le «memorie di un fanciullo» paiono anche attutire l'aporia implicita nel progetto iniziale: grazie a Nunz., l'acronia del mito si espande entro lo sviluppo parabolico dell'intreccio romanzesco: la realistica favola iniziatica coniuga *aion* e *kronos*. Come ci ricordano le bestie satolle a cui tante volte la giovane donna è paragonata:

Nell'animalità l'immaginazione del divenire ciclico cercherà un triplice simbolismo: quello della rinascita periodica, quello dell'immortalità o dell'inesauribile fecondità, pegno della rinascita, infine talvolta quello della dolcezza rassegnata al sacrificio.<sup>(113)</sup>

È quest'immagine di femminilità a istituire la dimensione archetipica dell'*Isola*; nella sua raffigurazione la scrittura morantiana acquista i toni confidenti e assoluti della «limpidezza

---

<sup>1120</sup> Il parere di Spitzer è riportato da Cesare Cases a conclusione dell'articolo *Una pagina di Elsa Morante*, cit. Anche per Pasolini «è Nunziata la cosa stupenda dell'*Isola*», *L'isola di Arturo*, cit.

<sup>1130</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 314.

che libera dai mostri dell'irrealità». L'equilibrio tuttavia è davvero molto precario e la contraddizione sottesa all'intero romanzo è troppo dirompente per non scoppiare subito con forza lacerante. Nel tramonto dell'estate procidana, l'inaridimento della sensibilità primitiva del fanciullo divino si proietta anche sulla persona di Nunziata: dal suo corpo emana ancora «uno splendore pieno di barbarie e di dolcezza», ma la sua espressione è diventata ormai quella «devastata e terrea, di donna anziana» (p. 1350).

Nella lettera inviata a Debenedetti nel febbraio del 1957, nell'intervallo, cioè, fra la consegna all'editore e la pubblicazione dell'opera, la scrittrice, dopo aver confessato la ragione che l'ha spinta a raccontare la vita di Arturo, acconsentendo all'«antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo», conclude amaramente:

Nel 1952, trovandomi per la mia sorte, in uno stato definitivo di incompletezza e di solitudine, non vidi altra via che quella: di ritornare a una mia rimpiantata condizione di ragazzo, che mi sembrava di ricordare [...] E adesso, alla fine, mi trovo peggio che dopo quell'altro mio romanzo: giacché là si è trattato alla fine di uscire da una camera di favole. Mentre che ora, dopo questi anni di isole e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia irrimediabile condizione di donna - ormai, anzi, di vecchia.<sup>(114)</sup>

Una condizione rovinosa che «intorbida» la stessa fantasia creativa: dovranno passare ben diciassette anni prima che la Morante torni a dare fiducia alla rappresentazione della «verità nella sua assolutezza», quale è consentito esperire pienamente solo nella compagine totale del romanzo.

### Dal luogo dell'*assenza*

*«questo sepolcrale segno di  
riconoscimento che ci  
portiamo attorno e chiamiamo corpo»*

---

<sup>1140</sup> «L'Indice», ottobre 1989, cit.

A differenza del primo romanzo, *L'isola di Arturo* conosce un immediato consenso di critica e un buon successo di pubblico: Elsa Morante entra a far parte a pieno titolo di quella società letteraria da cui per molto tempo si era sentita negletta o appena tollerata. Gli editori assecondano l'interesse per l'opera morantiana: nel 1959 Einaudi ripubblica la fiaba del 1942 *Le straordinarie avventure di Caterina*, mentre da Longanesi, all'indomani della felice accoglienza dell'*Isola di Arturo*, esce una raccolta di poesie, *Alibi*.

### *Gli alibi della poesia*

Il volume raccoglie sedici componimenti, scritti fra il 1941 e il 1957 e di cui è la stessa scrittrice a spiegarci la genesi:

L'Autrice prega i lettori di perdonarle l'esiguo valore e peso di queste pagine. Essendo infatti, lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e per suo destino) scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro, dei suoi romanzi: e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice piacere della musica.<sup>(116)</sup>

Il tono di modestia compiaciuta non deve far velo alla ricchezza di suggestioni poetiche che animano l'opera. Come ha sottolineato Venturi:

---

<sup>1150</sup> La citazione è annotata su un foglio di calendario, nel marzo del 1966. (*Cronologia*, p. LXXX).

<sup>1160</sup> *Opere*, t. I, p. 1373. In un'intervista rilasciata a Giulia Massari («il Mondo», 19 marzo 1957) la Morante commenta il suo gusto di scrivere poesia: «Cercare il ritmo, la parola che fa poesia, è più riposante di tutto». Accennando al lavoro in corso, annuncia di star «scrivendo un poema di dieci pagine» che si intitola *Alibi*.

L'adolescenza vista come l'età privilegiata, fra fantasia, sogno e «realtà», rimanda naturalmente a Leopardi, a Saba, a Penna, a Montale, anche [...] *Alibi* può dunque considerarsi un luogo di citazioni e di amori: volontà di *pastiche* e omaggi ai poeti che ebbero o hanno importanza per la Morante.<sup>(117)</sup>

L'indicazione morantiana, tuttavia, non va lasciata cadere: pur nella fitta trama di arieggiamenti lirici, queste poesie sono davvero «eco» e «coro» dei romanzi precedenti. Dei sedici componimenti raccolti, ben quattro sono tratti direttamente da *Menzogna e sortilegio* (*Alla Favola, Ai Personaggi, Canto per il gatto Alvaro*) e dall'*Isola di Arturo* (la *Dedica*): e i primi tre sono collocati in posizione centrale. La rete di corrispondenze interne avvalora e rifrange i motivi che erano stati alla base dei racconti di Elisa e di Arturo: i versi lunghi di *Lettera* ci riportano fra gli «incanti straordinari» e nell'«amara stagione» delle cronache familiari, *Su Nerina* suona commento esemplare all'avventura procidana. Il primo distico

Ricordo d'una infanzia. Senza genitori né avi  
nessuno a smentire la leggenda.

si scioglie nelle note dolenti degli ultimi due versi:

Troppo lunga l'attesa del giorno.  
Si lasciò tentare dal sonno.

La raccolta poetica rimodula il discorso narrativo non solo nei nuclei tematici, pur evidenti e numerosi,<sup>(118)</sup> quanto soprattutto

---

<sup>1170</sup> G. Venturi, *Morante*, cit., pp. 86 e 87. È interessante ricordare, nondimeno, che nel risvolto di copertina di *Alibi* si legge, e l'espressione suona molto morantiana, «Anche in poesia E. M. nasce da se stessa». Sulla funzione centrale che la raccolta assume nell'itinerario di Elsa Morante insiste la prefazione di Cesare Garboli alla ristampa del volume per i tipi Garzanti, Milano 1990, riproposta nel Convegno di Perugia del gennaio '93: *Corpo e finzione*, in Aa. Vv., *Ver Elsa Morante*, cit.

<sup>1180</sup> Il componimento che dà il titolo all'intera raccolta rievoca una passione amorosa vissuta dall'io poetico con le stesse immagini adottate nell'*Isola di Arturo* per delineare la fisionomia di Wilhelm: «La tua grazia tramuta/in un



nella consonanza profonda di analoghe cadenze espressive:

Fra noi due si distese  
un'impervia rovina  
di lontananza e tempo (*Poesia per Saruzza*)

queste veglie felici  
pei vostri inanimati sonni. (*Sheherazade*)

Sono i tuoi giorni un prato lucente (*Alibi*)

Le misure della metrica tradizionale si alternano all'armonia varia del verso libero, alla ricerca di una musicalità che, estranea agli assilli della purezza ermetica, si distende in quadri e situazioni di vita quotidiana, lievitati, tuttavia, dalla consueta tensione trasfiguratrice. Il ritmo del verso si appoggia alle inversioni, alle anafore plurime, alle assonanze lontane; la rima solo raramente intensifica la corrispondenza semantica delle parole finali. È semmai la costruzione sintattica delle singole unità ad assecondare le cadenze interne, dove risaltano le figure più tipiche dello stile morantiano:

Candida e glaciale essa risplende  
alta salendo, come fuoco. (*Amuleto*)

l'orgoglio si compiace d'umiliarsi a te,  
la vanità nasconde davanti alla tua gloria,  
la voglia si tramuta in timido pudore,  
la mia sconfitta esulta alla tua vittoria,  
la ricchezza è beata di farsi, per te, povera,  
e peccato e perdono, ansia e riposo,  
sbocciano in un fiore unico, una grande rosa doppia. (*Lettera*)

Anche nella scrittura poetica, la Morante non solo rifugge dagli stilemi cari al simbolismo o all'analogismo sintetico, ma, quel che più conta, continua ad affabulare il proprio ritratto di Sheherazade moderna.

---

vanto lo scandalo che ti cinge./Tu sei l'ape e la rosa».

io sola, unica io,  
so con bellissime fiabe  
consolare la notte. (*Sheherazade*)

Ecco allora accamparsi al centro di ogni componimento l'io poetico, colto nei momenti di timore o incanto ispirato. Comune a tanta parte della lirica novecentesca, l'ansia di autonomarsi percorre l'intera raccolta: ma in nessun caso s'affida ai moduli dello sperimentalismo trasgressivo o alle tecniche di una densità scabra e prosciugata. La Morante si abbandona ai timbri di una ritmicità libera che rievoca, descrive, allestisce una scena; e in essa, per quanto assalito da paure e presagi inquieti, l'io poetante non è mai chiuso in una solitudine arrovellata: l'allegria, parola-ritornello che rimbalza di lirica in lirica, germina dal dialogo con un «tu», interlocutore privilegiato di ogni componimento. Poco importano le sembianze ch'esso assume, Minna la siamese o il gatto Alvaro, il dormiente Arturo o la giovane siciliana di cui risuona a eco una risata lontana: con poche eccezioni, le poesie sono tutte strutturate entro un analogo schema che esalta il confronto fra l'io e i suoi fantasmi ispiratori, la bambina dai lobi forati, Amleto o l'uccellino canoro dello scherzo dedicato a Penna.

Nelle risposte all'inchiesta *Sul romanzo* del 1959, per spiegare la scelta della prima persona adottata in *Menzogna e sortilegio* e nell'*Isola di Arturo*, la Morante usa proprio il termine «alibi»: omonimia stravagante, coincidenza involontaria? Certo, ma forse anche spia linguistica che ci suggerisce di leggere la prima raccolta poetica morantiana come l'album delle varie fantasmagorie che l'«io recitante» si «diverte» a collezionare. Risiede in questa tensione dialogante e nel contempo massimamente autoriflessiva la consonanza più intima fra il libro del '57 e le opere romanzesche. Anche in *Alibi*, grazie all'intensità colloquiale, i personaggi rievocati hanno la concretezza dell'esperienza reale e nel contempo appartengono all'universo immaginario del poeta, nomi diversi per indicare sempre la

stessa, incantevole favola.

### *I racconti dello «Scialle andaluso»*

Pochi anni dopo, accettando a un altro progetto editoriale di Einaudi, la Morante pubblica una raccolta di racconti. Nel 1963 esce *Lo scialle andaluso*, composto da una selezione di testi tratti dal *Gioco segreto* (1941) e da un gruppo di lavori più recenti. Non è facile comprendere appieno i criteri di scelta che hanno guidato la scrittrice:<sup>(190)</sup> poco ci aiutano le circostanze esterne, la data di stesura o il luogo di pubblicazione; anche gli elementi più propriamente compositivi, misura del testo, punto di vista, sistema espressivo, non offrono motivi di omogeneità univocamente percepibili: anzi, alcune situazioni canoniche e certi stilemi ricorrenti suggeriscono piuttosto legami e sintonie tra i racconti prescelti e vari di quelli scartati. Ma, forse, il confronto ravvicinato fra i primi tre testi del *Gioco segreto* e *L'uomo dagli occhiali* o *Via dell'Angelo*, ripubblicati nello *Scialle andaluso*, può giovare a comprendere le ragioni d'una cernita apparentemente poco chiara. *Lo scolaro pallido*, *L'anima*, *Innocenza* rappresentano l'incontro con la morte; ebbene, pur avendo il primo una nervatura particolare, in tutti e tre manca quel tono di incantamento ambiguo che caratterizza le prove migliori della Morante. L'apparizione figurale dell'incubo di morte è così manifestamente simbolica che al lettore non resta

---

<sup>190</sup> In una nota editoriale, la Morante illustra, con la consueta parzialità, i criteri di composizione di questa seconda raccolta, leggibile ora come «un itinerario di scrittura che deve sostenere l'immagine di una scrittrice di ricca e sicura vena, matura e disincantata, padrona di un'ampia tastiera tematico-stilistica, sempre profondamente compromessa nella sperimentazione di scrittura», G. Contini, *Elsa Morante: autoritratti d'autrice*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia», Università di Siena, vol. XIV, 1993. L'articolo, che mette persuasivamente a fuoco i primi quattro racconti pubblicati sul «Meridiano di Roma», poi ripresi sia nel *Gioco segreto* sia nel volume del '63, getta una felice ombra di dubbio sulla datazione del *Ladro di lumi*, edito per la prima volta nello *Scialle* e datato dall'autrice 1935.

alcun dubbio sul senso da attribuire alla narrazione.

Ben diverso è il caso dei due racconti che riappaiono nello *Scialle andaluso*. Nella vicenda della giovane scolara, da cui è attratto l'uomo con gli occhiali, e nella storia di Antonia che viene rapita dall'angelo, il rapporto con l'altro allude all'insorgenza perturbante sia dell'istinto aggressivamente ferale sia delle prime pulsioni sessuali.

E chine, guardarono insieme, trattenendo il fiato per la meraviglia. Si vedeva che il petto cominciava a nascere; sulla pelle infantile, bianca, ai due lati spuntavano due piccole cose ignude, simili a due nascenti gemme di fiore.

Risero insieme, piano piano. (*L'uomo dagli occhiali*, p. 1423)

In questi racconti, la scrittura morantiana comincia a inoltrarsi nella zona del realismo trasfigurato, lasciando al lettore il compito di decifrarne i sensi molteplici.

Viene spontaneo analizzare queste prose scritte fra il 1935 e il 1951 alla luce orientatrice dei due romanzi; più proficuo, nondimeno, è seguire il movimento interno che percorre l'intera raccolta. Nel libro edito nel 1963, le suggestioni culturali e stilistiche che affiorano dai primi testi (*Il ladro dei lumi*, *L'uomo dagli occhiali*), la ricchezza chiaroscurale di certi ritratti (*La nonna*, i tre fratelli del *Gioco segreto*, *Il soldato siciliano*), l'atmosfera ovattata entro cui si svolge la maggior parte delle narrazioni: tutto testimonia l'intensità con cui la Morante sperimenta pagina dopo pagina la varietà sfumata delle cadenze e dei toni che lievitano fantasticamente la sua prosa. A prevalere nei racconti più belli è una capacità di concentrazione, ora fiabesca, ora magica, ora melanconicamente inquietante. Nei testi più antichi, questo risultato pare ottenuto soprattutto grazie ai procedimenti adottati per costruire la dimensione stupefatta degli spazi e dei tempi. Come nella maggior parte delle note di *Diario 1938*, dove tutti i sogni sono localizzati in un luogo ben definito e affatto simbolico, dalla prima «stanza disabitata e chiusa» alla sala cinematografica «suntuosa e vuota», dal vagone ferroviario di terza classe alle piazze d'Italia metafisicamente sospese, così,

anche in questi racconti, la vicenda si sviluppa sempre entro uno scenario disegnato con linee precise e nel contempo sfumate.

*Il ladro dei lumi* si apre con la descrizione della via che si distende davanti alla casa della ragazzina protagonista. E accanto all'antitesi di luce e ombra che ne sorregge l'intera tessitura, colpisce il gusto provocatorio di affiancare alla sagoma solenne del tempio l'edificio giallastro, abitato da «donne misteriose e ridenti» che invitano i passanti a salire presso di loro. Nella *Nonna*, alla sequenza d'esordio, d'intonazione puntuale («La casa era arredata con una mobilia volgare e senza faccia» p. 1425), seguono poi le immagini sempre più trasognate del villaggio e del fiume. *Via dell'Angelo*, «trascrizione mattutina di un sogno»,<sup>(120)</sup> si costruisce sulla contrapposizione continua di luoghi aperti e chiusi, scenari di libertà gioiosa e di condanna irredimibile. Nel *gioco segreto*, infine, l'articolazione narrativa degli spazi assolve una funzione cruciale: le notazioni di miseria e disfacimento della casa patrizia si rispecchiano nell'abbandono naturale del giardino, «una specie di prigionia dall'alta muraglia in cui intristivano poche piante di lauro e di arancio» (p. 1464). Per i tre ragazzi protagonisti la vita si concentra tutta nel «pianeta favoloso e lontano» (p. 1469) rappresentato dai dipinti che adornano i muri e i soffitti del palazzo avito: gli affreschi della «sala della caccia» non solo corroborano il contrasto fra la noia miserevole del presente e le imprese meravigliose di antichi cavalieri e principesse, ma aiutano i tre fanciulli a coltivare i sogni e le leggende «vive da tempo in loro, ma nascoste nei sotterranei della loro infanzia» (p. 1467).

In questi primi racconti, tuttavia, è soprattutto il trattamento del tempo ad aprire, nel flusso dell'esperienza quotidiana, lo scarto fra mondo reale e universo fantastico. Il *Ladro dei lumi* è incorniciato da due indicazioni cronologiche («Sebbene io non

---

<sup>1200</sup> Cfr. la *Nota* apposta allo *Scialle andaluso* (p. 1579). *Diario 1938* testimonia tuttavia che l'apparente facilità di trascrizione è frutto di una tensione compositiva ben altrimenti sofferta: «Continua ansia e angoscia, ogni tanto la speranza di fare di *Via dell'Angelo* una cosa bella», *Opere*, t. TI, p. 1604.

abbia ancora vissuto un numero d'anni sufficiente per poterlo credere, sono quasi certa di essere stata io, quella ragazzina» p. 1409; «io sono morta e rinata, e ad ogni nascita si inizia un nuovo processo incerto. E quella ragazzina è sempre là» p. 1414). *L'uomo dagli occhiali* è tutto giocato sull'intervallo di tre giorni di cui si è persa la memoria; la *Nonna* si cadenza su pause lunghe che offuscano il succedersi dei giorni e degli anni: l'avvicinarsi delle generazioni pare rinserrarsi entro un circolo magico che tutto travolge. Anche in *Via dell'Angelo*, Antonia incomincia la sua avventura perdendo il senso del tempo:

Antonìa si stupì che già tanto tempo fosse trascorso senza che ella se ne accorgesse; le pareva (p. 1454).

*Il gioco segreto* segna una frattura rilevante entro l'architettura compositiva del volume. Nel racconto, che aveva dato il nome alla raccolta del 1941, la delineazione delle coordinate spazio-temporali si accompagna a una messa a fuoco più precisa delle fisionomie attanziali: il ritratto dei due genitori, schizzato con linee amaramente tristi, assomma la decadenza sociale alla misantropia vile e arrogante, mentre la coppia dei due fratelli sognatori allude a incanti e desideri torbidamente incestuosi. Ecco allora che alla creazione d'atmosfera si intreccia, spesso sostituendola del tutto, l'attenzione, ora ilare ora perfidamente crudele, per il diagramma dei sentimenti e delle psicologie. Nel *Compagno*, il ragazzo bellissimo e ribelle, soprannominato Arcangelo, prefigura la commistione di soggezione superba e umiltà disperata che caratterizza tanti personaggi morantiani; *Un uomo senza carattere* illustra la rovina indotta nell'animo di una povera «zitella di provincia» dal crollo delle menzogne autograticanti. In questi testi, che pongono al centro il passaggio crudele dall'età adolescenziale alla stagione della maturità, compaiono con maggior frequenza le clausole tipiche dello stile romanzesco: «fiori ammalati d'ombra» (p. 1469); «e un silenzio polveroso entrò nella stanza» (p. 1474); «e la notte avanzata, come esausta, respirava umida e ferma sotto i lumi pungenti delle

stelle» (p. 1477); il compagno scoppia «in uno strano pianto [...] faticoso, amaro come quello degli adulti il cui dolore è impietrito e senza scampo» (p. 1480). La fisionomia tradizionalmente onnisciente del narratore, tuttavia, non consente variazioni tonali troppo marcate e la singola vicenda, massime negli *Aneddoti infantili*, si sviluppa nell'orditura compatta di un unico registro espressivo, ancora lontano dall'inflessioni equivoche assunte dalla voce di Elisa.

Solo un racconto, forse il più bello, scritto nel 1945, *Il soldato siciliano*, conosce un suggestivo «slittamento di voce» che consente il passaggio dai toni sicuri dell'autorevolezza alle cadenze indefinite dell'immaginazione onirica. Un narratore di primo grado, facilmente identificabile con l'autore reale, rievoca un episodio vissuto in epoca recente:

Nel tempo che gli eserciti alleati, a causa dell'inverno, sostavano al di là del fiume Garigliano, io vivevo rifugiata in cima a una montagna, al di qua del fiume. Un giorno, per la salvezza di persone che amavo, fui costretta ad un breve viaggio a Roma. (p. 1509)

Durante la sosta in una casupola di contadini, avviene l'incontro con il soldato siciliano: il ricordo è calibrato con levità fuggevole. Al pensiero della Sicilia «bella e desiderata in quella stagione [...] il paese di mio padre, e dove adesso avrei potuto vivere libera» segue immediatamente l'arrivo dell'uomo: «In quel punto l'uscio di travi fu spinto [...] ecco affacciarsi la grande, cenciosa persona di un soldato del nostro esercito» (p. 1510). Sebbene la scrittura lasci incerti i confini fra realtà e sogno, il carattere «onirico» dell'apparizione è manifesto: la stessa voce narrante lo ammette nell'epilogo, pur con titubanza: «Poco dopo, sulla via fangosa, io già dubitavo se quella visita fosse stata una realtà o soltanto una cosa immaginata nell'insonnia. Ancora, io dubito» (p. 1515). Come i parenti-eroi di Elisa, anche il soldato siciliano si appalesa sulla soglia della fantasticheria notturna e alla sua voce viene affidato il racconto di secondo grado, in cui il rapporto fra padre e figlia è

sinteticamente rappresentato con energia allucinata: solo nella morte è possibile ritrovarsi e comunicare con i propri cari, riappacificandosi finalmente con loro.

Ma se mi colpiranno a morte, allora, diventato uno come lei, potrò ritornare in Sicilia, a Santa Margherita. Andrò a cercare mia figlia, là intorno alla casa, e potremo spiegarci. Io l'accompagnerò, e chi sa che lei non riesca a dormire in braccio a me, come quando era una bambina. (p. 1515)

Le cadenze rievocative anticipano i moduli della scrittura di Elisa, anche se qui il groviglio delle relazioni familiari si concentra nel giro di poche pagine.

La polivalenza discorsiva consentita dalla scelta di un narratore omo-diegetico viene esemplificata, *a contrariis*, dal racconto che dà il titolo al volume einaudiano. Steso nel 1951, *Lo scialle andaluso* narra la vicenda di Andrea e della madre Giuditta, riflesso speculare dei rapporti parentali di Arturo con Wilhelm Gerace. Qui, il narratore è esterno alla storia e dotato di onniscienza intrusiva: pur senza soffermarsi analiticamente sulle psicologie dei protagonisti, non solo ci chiarisce le ambizioni deluse della madre e gli assilli della gelosia filiale, ma rivela l'esito dolorosamente squallido di un amore edipico mal risolto. Nella conclusione, il tempo dell'intreccio conosce una accelerazione marcata, e il ragazzo, simile al confratello Arturo, s'interroga sul suo futuro prossimo:

Andrea spesso s'immagina il futuro quale una specie di Grande Teatro d'Opera, dietro le cui porte s'aggira una folla sconosciuta, misteriosa. Ma il personaggio fra tutti misterioso, ancora sconosciuto a lui stesso è uno: Andrea Campese! Come sarà? (p. 1578)

Ma la domanda, a cui le «memorie di un fanciullo» non daranno risposta certa, trova scioglimento esplicito nei versi che suggellano la narrazione:

un triste, protervo Eroe  
avvolto in uno scialle andaluso. (*ibidem*)



L'«immagine stessa della sua vergogna» (tale era apparso ad Andrea lo scialle della madre), racchiude il senso di un destino segnato dal fallimento fin dall'esordio.<sup>(121)</sup> L'opacità sfumata che accompagna la partenza da Precida, l'equivoco realismo archetipico con cui viene narrato il percorso iniziatico di Arturo, l'ambiguità fra notte e giorno, simboli antitetici del tempo infantile e della età adulta, ebbene tutto ciò non riesce a ben dispiegarsi nella misura breve del testo.

Di questa differenza compositiva Elsa Morante era ben consapevole, se è vero che nelle risposte sollecitate dall'inchiesta promossa da «Nuovi Argomenti», contrappone l'interezza del romanzo alla parzialità del racconto:

*L'interezza*, poi, dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. Il racconto, difatti, rappresenta un «momento» di realtà, mentre il romanzo rappresenta una realtà (da questo non si desume, tuttavia, una *superiorità poetica* del romanzo sul racconto! Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l'universo).<sup>(122)</sup>

Al di là dell'influsso, ancora una volta evidente, della riflessione Lukácsiana, l'ammissione morantiana è importante e non deve passare inosservata. Sebbene subito dopo una precisazione compensativa cerchi di accreditare anche alle raccolte di racconti una capacità di rappresentazione totalizzante, la forma romanzesca ne esce ulteriormente avvalorata. Ora, non

---

<sup>1210</sup> Sui rapporti fra Giuditta e il figlio si veda l'articolo di E. Zago, *Il carattere di stampa come segno ne «Lo scialle andaluso» di Elsa Morante*, «Il lettore di provincia», settembre 1991, n. 81, che sviluppa anche utili osservazioni sull'uso morantiano del corsivo e degli altri contrassegni grafici. Un'analisi della necessità di elaborare la *Grenzfindung* è condotta sulla scorta di due racconti, *La nonna* e *Lo scialle andaluso*, da G. Pankow, *Les dan-gers de la fusion*, «Esprit», dicembre 1986. Sulla raccolta di racconti, cfr. anche la recensione di F. Antonicelli, «La Stampa», 11 dicembre 1963.

<sup>1220</sup> *Sul romanzo*, p. 1498. La stessa opposizione è presente nell'intervista di A. F. Accrocca alla scrittrice all'indomani dell'assegnazione del Premio Strega all'*Isola di Arturo*: «La fiera letteraria», 14 luglio 1957.

solo è difficile riconoscere allo *Scialle andaluso* una compattezza organica, dimidiato com'è tra l'iniziale ricerca di atmosfere e la seguente galleria di psicologie, ma occorre soprattutto sottolineare che la raccolta, pur con i suoi molteplici elementi di interesse, ha valore essenzialmente retrospettivo. Tutti i racconti dello *Scialle andaluso* sono stati scritti prima dell'*Isola di Arturo*, e dieci su dodici addirittura prima di *Menzogna e sortilegio*. Insomma, collocato nell'arco della parabola artistica di Elsa Morante, il volume del 1963 non apre nessuna nuova stagione narrativa, si piuttosto suggella una fase trascorsa e testimonia innanzitutto un acuto momento di crisi creativa e di grave disorientamento intellettuale.

Il fervore editoriale mostrato all'indomani del successo dell'*Isola di Arturo* vale, in realtà, a coprire un vuoto d'ispirazione ideativa. Da una dichiarazione del marzo del 1958 veniamo a sapere che la scrittrice già pensa a un «racconto (o piuttosto romanzo breve) destinato a far parte di una mia scelta di racconti editi e inediti che conto di pubblicare presso l'editore Einaudi per la fine di quest'anno. Esso s'intitola *Senza i conforti della religione* e ha per argomento la morte di un uomo giovane, di carattere esuberante e frivolo, e rozzamente innamorato della vita».<sup>(123)</sup>

Ma di questo testo nello *Scialle andaluso* non c'è traccia alcuna; di più, l'ambivalente definizione di genere, racconto o romanzo breve, è spia rivelatrice di uno stato di penosa incertezza progettuale: ben lungi dal riguardare una semplice questione d'ampiezza narrativa, l'alternativa indica piuttosto la condizione

---

<sup>1230</sup> La dichiarazione è riportata nella *Cronologia*, p. LXX. Il richiamo a questo titolo compare più volte nelle carte morantiane, «Appunti vari per *Senza i conforti della religione*». (*Cronologia*, p. LXVIII; *prefazione* all'edizione Oscar dell'*Isola di Arturo*) e nelle interviste rilasciate, durante i primi anni sessanta (A. Barbato, «L'Espresso», 7 ottobre 1962; «Il Giorno», 4 settembre 1963). Tuttavia le variazioni evidenti nell'orditura del testo e il riferimento a «un altro lungo racconto già quasi interamente scritto, che si chiamerà *La lunga notte*», mai apparso, confermano solo la grave crisi ideativa, patita dall'autore.

di smarrimento in cui la Morante versava, offrendo il segno manifesto, per usare le sue parole, di un irrisolto «rapporto con l'universo». Ben comprensibilmente *Senza i conforti della religione* non verrà mai ultimato. I primi anni sessanta segnano per Elsa Morante l'avvio di un periodo drammatico e infecondo: il «giardino tetro e sfolgorante» del gatto Alvaro non è più abitabile; e «L'isola di Arturo fu un povero incubo fra i tanti».<sup>(124)</sup>

### *La crisi degli anni sessanta*

La situazione esistenziale della scrittrice, minata dalla rottura dell'unione matrimoniale con Moravia, precipita nel 1962, quando il suo nuovo compagno, il pittore Bill Morrow, si toglie la vita gettandosi da un grattacielo di New York. Pochi mesi dopo Elsa compie cinquant'anni.

Ciò che va soprattutto ricordato è la forza rovinosa con cui, in questo torno di anni, la narratrice patisce e rielabora il grumo di contraddizioni che l'esperienza della maturità racchiude, massime per l'io femminile. A venir meno è la speranza di poter confidare ancora nell'attività espressiva, nell'«intervento che riscatta la città umana dai mostri dell'assurdo» (*Sul romanzo*, p. 1515). Siamo a una svolta cruciale nell'itinerario creativo di Elsa Morante: la crisi è tanto più acuta in quanto investe l'intero progetto letterario perseguito finora con fedeltà crucciosa. A essere messa in discussione non è solo la possibilità di inventare dei narratori, figure di «alibi», cui delegare la funzione di «io recitante»; in questi anni crolla la fiducia di poter scrivere romanzi, opere entro cui comporre l'interezza ambivalente dell'universo reale. Lo sconforto, se affonda nel dolore dei sentimenti privati, trova conferma e inveroamento sul piano dell'elaborazione poetica e intellettuale. A cavaliere degli anni sessanta, nel momento in cui

---

<sup>1240</sup> Così suona un verso scritto dalla Morante in «un breve diario in forma di quattro poesie», steso nel luglio del 1963, riportato nella *Cronologia*, p. LXXVII.

finalmente la sua opera ottiene consenso critico e favore di pubblico, la Morante vede paurosamente incrinato il rapporto vitale fra l'«io recitante» e il tu, lettore elettivo.

Non c'è dubbio che *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo* presuppongano un destinatario colto, intellettualmente agguerrito, pronto, certo, a subire le lusinghe e gli incanti dell'invenzione, ma altrettanto vigile nel cogliere le menzogne e le tristi parodie, di cui è intessuto il racconto. Soprattutto la cronaca familiare di Elisa chiede al suo interlocutore l'impegno arduo di sciogliere i molteplici sortilegi nascosti sotto la «grazia celeste dell'ambiguità». Ma in entrambe le opere, la scelta di genere e la costruzione del patto narrativo accordavano pieno credito alla funzione dialogica e comunicante della parola romanzesca. Ebbene, è questa intrinseca progettualità relazionale che la scrittrice vede vanificata nell'Italia del boom economico e del trionfo di una «modernità promiscua e indiscreta». La confidenza limpida fra l'autore e il suo pubblico presuppone, per usare le parole morantiane, «la simpatia con la realtà (come dire il *realismo*, che è la sostanza necessaria d'ogni romanzo anche del più favoloso)».<sup>(125)</sup> Con la vittoria dei «mostri orrendi dell'irrealtà» lo spazio per la fantasia inventiva si restringe fino a scomparire; nel frastuono assordante prodotto dai mass-media la parola romanzesca è costretta al silenzio. L'urgenza espressiva si riduce, illanguidendosi, alle note autoriflessive del discorso saggistico.

Le pagine in cui la scrittrice delinea i principi della sua poetica, intervenendo nel dibattito sulle sorti dell'arte e della letteratura, sono poche e tutte stese nell'intervallo fra *L'isola di Arturo* e *La Storia*.<sup>(126)</sup> La scrittura d'intonazione meditativa non

---

<sup>125)</sup> La citazione è tratta dal saggio su Saba, *Il poeta di tutta la vita*, cit., p. 1492.

<sup>126)</sup> I saggi sono stati raccolti postumi in un volume dal titolo *Pro o contro la bomba atomica*, pubblicato a c. di C. Garboli nel 1987 (Adelphi Milano). Il sommario dell'opera era già stato ideato e composto da Elsa Morante, che più volte ne aveva preannunciato la stampa, senza tuttavia mai attuare il proposito. La prima dichiarazione d'intenti risale all'intervista concessa a Barbato per «Il

solo non s'intreccia al lavoro creativo, ma vi si sostituisce nel momento di stallo, come unico possibile strumento di comunicazione con il mondo.

Aprire la serie degli interventi critici, ora raccolti nel volume *Pro o contro la bomba atomica*,<sup>(127)</sup> la recensione al *Canzoniere* di Saba; a *Ernesto* farà esplicito riferimento anche l'altro saggio sollecitato dalle domande *Sull'erotismo in letteratura*. La chiude l'importante prefazione al volume rizzoliano dei *Classici dell'arte, Il beato propagandista del Paradiso* (1970). Al centro, le risposte all'inchiesta di «Nuovi Argomenti» *Sul romanzo* (maggio-agosto 1959) e la conferenza del 1965, *Pro o contro la bomba atomica*.

Il saggio più lungo, dedicato al genere prediletto, pare dettato soprattutto da un'esigenza di autochiarificazione retrospettiva: quasi che la Morante, all'indomani del riconoscimento finalmente ottenuto, senta il bisogno, e nel contempo si compiaccia, di dichiarare *apertis verbis* le intenzioni programmatiche a cui i due

---

Giorno», *art. cit.* Un ambiguo riferimento a un libro di saggi, sottoforma di poema, si trova in un articolo-intervista, poco conosciuto, apparso sul mensile francese «Réalités», in occasione della traduzione francese, presso Gallimard, dello *Scialle andaluso*: «volume de "saggi", un espèce de long essai en forme de poèmes intitulé *Il campo spinato*». *Elsa Morante. La madame des beatniks*, a c. di M. Galey, giugno 1967.

<sup>1270</sup> La raccolta si apre, in realtà, con una serie di brevi articoli, di varia umanità, apparsi nella rubrica «Rosso e Bianco» del settimanale «Il Mondo» fra il novembre 1950 e il gennaio 1951. Notiamo qui che nell'edizione dei Meridiani è stato ricomposto l'ordine rigorosamente cronologico, che non corrispondeva al primitivo disegno morantiano. Nell'edizione Adelphi il cui «testo è quello scrupolosamente curato da Elsa Morante per la stampa» (nota del curatore), *Navona mia*, pubblicato sull'«Illustrazione Italiana» nel febbraio del 1962, precede le risposte all'inchiesta *Sull'erotismo in letteratura*, apparse su «Nuovi Argomenti» (luglio-ottobre 1961, n. 51-52). La ragione della comprensibile inversione va ricercata non tanto nel sistema delle scelte tematiche quanto nell'ordine delle cadenze festevoli che ancora caratterizzano l'articolo dedicato alla piazza romana.

Al volume dei saggi sono dedicate due recensioni su «Paragone», agosto 1957, n. 450, G. Fofi, *La pesantezza del futuro*; M. Sanjust, *Dall'isola alla storia*. Il saggio sull'Angelico è commentato da M. Passamai, *Elsa Morante e il Beato Angelico*, «Humanitas», agosto-settembre 1975.

romanzi rispondevano.<sup>(128)</sup> Quando, nel 1965, l'autore di *Menzogna e sortilegio* torna a parlare in voce saggistica, spinto da un irrefrenabile empito di denuncia, i toni si innalzano, l'argomentazione si affida al fervore analogico, il timbro apocalittico si fa incandescente; ma l'impalcatura concettuale non conosce mutamenti rilevanti: anzi, colpisce il fatto che l'interpretazione complessiva dell'era atomica continui a essere fondata sulle premesse della cultura psicanalitica. La conferenza si apre col riconoscimento che nel nostro secolo l'istinto di morte (Thanatos) ha sopraffatto l'istinto di vita (Eros).

A chi voglia opporsi alla «disintegrazione», e attingere ancora e sempre «l'integrità viva del reale», altro non resta che

fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza. (*Pro o contro la bomba atomica*, p. 1546)

È qui indicato il nucleo centrale dell'intera riflessione morantiana. Chiave interpretativa per ogni evento, l'antitesi realtà-irrealtà vale a risolvere le contraddizioni interne ai più diversi ordini di fenomeni: storia collettiva e destino umano, passato e presente, politica e letteratura. Proprio perché onnicomprensiva e totalizzante, la contrapposizione non ha valore euristico, ma senso altamente simbolico: collocati entro una

---

<sup>1280</sup> Le suggestioni palesemente mutuata dalla riflessione Lukácsiana - la teoria del realismo, la preferenza accordata all'interezza romanzesca, il parallelo instaurato fra naturalisti e astrattisti - si intrecciano alla lezione dell'«engagement» ricavata dall'esistenzialismo sartriano per affermare con energia irremovibile che ogni vero capolavoro «è il risultato di un supremo impegno morale» (p. 1501). Sull'inclinazione saggistico-ideologica della Morante è preliminarmente utile ricordare un'osservazione che, per la fonte da cui è tratta, non dovrebbe essere sospetta: «La "vittoria del realismo" ha luogo in Levi o Moravia o nella Morante tanto più facilmente quanto meno profonda è la concezione del mondo». Da una lettera di C. Cases a G. Lukács del 21 novembre 1958, ora raccolta in: C. Cases, *Su Lukács*, Einaudi, Torino 1985, p. 168.

dimensione assiologica, i due poli indicano sinteticamente l'autenticità dell'essere contro il vuoto esistenziale, l'inezienza umana a fronte dei condizionamenti materiali e sociali che impediscono all'io la libera affermazione di sé, l'intensificazione vitale che contrasta l'assopimento della coscienza. Sono termini a forte valenza irrazionale, improntati a un umanesimo integrale, tanto più oltranzista quanto maggiore è la carica di responsabilità attribuita all'attività creativa nell'orizzonte im-poetico della modernità. Sullo sfondo si intravede, in controluce, lo sviluppo tumultuoso che ha investito il paese all'indomani della ricostruzione postbellica. Il superamento della comunità arcaico-contadina è ormai irreversibile, l'avvento della civiltà dei consumi annega valori e ideali nella promiscuità volgare dell'interclassismo di massa: l'espansione dilagante dei ceti piccoloborghesi non lascia margine ad alcuna ragione di speranza fiduciosa. La consuetudine amicale con P. P. Pasolini non può che corroborare le apprensioni più apocalittiche: la vittoria incontrastata del neocapitalismo tecnologico e tecnocratico indurrà nel corpo sociale processi di omologazione che cancelleranno ogni traccia di spontaneità vitale e di naturalezza disinteressata. La «mutazione» travalica le contraddizioni della sfera storico-politica per intaccare la stessa natura antropologica dei rapporti umani: non solo non è più possibile il ritorno a una dimensione mitico-archetipica, in cui ritrovare la confidenza solidale con sé e con gli altri, ma la perdita del senso del sacro, questo il vero «scandalo» che si consuma nell'Italia del boom,<sup>(129)</sup>

---

<sup>1290</sup> L'articolo di Barbato, apparso su «L'Espresso» il 7 ottobre 1962 aveva come titolo: *La mancanza di religione*. Il senso del termine era espressamente spiegato dalla scrittrice: «religione, non quella dei preti o dei democristiani, che hanno proibito i miei libri con quattro crocette. Parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare per gli altri. L'arte, per esempio, nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione». Con le stesse parole il concetto è ripreso nell'intervista al «Giorno», 4 settembre 1963, in cui fra l'altro si legge: «Il difetto, l'assenza di senso religioso nella vita d'oggi mi sembra uno dei problemi più gravi ed importanti che esistono. Non si può vivere senza religione [...] Ma l'Italia, oggi, è la nazione meno religiosa del mondo».

chiude ogni varco per accedere, almeno immaginosamente, alla pienezza dell'essere. Come per Pasolini, anche per la Morante il distorto ma indiscutibile sviluppo economico della penisola non ha alcuna sostanza di progresso; è indice di una paurosa regressione etico-intellettuale che degrada la singola coscienza e ottunde lo spirito collettivo. La scrittrice, mentre radicalizza le tesi pasoliniane, ne trasferisce l'empito messianico in un orizzonte ideologico-emotivo, in cui le cadenze metaforiche «accendono», come la parola romanzesca, lampi di verità. In effetti, al centro della riflessione di tutti questi saggi si colloca ossessivamente una contrapposizione eminentemente «poetica»: la verità affidata alla scrittura espressiva contro la pseudoverità delle scienze esatte.

Le verità scientifiche sono, senza dubbio, legittime: però le verità poetiche, di certo, non lo sono meno. E mai, come in periodi di dittatura scientifico-industriale, si richiede ai poeti di difendere le loro verità, come un feudo minacciato, che appartiene a loro, ma è un bene necessario per tutti.<sup>(130)</sup>

Con una specificazione ulteriore, che radica la contrapposizione nell'attualità più recente: se il discorso artistico si deve arricchire delle verità scoperte dalle scienze umane,<sup>(131)</sup> *in primis* psicanalisi e antropologia, il cammino della scienza si corrompe sempre più nella violenza devastante delle applicazioni tecnologiche. È la tecnologia il vero «mostro dell'irrealtà», che assopisce le coscienze e ingenera la pseudocultura della

---

<sup>130</sup> *Sul romanzo*, p. 1506. Nell'introduzione del 1971 al *Mondo salvato dai ragazzini* la Morante afferma: «Oggi, a nessun individuo cosciente sarebbe permesso di *non sapere*. I mezzi della scienza pratica pongono anche l'uomo più comune, quotidianamente, in presenza di tutta l'innumerabile miseria e strage che affolla il mondo in ogni sua parte [...] La scienza stessa, mentre fornisce i mezzi fisici *per vedere*, offre il sistema per accecarsi».

<sup>131</sup> «Tale necessaria difesa della propria verità non potrebbe mai giustificare, però, l'ignoranza, o l'assenza, o il rifiuto. Al contrario. Al romanziere (più che a qualsiasi altro artista), occorre - oggi, in special modo - la consapevolezza dei percorsi compiuti prima di lui, e del punto presente dal quale lui si muove [...] E deve avere assimilato in sé le verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei. *Avere assimilato*, però, significa un arricchimento, e non una intossicazione, o un ingorgo» (p. 1506).



radiotelevisione e del rotocalco.

Ma è risaputo ormai che, in nessun campo, l'intervento della scienza non vale a sterminare i mostri delle culture piccolo-borghesi; si adatta, anzi, a mescolarsi con essi in connubi funesti e degradanti (i cui prodotti supremi sono, da un lato, le organizzazioni di sterminio, e dall'altro i trattenimenti televisivi). Moltiplicati e diffusi all'infinito coi mezzi della scienza e dell'industria, i mostri delle frustrazioni piccolo-borghesi, accaniti, continuano a infestare il mondo. Ultima loro nemica è l'arte. (*Sull'erotismo in letteratura*, pp. 1524-5)

L'accostamento dei campi di sterminio ai programmi televisivi accusa l'ossessività con cui la Morante individua nello sviluppo dei mass-media la principale manifestazione della catastrofe sociale e morale che ha colpito il mondo. I mostri delle frustrazioni piccoloborghesi (ed è questa ormai l'unica specifica determinazione di classe adottata per leggere la situazione italiana) si moltiplicano, contaminando l'intera collettività nazionale: gli strumenti della comunicazione tecnologica, che «propinano alla gente l'oppio dell'imbecillità» (p. 1518), hanno sopraffatto l'«espressività» vitale della scrittura artistica, sostituendovi messaggi e immagini «funzionalmente» degradanti. (132)

Le classi dirigenti contemporanee, penosa espressione della cultura piccolo-borghese, battono veramente il primato della minorazione umana. (p. 1525)

L'inversione fra il sistema strutturale e la dimensione sovrastrutturale avvalora lo strabismo ideologico con cui è condotta l'analisi:

La nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società

---

<sup>1320</sup> *Espressività contro strumentalità* è il titolo di un famoso articolo di Pasolini apparso su «Vie nuove» il 10 dicembre 1964, ora in *Le belle bandiere*, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 272-5. «Questo uomo "espressivo" che si contrappone al mondo "comunicativo" o meglio "funzionale" della tecnica dovrebbe essere in definitiva il poeta.»

contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca; il Colosseo, dei Romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; le gondole, della nobiltà veneziana; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico. Non occorre, ovviamente, spiegare che per *cultura piccolo-borghese* s'intende la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i suoi gradi. (*Pro o contro la bomba atomica*, p. 1540)

L'invettiva contro il neocapitalismo tecnocratico, identificato con il predominio nefasto della cultura piccoloborghese, da sempre e per sempre votata alla menzogna dell'irrealtà, culmina nell'epicedio per la «povera mia (nostra) lingua materna» resa muta dalle «tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale» (*Il beato propagandista del Paradiso*, p. 1558).

Ma proprio perché fulcro energetico del pensiero morantiano, la difesa della «verità espressiva» non consente margini alla rassegnazione silenziosa: quanto più opprimente è lo scenario del presente, quanto più alienanti sono i messaggi della pseudocultura radiotelevisiva, con tanto maggior impegno il «romanziero-poeta» deve affrontare «il drago notturno per liberare la città atterrita» (*Pro o contro la bomba atomica*, p. 1546). E «giacché l'arte, per la sua definizione propria, non può fermarsi alla denuncia: vuole altro» (pp. 1545-6), il vero scrittore, ben diverso dal letterato o dallo scrivente, continuerà a «segnare le sue parole sulla carta», compiendo un irrinunciabile «atto di ottimismo». La negazione intransigente si ribalta nella fiducia certa di un varco possibile:

è un fatto che tanto per l'igiene quanto per l'economia, e in sostanza per la vita dell'universo, sarà sempre meglio un soggetto reale (fosse anche l'unico superstite) pensante in cima a una colonna, piuttosto che un soprannumerario oggetto conciato, televisato e lustrato per la bomba atomica. (*Pro o contro la bomba atomica*, p. 1544)

Il capovolgimento argomentativo è solo apparentemente contraddittorio e, quel che più conta, frutto di una concezione non solipsisticamente regressiva.

### *Un aumento di vitalità*

Come per altri autori contemporanei, il romanticismo anticapitalistico, di cui pure è intessuto il pensiero morantiano, non è espressione univoca di nostalgia conservatrice: anzi. Angoscia esistenziale e vitalismo decadente si corroborano vicendevolmente non nel vagheggiamento di una passata età dell'oro né tanto meno di un remoto paese lontano, ma nell'aspirazione al superamento della civiltà borghese considerata errore e malattia della storia. Anche per questa consapevolezza dolente della modernità, l'umanesimo integrale di cui dà prova la Morante nei suoi saggi e soprattutto nei suoi romanzi rivela, dietro evidenti aporie concettuali, uno spessore di democraticità autentica. La fede appassionata nella poesia, quale forma d'integrità piena, non deriva dal culto estetizzante che riserva il privilegio della salvezza al genio artistico, quanto piuttosto s'innerva nella convinzione che il bisogno di risarcimento estetico è incoercibile e universale, insediato com'è nella costituzione biopsichica dell'io:

se per *crisi* s'intende (come molti oggi intendono) *crisi mortale* io non credo alla possibilità di un tale crisi. L'arte è una manifestazione necessaria degli uomini. (*Sul romanzo*, p. 1512)

L'urgenza di un rinnovato impegno non nasce tanto da una riflessione d'indole politico-sociale ma ricava slancio da quella antropologia esistenziale che è la ricchezza vera del pensiero morantiano.

una vera opera d'arte si può riconoscere anche a (*sic*) questo: che provoca sempre, nel lettore o spettatore, un aumento di vitalità [...]

Il fatto è che una vera opera d'arte [...] è sempre rivoluzionaria: giacché provoca un aumento di vitalità. (p. 1519)

La parola letteraria ha la funzione insostituibile di galvanizzare le risorse dinamiche dell'io: grazie all'arricchimento mentale provocato dall'atto di lettura, ogni individuo rimedita e interiorizza le esperienze di realtà vissute quotidianamente e, acquisendo nuova coscienza di sé, matura una disposizione più aperta verso il mondo. Come già ci aveva ricordato la solitaria Elisa, la soggettività del desiderio fantasticante da cui germina il lavoro creativo ricava autenticità di senso solo all'atto di socializzarsi:

Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo. (p. 1502)

La consapevolezza lucida che «la sostanza della vita è tragica» e che «nessuna persona viva rimane esclusa dall'esperienza del sesso, dell'angoscia, della contraddizione e della deformazione» (p. 1547), affida alla parola romanzesca una funzione «socialmente utile, più utile di quanto non lo sia stata mai prima nella storia» (p. 1545).

Ecco, allora, che anche nello scenario più desolato, quando cresce il desiderio dell'isolamento meditativo, lo scrittore

o non lo farà, o, dopo ogni fuga, ritornerà indietro: perché lui, per sua natura, ha bisogno degli altri, specie dei diversi da lui. Senza gli altri, è un uomo disgraziato. (*Pro o contro...*, p. 1545)

L'ansia espressiva morantiana si dispiega sempre come volontà di dialogo con i propri lettori, magari non ancora messi lucidamente a fuoco, ma sempre evocati. Questa tensione comunicativa non solo illumina le ragioni della polemica contro l'astrattismo e l'*école du regard*, ma soprattutto alimenta i principi fondativi di una poetica eminentemente antiavanguardistica:

L'arte non può, per principio, adottare il rifiuto delle convenzioni. I simboli poetici, per il loro valore universale, sono tutti, in se stessi, delle convenzioni: senza le quali nessuna verità poetica potrebbe essere comunicata. (*Sul romanzo*, p. 1512)

E con tono ancor più provocatorio:

Non si può trasferire o travisare il valore della parola, giacché le parole essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse. (pp. 1516-7)

Nel saggio del 1965, il criterio della leggibilità segna il discrimine fra scrittori autentici e scriventi-letterati, artefici primi della «industria del sonno»:

Prima di tralasciare questo elenco di scriventi *dentro* il sistema, bisogna infine ricordare l'esistenza pullulante di cenacoli o scuole o gruppi vari, i quali però hanno tutti una qualità comune: che i loro prodotti letterari non si possono assolutamente leggere. (pp. 1550-1)<sup>(133)</sup>

La tempestosa conferenza *Pro o contro la bomba atomica* si può allora concludere con il richiamo all'amato Saba, la cui «poesia onesta» è simbolo di confidenza ritrovata:

lo scrittore spesso si ritrova solo. Potrebbe anche ritirarsi in campagna, ma in fondo gli piace di più stare in mezzo alla città, fra tutti quei disgraziati che corrono per distrarre, in qualche modo, il drago. (p. 1552)

In effetti, la Morante non era scrittrice da rinunciare davvero a

---

<sup>1330</sup> Interessante il giudizio espresso, nel 1961, da Elsa Morante sui primi «best-seller di qualità»: «Un fenomeno nuovo e consolante che oggi si constata, è l'alta qualità artistica dei libri di grande successo popolare. *Il Dottor Zivago*, *Il Gattopardo*, *Lolita*, pur con i loro diversi difetti o dentro i loro limiti, sono tutte opere, certamente, di grande valore poetico», *Cronologia*, p. LXXIII. Con termini ancor più perentori la scrittrice interviene nella polemica sull'industria culturale: «Sono felice che la gente legga, che si comprino più libri; ma cosa vogliono questi supercritici? Si lamentavano prima, si lamentano anche adesso [...] Io vorrei che dei miei libri si stampassero manifesti, che di Arturo e Nunziatella si parlasse nei bar!» («L'Espresso», 7 ottobre 1962).

sublimare in pienezza creativa la fertilità immaginosa che le urgeva dentro: la condizione di smarrimento esistenziale e intellettuale la trattiene dall'intraprendere una terza opera romanzesca, per la cui genesi sarà necessaria l'individuazione di un nuovo pubblico, ma non le impedisce di liberare l'estro inventivo nelle cadenze concentrate della poesia. Dell'estate del 1964 sono i primi versi di *Addio*, la lirica d'apertura del *Mondo salvato dai ragazzini*.

### *La provocazione del «Mondo salvato»*

Il nuovo libro esce nel maggio del 1968. Diviso in tre parti - *Addio*, *La Commedia chimica*, *Canzoni popolari* - a loro volta suddivise in varie sezioni, ricava il titolo dall'ultima di esse.

Il dato di maggior interesse risiede nella varietà di generi e di stili che la scrittrice adotta. La carica di provocazione esplicitamente sottesa al *Mondo salvato dai ragazzini* sta innanzitutto in questa pluralità di scelte espressive, volta a sottrarre l'opera a ogni definizione istituzionalmente univoca. Ne era ben consapevole la stessa Morante se in tutte le varie edizioni, dalla prima nei «Supercoralli» alla ristampa negli «Struzzi» del '71, preceduta da un'importante introduzione, a tutte le successive, sfida apertamente il lettore a interrogarsi sul genere di appartenenza del volume:

A chi voglia ad ogni costo sapere a quale «genere letterario» appartenga il presente libro, non si può rispondere che così:

«È un romanzo d'avventure e d'amore (regolarmente diviso in parti e capitoli dove i personaggi protagonisti appaiono sotto diversi travestimenti). È un poema epico-eroico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari. È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un sistema filosofico-sociale (naturalmente coinvolto nelle Attualità contemporanee, dominate dagli idoli atomici e dai conflitti umani fra il primo, il secondo e il terzo mondo; a cui si aggiunge il ricordo dell'*altro* mondo: un ricordo che dai filosofi contemporanei

viene abitualmente rimosso)».

Le indicazioni sono troppe e troppo confuse per essere davvero chiarificatrici: eppure, come sempre nella Morante, i suggerimenti d'autore non vanno lasciati cadere. Scrive giustamente la Stefani:

*Il mondo è un po' tutto questo; tutto fuorché un canzoniere: nessuna unità stilistica: esiste una frattura fra la prima sezione del libro (Addio, La mia bella cartolina dal Paradiso, La sera domenicale, La serata a Colono, La mania dello scandalo)... e l'ultima (Canzoni popolari).*<sup>(134)</sup>

Non c'è dubbio che lo sperimentalismo esibito in quest'opera abbia radici diverse e spesso opposte fra loro: la varietà di etichette non solo riflette una molteplicità di toni e timbri stilistici ma soprattutto rimanda a diverse disposizioni etico-sentimentali. Insomma, per dirla con le parole del saggio *Sul romanzo*, a essere messo in gioco, di volta in volta, è «un differente rapporto con l'universo». Con un'avvertenza preliminare: ancora e sempre il tratto unitario del volume non va ricercato in un tema ideologico politicamente coerente che, come già sottolinearono i primi critici, regge poco e male, ma proprio nella ricerca costante di inediti moduli compositivi entro cui inscrivere la relazione fra sé e il resto del mondo.

A dieci anni di distanza dalla pubblicazione di *Alibi*, l'effusione poetica non si configura più come controcanto musicale del discorso narrativo, né tanto meno come pausa di rilassamento estroso. «Luogo dell'*assenza*», come lo definirà all'atto di ritornare al romanzo,<sup>(135)</sup> il componimento lirico nasce dall'ansia insopprimibile di

non essere io, ma tutti gli altri tutto il resto. Non separare. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti [...]

Unica *felicità* possibile: non essere *sé*, ma *tutti*?<sup>(136)</sup>

---

<sup>1340</sup> L. Stefani, *Elsa Morante*, cit.

<sup>1350</sup> *Il beato propagandista del Paradiso*, cit., p. 1567.

<sup>1360</sup> La citazione si legge in un'agenda del 1964, *Cronologia*, p. LXXVIII.

Per cancellare «la viltà di esistere» occorre non solo abolire le dimensioni circoscritte del tempo e dello spazio, ma eliminare il senso dell'io, quale si cala nella «macchina lacerante che noi chiamiamo corpo» (*Agli F. P.*). In questa tensione, che si traduce in uno sperimentalismo espressivo ai limiti dello scandalo (Pasolini),<sup>(137)</sup> risiede il vero filo rosso che percorre sotterraneamente il libro del 1968.

La provocazione rivolta al lettore nella prima edizione (fornirne un'adeguata «*classificazione* di genere») si scioglie, almeno in parte, nell'introduzione del '71, come sempre anonima, ma di penna dell'autrice:

Si capisce allora perché Elsa Morante definisca il suo libro, fra l'altro, *romanzo e autobiografia*: non intendendo questi come seguito di fatti particolari o personali; ma come l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra.<sup>(138)</sup>

Il discrimine fra le sezioni, «i capitoli» di cui si compone *Il mondo*, va individuato appunto nella diversa funzione attribuita alla parola poetica nelle varie tappe di questa avventura coscienziale; nella parabola accidentata che unisce la prima lirica di *Addio alla Canzone finale della stella gialla detta pure la carlottina* sarà anche possibile rintracciare le ragioni che indurranno la Morante a ritornare alla prosa romanzesca, sconfessando i suoi stessi propositi. La quarta di copertina stesa agli inizi del 1968 si chiudeva infatti sull'ipotesi di pubblicare ancora due soli libri:

---

Anche l'espressione successiva è tratta dal medesimo testo.

<sup>1370</sup> Pasolini recensi, in forma poetica, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in due puntate su «Paragone», ottobre 1968, n. 224 e aprile 1969, n. 230, ora in *Trasumanar e organizzar* (Garzanti, Milano 1971). Altre osservazioni critiche si trovano in un corsivo della rubrica «Il caos» apparso sul «Tempo», 27 agosto 1968, n. 35, raccolto ora nel volume *Il caos*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 51-2.

<sup>1380</sup> L'introduzione comparve solo nell'edizione del 1971; poi la Morante decise di sopprimerla. È stata ristampata su «Linea d'ombra», maggio 1988, n. 25.



uno (già pronto) intitolato *Pro o contro la bomba atomica*; e un altro (in preparazione da anni) intitolato: *Senza i conforti della religione*. E poi basterà.

Nella parte iniziale, *Addio*, il discorso lirico è strumento privilegiato per annullare il distacco più immediatamente doloroso: la morte dell'uomo amato, che frapponne fra l'io e il tu un'incolmabile «distanza fantastica». Il primo dei due componimenti è dominato dalla contrapposizione ossessiva fra la «condanna al tempo e ai luoghi» dell'*hic et nunc*, dove si consuma «l'indecenza di sopravvivere», e l'aspirazione ad abitare il «nido irraggiungibile e caro», posto «fuori dai giorni e dai luoghi».<sup>(139)</sup>

Dal luogo illune del tuo silenzio  
mi riscuote ogni giorno l'urlo del mattino.  
O notte celeste senza resurrezione  
perdonami se torno ancora a queste voci.

Da questa quartina prende avvio un dialogo disperato tutto giocato su ossimori irriducibili (silenzio/urlo; notte illune/luce accecante; stasi di morte/corsa dirotta) che bruciano nella violenza delle immagini e dei suoni ogni traccia di musicalità. La ricerca di simmetria strofico-sintattica, enfatizzata da un numero abbastanza ampio di quartine bipartite, divise in due distici (su 15 strofe ben 12 hanno una pausa mediana determinata dal punto fermo), riduce il gioco di rime e rifiuta la melodicità delle forme canoniche.<sup>(140)</sup> La ripresa di una stessa clausola, lungi dall'assecondare la compattezza ritmica, accresce il senso di

---

<sup>1390</sup> Un suggestivo confronto fra la poesia iniziale del *Mondo* e l'epilogodell'*Isola* è operato da G. Leonelli, *Variazioni su due Addii*, in Aa. Vv., *Per Elsa Morante*, cit.

<sup>1400</sup> È possibile individuare decasillabi anapestici e novenari dattilici; ma forse è più utile richiamarsi a quell'unità di verso «fondata su quattro accenti principali», che Fortini rinviene come costante della metrica libera novecentesca, *Verso libero e metrica nuova* (1958), ora in *Nuovi saggi Italiani*, Garzanti, Milano 1987.

stridore acuto, ai limiti del *pathos* espressionista.

Anche il secondo componimento di *Addio* è strutturato sul colloquio ravvicinato con chi «è partito credendo di giocare alla fuga», ma il grido straziato dell'esordio si placa poi nei versi del rimpianto rammemorante.

L'antitesi fra il «cielo vuoto bianco»,<sup>(141)</sup> regno della «ladra delle notti, e «questo povero punto terrestre», luogo degli incontri possibili, è il principio genetico che organizza la tessitura della intera lirica: ai versi «rientrati» (quattro quartine isomorfe chiuse da un distico) dove un linguaggio altamente metaforico, ricco di traslati e accensioni simboliche, allude all'orrore della lacerazione di morte, si contrappone un movimento strofico più sciolto, cadenzato sull'anafora del «qua... si può» che introduce quadri e scene di vita quotidiana. In queste lasse, come sempre, sono gli aggettivi e gli stilemi aggettivo+sostantivo+complemento a elevare il tasso di figuralità, ricomponendo spesso, all'interno di un ordine metrico libero, la misura del verso:

Ingigantita tragedia di colori, un ponte fremente di folla, il sangue del dolore adulto, fino ai firmamenti fanciulleschi, selvaggio addio pietrificato/nel cielo diluviale, nel loro stupore celeste, in un solitario misero pianto luttuoso.

Nel «declino dell'ora silenziosa», quando la «maledetta congrega» cittadina tace, risuona la voce antica. Annullata la «distanza fantastica», è possibile dimenticare anche il mutilante «furto dei corpi»:

Riconosco, vicino alla mia faccia, il sapore di nido  
delle tue ciocche. Intravedo, con le mie pupille confuse,  
le ombre luminose dei tuoi occhi, del colore di un mare stellato.

Ma il ritorno del «ragazzetto celeste» non consente parole di limpida confidenza e l'ultimo colloquio si trasforma in violento atto d'accusa:

---

<sup>1410</sup> A ragione la Stefani osserva: «Il bianco compare qui per la prima volta, come colore emblematico dell'orrore, del vuoto», *art. cit.*

Tu lo sapevi che le fanciullezze sulla terra  
sono un passaggio di barbari divini  
col marchio carcerario della fine già segnata.  
Lo sapevi. Eppure volevi farmi vivere.  
quando io non volevo più vivere.  
Quella tua prepotenza era una noia per me.

L'amore maternamente protettivo altro non era che difesa  
avara del narcisismo affabulatore:

Per salvare  
l'unica tua felicità e gratitudine  
sbandieravi le tue fandonie come amuleti.

L'epilogo recupera, nell'ordine dei versi «rientrati», l'immagine  
della «ladra delle notti» e l'iterazione ossessiva delle negazioni  
non lascia spazio ad alcun conforto:

Alla distanza fantastica che le divide  
non c'è misura. Nessun messaggio è possibile.  
Nessun valico per i passi attraverso quelle dune  
rovinose e fameliche. Nessun luogo d'acqua per le navi.  
Nessun luogo d'aria per le voci.

Poiché anche la memoria «è masticata dalle sabbie», per uscire  
da sé e magari raggiungere la sospensione di «un quieto  
crepuscolo amniotico», non resta che affidarsi a «un surrogato  
onirico/provvisorio».

La seconda parte, *La commedia chimica*, si apre appunto con  
due componimenti dedicati ai tentativi di tregua e di fuga esperiti  
per via allucinogena. Se nella prima, *La mia bella cartolina dal  
Paradiso*, il linguaggio cede subito alle note di un'ironia  
sconsolatamente amara («Avevo il passaporto, col visto ufficiale  
dell'Accademia mondiale di Chimica Superiore»), nella *Sera  
domenicale* il tono si modula su cadenze dolorosamente  
struggenti:

La solita pavonessa funesta detta Sheerazade  
spiega la sua ruota di trafitture,  
piume e flore subito pietrificate  
nella vertigine dei colori contro natura, linciaggio lacerante  
di sassi puntuti. Nessuna via di fuga.

Nondimeno, proprio il tentativo di trascrivere poeticamente il rifugio «alla cieca dall'altra parte, inferi o limbi non importa» non è pienamente convincente: il polisindeto dei versi iniziali pare esplodere nella dichiarazione impegnativa:

oggi io ributto la ragione, maestà  
che nega l'ultima grazia,  
e passo la mia domenica con la demenza.

Ma non basta dare l'addio «alle misure, direzioni, cinque sensi» per attingere l'oblio di sé. Il linguaggio che vorrebbe tradurre l'allucinazione visionaria si declina entro forme ancora troppo descrittive, a tratti lucidamente analitiche; le stesse immagini del delirio conservano una concretezza e una referenzialità che vanificano ogni tensione straniante, o anche solo analogicamente simbolista.

Il pavimento è un fango sanguinoso che ribolle  
alle stanze, ossari che si sfanno, nell'ultimo baleno  
di un piatto d'ottone deformato, dove i limoni  
si gonfiano a bolle di plastica.

Solo dove è dichiarato il fallimento, la scansione poetica s'innalza su toni di ritmicità algida, nel ricordo forse del leopardiano *A se stesso*:

Nessun cielo ulteriore si scopre. Non s'apre il loto dei mille petali  
Tu sei tutta qui. E non c'è altro.  
Assisti a questo. E cessa di chiamare  
amanti morti, madri morte.  
Denudati, più poveri ancora di te, loro non frequentano questa  
né altre dimensioni. Ultima loro dimora  
resta soltanto la tua memoria.

## *L'ossessione del «punto»*

Sono le altre due sezioni di questa seconda parte a rivelare i nuclei tematici ed espressivi più intensi. Molto diverse fra loro, per impianto compositivo e scelte metrico-stilistiche, *La serata a Colono* e *La smania dello scandalo* paiono indicare un'altra direzione per l'itinerario dello spossamento di sé.

Se nella prima l'incandescenza del più penoso desiderio regressivo si consuma nella voce cantilenante di Edipo, la seconda traccia un percorso orrorosamente dolce che dagli indistinti «nidi vegetali/anteriori alla prima barbarie, dove tu e io siamo uno solo», approda alla «pace d'esser nati» celebrata «come dopo una vittoria», premessa necessaria per il dispiegarsi polemicamente gioioso delle *Canzoni popolari*.

Per seguire i passaggi, concettuali e compositivi, attraverso cui l'io poetico raggiunge un inedito timbro espressivo, è utile accogliere il consueto suggerimento paratestuale offerto dall'autore. L'epigrafe che apre *La serata a Colono*, tratta da una lirica della Čvetaeva, suona:

O stella irsuta che corri senza punto d'arrivo  
da un terribile punto di partenza che non esiste.

Ebbene, la ripetizione della parola «punto» suggerisce il *Leitmotiv* di tutta la raccolta, assommando in sé i sensi plurimi della ricerca lirica morantiana. In questa sorta di metafora ossessiva che condensa e dilata il tempo, che riduce ed espande lo spazio, in cui uno e tutto coincidono e la fissità istantanea si converte nel moto incessante della ciclicità, è iscritta l'aspirazione impossibile dell'io a perdersi, aderendo al ritmo vitale dell'universo: il desiderio di ritornare al nucleo primigenio, alla sintesi seminale, al di qua «dello strappo sanguinoso/della nascita», si sposa con l'ansia mistica d'attingere l'assoluto, al di là della stagione della «strage» dove si ritrovano i «puri dal vizio

della morte» (pp. 119-20). Perché, come ricorda Edipo, quel «punto fisso» è «nel principio uguale alla fine» (p. 98).

Il «piccolo punto della terra» (*Dedica*), concentrato felice di totalità da cui prendeva le mosse il viaggio iniziatico di Arturo, nel libro del '68 è diventato tempo-luogo di massima confusione caotica ma anche meta ultima dove poter reimmergersi nel flusso continuo della natura: e, nella tensione spasmodica all'unità informe e indistinta, l'io poetico morantiano sperimenta moduli espressivi capaci non solo di cancellare ogni distanza spaziale e temporale ma soprattutto di annullare la propria dilagante soggettività.

In *Addio*, «questo povero punto terrestre» ha ancora connotazioni esistenziali: è il luogo degli incontri possibili, contrapposto al «cielo vuoto bianco» dove la morte dilaga. Ma la ricerca tormentosa di «un punto nella tua direzione» approda al saluto estremo: «Solo in questo ultimo punto hai potuto ancora incontrarmi./Questo è il nostro addio». Nella *Sera domenicale* quell'istante è già penoso momento memoriale: «il punto amaro/degli Elì Elì senza risposta». Consumate le connotazioni più affettive, il lamento di Edipo carica l'espressione di sfumature mitico-metafisiche che raggrumano i sensi ambigui di immagini polimorfe. Dalla prima invocazione alle Erinni:

c'è un punto scancellato, sotto il segno  
del vostro augusto nome.  
Che cosa m'annunciasse quel punto, io  
non posso mai ricordarlo,  
e ormai quel punto di dubbio rimane l'unico nido  
della mia speranza. (p. 59)

si giunge attraverso passaggi intermedi,<sup>(142)</sup> all'epilogo, in

---

<sup>1420</sup> «Ma il punto del dolore continuo» (p. 68); «Il male è un punto solitario/ [...] Sono io quel punto della colpa» (pp. 71-2); «Pure loro, adesso, là, sono un punto di dolore./E anche questo punto minimo impercettibile di dolore/è un'altra unità smisurata» (p. 84); «*il punto maledetto prima che scatti la trappola.*» (p. 94); «perché i bracci della croce s'incontrano in un punto/anche

prossimità della porta bianca:

Il suo colore! l'UNO, il punto del fuoco! il cerchio raggiante! (p, 113)

*La smania dello scandalo* prenderà avvio proprio dalla proiezione dell'io nell'eterno movimento cosmico, dove le antinomie convergono:

Io sono il punto amaro delle oscillazioni  
fra le lune e le maree.

Nella seconda composizione, circolarmente rinserrata e ossimoricamente bilanciata (acqua amara, sapore dolce), il termine allude a nuove dolorose avventure:

Ho segnato con la croce il punto dell'acqua amara.

CELA COMMENÇÀ PAR QUELQUES DÉGOÛTS

[...]

Unico punto il battito del cuore schiacciato  
ancora vivo.

Aiutami aiutami sapore dolce.

Il tentativo pare almeno in parte riuscito se è vero che, nell'epilogo della quarta lirica, il ricongiungimento pacificato dell'essere oltre «il vuoto orrore bianco» apre un'inedita potenzialità vitale:

*Specchiatevi nel punto del riposo,  
riconoscete il vostro viso incolume  
la freschezza dei vostri colori.*

Ecco allora che il termine, ricomparendo nelle *Canzoni popolari*, diventa metafora raggiante della condizione privilegiata degli F. P.:

---

dall'infinito/e quel punto fisso/è la stanza assegnata da LUI nel principio uguale alla fine» (p. 98).

Il gioco è divino perché non c'è nessuna promessa  
o speranza di guadagno.

E proprio in quest'impossibile  
è il punto luminoso del teorema, il centro di valore  
d'ogni città: della Gerusalemme siderale come  
della repubblica di Marx, o della Politèia,  
o dell'Eden...

Quel punto è la salute della mente (*Parentesi. Agli P. P.*)

Nella sintesi puntiforme, che oltrepassa i limiti circoscritti della coscienza umana, «le vostre contraddizioni non esistono finalmente», e la legge di reversibilità allude alla compresenza di tutti i possibili contrari. La sezione finale del *Mondo* trasforma ulteriormente l'immagine metaforica, capovolgendone la tensione implosiva nello slancio incontenibile dell'energia contestatrice: «punto di scoppio della Rivoluzione» (p. 160), «il punto di una sommossa universale» (p. 171). Siamo all'ultimo e decisivo passaggio, l'unico forse che può sciogliere il dramma di una soggettività tanto più egocentrica quanto più incline a uscire dai limiti del sé per «essere tutti».

Poco dopo, nel saggio sul *Beato propagandista del Paradiso* l'espressione tornerà a indicare l'approdo cui è giunta l'«avventura coscienziale», punto di non ritorno da cui intraprendere la nuova esperienza romanzesca:

Il luogo dell'*assenza*, per i poeti, è la lirica: dove la conversazione non è più col mondo esterno, ma con un altro interlocutore intimo, punto ultimo e inaccessibile del sentimento o dell'intelletto. (p. 1567)

La fiducia nella possibilità di ricominciare a «conversare col mondo esterno», abbandonati i luoghi dell'assenza, ha, tuttavia, richiesto un prezzo molto alto: l'umiliazione del narcisismo espressivo, fonte inesausta delle prime due opere romanzesche. In questo superamento doloroso dell'esaltato soggettivismo fabulatorio, una prima tappa importante è costituita dalla composizione «teatrale» della *Serata a Colono*.



## *La teatralità della «Serata a Colono»*

Al di là degli innumerevoli motivi di interesse tematico che il delirio di Edipo propone, decisivo è lo sforzo compiuto dalla Morante per oggettivare drammaturgicamente il proprio egotismo dolorante. Il sottotitolo «parodia» dev'essere preso alla lettera: non solo nell'accezione, ricordata da Arturo, di «imitazione del verso altrui, nella quale ciò che in altri è serio si fa ridicolo, o comico, o grottesco» (*L'isola di Arturo* p. 1299), ma forse ancor più nei due sensi etimologici di «passaggio, transito, cammino» e di «entrata del coro in scena, primo canto del coro».<sup>(143)</sup>

Il tentativo «parodico» di recuperare la struttura del componimento tragico pare obbedire, in prima istanza, a una norma di impersonalità elocutiva, tesa a proiettare i conflitti dell'io nelle figure che occupano la scena. La Morante vuole continuare a dare spettacolo di sé, ma spogliandosi della sua identità ormai rovinosamente vulnerata. L'inclinazione dialogica, criterio genetico del discorso poetico, qui si fa paradigma compositivo e si dispiega nell'alternanza di voci diverse e diversamente intonate.

L'impianto teatrale non solo determina l'organizzazione complessiva del testo ma soprattutto condiziona il sistema delle scelte stilistiche: a caratterizzare *La serata a Colono* è un impasto intertestuale e pluri-linguistico, inusuale nell'opera morantiana. All'accostamento dissonante di citazioni diversissime, le cui fonti peraltro sono esibite in nota (da Allen Ginsberg a Hölderlin, da Sofocle ai canti atzechi e ai testi di mistica indiana), corrisponde una pluralità di registri e sottocodici che si accavallano nelle voci recitanti: il coro ripete una cantilena di frasi fatte, alcune delle

---

<sup>1430</sup> C. Sgorlon suggerisce di interpretare il sottotitolo etimologicamente come «canto parallelo», *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1972, p. 95. Concetta d'Angeli, in un acuto articolo, *La serata a Colono* («Paragone», giugno 1991, n. 496) legge la riscrittura della tragedia sofoclea come «esempio di parodia seria», strumento privilegiato di «bilinguismo stilistico», volto a sviluppare «un movimento alternante tra modernità e memoria».

quali di evidente derivazione radiofonica; i guardiani e i medici usano il gergo burocratico dell'istituzione ospedaliera; Antigone parla un'inverosimile lingua del popolo, mentre Edipo s'affida alle inflessioni monodiche d'intonazione tragico-religiosa. I registri espressivi, lungi dall'amalgamarsi in una sorta *ài pastiche* espressionistico, si fronteggiano con stridore esacerbato: la prima immediata antitesi vede da una parte la coppia padre-figlia, dall'altra la popolazione dell'ospedale, malati, infermieri, dottori e suore. Nel frastuono del vociò anonimo si rifrange la babele caotica del linguaggio indotto dalla pseudocultura dei messaggi tecnologici: non a caso il coro dei degenti, quando riecheggia i lamenti di Edipo, assume cadenze «meccaniche» «come fossero prodotte da un disco di grammofono al massimo volume, però viziato dall'uso, e che talvolta s'incanta» (p. 52) e i tre guardiani, «irrigiditi» simili a manichini brechtiani, sillabano il loro ritornello «con un accento estraneo d'automi» (p. 53). Ma non è certo il timbro satirico-grottesco la nota dominante della *Serata a Colono*: la Morante punta piuttosto a illuminare lo scontro fra questo linguaggio standardizzato e l'«insensatezza» dell'eloquio parlato da padre e figlia. Sia Antigone, «zingarella semibarbara... povera guaglioncella malcresciuta» (p. 65), sia Edipo, «vecchio accattone, ammasso di miserie infami» (*ibidem*), adottano una lingua i cui moduli sono totalmente al di qua e al di là della soglia della medietà convenzionale, oltre l'ordine lineare «della logica sintattica» (p. 67). Ed è all'interno della coppia parentale che si consuma il vero conflitto «tragico». L'accensione del *pathos* nasce dall'urto di due verità incomponibili: la consapevolezza ultima e assoluta di Edipo a fronte della saggezza innata e primitiva di Antigone. Il padre modula la disperazione di chi, avendo letto «troppi libri» (p. 50, p. 107), si assume tutte le colpe del mondo; la figlia gli oppone la *pietas* naturale di chi è barbaramente ignorante:

inzomma tutti quanti che come s'è nati bisogna morire che come la capra  
campa d'erba  
così la morte campa di gente eh pazienza io

pure se sono nata per dover morire  
sono contenta d'esser nata perché se non ero nata  
me ne dovrebbe restare scumpagnata senza gnisuna famiglia io  
sono contenta e speciariamente a voi pa' adesso che siete vecchio  
io ci penzo che se non ero nata chi ci stava con voi per custodirvi che quello è  
disastro (p. 75)

Tuttavia, proprio questa coppia, tra le tante che affollano l'opera morantiana, è ben lontana dall'acquistare spessore rappresentativo: non solo per l'ovvietà facile dell'antitesi, ma per l'inconsistenza caratteriale di uno dei due protagonisti. Questa «ragazzina selvatica e tremante [...] poco sviluppata per la sua età» (p. 40), sorella minore di Nunziatina, ne conserva il candore popolare e la generosità caritatevole, ma non possiede più il mistero di quell'«antichità puerile» che rendeva la sposa di Wilhelm l'emblema contraddittorio della femminilità rigenerante. La parola cui Antigone affida la sua saggezza incolta non è credibile; mimeticamente assurda,<sup>(144)</sup> non reca traccia di quell'«ambiguità favolosa» a cui Edipo scioglie la sua «preghiera d'adorazione»:

*O alibi e contrad-dizione  
mi-sterò dei misteri  
che ne-ghi per dar-ti e umi-li-i per insegnare i trion-fi,  
chi intende-rà il tuo gergo tragico? (p. 93)*

Siamo al vero motivo del fallimento rappresentativo di questa coppia parentale e dell'intero componimento: la plurivocalità corale della finzione scenica non riesce a offuscare la prepotenza con cui l'autore reale si identifica totalmente e univocamente in Edipo:

---

<sup>1440</sup> La resa dialettale è uno dei limiti più gravi della *Serata a Colono*: nei discorsi di Antigone l'accumulo dei «che» rivela tutta la fatica con cui la Morante maneggia la lingua «popolare». La cadenza anaforica ed epiforica di molti versi di Antigone non fa che corroborare l'impressione di meccanicità forzata del discorso. Il rapporto Antigone-Edipo è analizzato alla luce dei riferimenti della tragedia sofoclea da C. D'Angeli nell'*art. cit.*

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... (p. 70)

Al centro della *Serata* campeggia sempre l'io poetico morantiano che, assunte le vesti del re cieco, tramuta il dramma sofocleo della conoscenza nell'inconsolabile tragedia della «malattia delirante/della separazione carnale» (p. 97). Il tentativo di dar voce alle angosce autobiografiche teatralizzandole non è riuscito: la struttura drammaturgica, lungi dal districarne il groviglio, lo esaspera, palesando lo stato di schizofrenia in cui versa l'autore. La condizione d'estraneità imposta dalla scrittura parodica si scontra con l'empatia proiettiva con cui la Morante si cala nella figura del protagonista. Il tono critico-ironico dei commenti suona palesemente falso; le note di regia che suggeriscono le tonalità vocali di Edipo «il lagno di viltà quasi indecente» (p. 52), «un'aria di teatralità ispirata» (p. 66) o «un tono giudizioso e curiosamente strampalato» (p. 85), sono spesso incongrue, se non fuorvianti. Il canto del re moribondo alterna le invettive e il pianto lamentevole, il timbro grottesco e l'orazione religiosamente ispirata, la declamazione filosofica e i «recitativi ariosi» vivacemente festevoli. In questo impasto stridulo, lontano dall'energia rappresentativa del plurilinguismo espressionista, solo raramente il monologo si distende in cadenze ritmicamente felici. Il verso whitmaniano d'intonazione biblico-salmistica, che la Morante ritrovava in molti poeti della *beat generation*, da William Carlos Williams ad Allen Ginsberg, enfatizza la sonorità oratoria, spesso rallentando il movimento della partitura teatrale.

Troppe e troppo ambiziose sono, d'altra parte, le connotazioni storico-ideologiche che il testo attribuisce alla figura tragica del figlio di Laio: il protagonista della *Serata a Colono* diventa una sorta di coacervo figurale<sup>(145)</sup> di tutte le ossessioni che, con ben

---

<sup>1450</sup> La tentazione di condensare sinteticamente tutta la vicenda umana nel

altra forza espressiva, avevano alimentato e alimenteranno l'opera morantiana: se «il cervello è una macchina furba e idiota» (p. 65), la «cecità corrotta» è la condizione privilegiata che consente di «vedere» e «capire»; l'eterna legge di reversibilità riflette l'antitesi simbolica di luce e ombra, dove Febo è il principio stesso della vita che obbliga l'io ad abbandonare i regni rassicuranti della «notte dell'eden», aprendogli, nel contempo, la strada della morte. Nell'epilogo la «scala colorata delle sette porte» sembra ideata per riassumere i temi ricorrenti morantiani: «I ritorni», «La casa», «La pubertà», «Le orazioni», che culminano nella consueta sintesi antinomica: il bianco, «l'UNO! il punto del fuoco» e il nero, rifugio accogliente del grembo materno:

*sì sì  
era questo  
che io volevo  
sempre  
io volevo tornare al corpo  
dove sono nato. (p. 113)*

È questa, in effetti, l'unica nota di patimento autentico che risuona nella voce di Edipo: la singola «coscienza stretta nelle dimensioni dello spazio e del tempo»<sup>(146)</sup> non può acconsentire al movimento ciclico dell'esistenza, né tanto meno darne rappresentazione.

E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA  
questo motto così ripetuto a caratteri uguali senza virgole né punti  
è stampato lungo il cerchio d'una ruota.  
Ma la mente, stretta nella sua frammentaria misura lineare,  
si fabbrica le sue geografie e le sue storie

---

personaggio di Edipo è palesata con evidenza fastidiosa nel «referto» che Antigone consegna ai guardiani: i lineamenti sociali si intrecciano ai connotati mitici, i riferimenti storici alle notazioni ideologico-filosofiche, e così via assommando (pp. 47-8).

<sup>1460</sup> Con questa espressione la Morante indica la «tragedia propria, da sempre della sorte umana» nell'introduzione del 1971 al *Mondo salvato dai ragazzini*, cit.

come un folle coatto (p. 67).

Anche la fantasia inventiva, allora, perde di senso e valore:

e tutte le parole della mia canzone, istoriata  
di circhi e cavalli e isole e tombe e arturi e madri,  
sono figurine inconsistenti di un povero gergo provvisorio (p. 70)

Ma la «tentazione anfibia» (p. 93) di rinascere alla vita e alla poesia non viene mai meno e la preghiera dell'adorazione, elevata a Febo, o, che è lo stesso, a

*quel mio Doppio luminoso, l'amato tuo  
il tuo simile!  
[...]  
Maschio e femmina come te,  
o amore ermafrodita! e padre e madre,  
o unica stella! tu, che inventi la creazione innumerabile!* (p. 95)

si scioglie nel Credo finale, dove, rivolgendosi alle «furie misericordiose», che «per l'angelica aberrazione della pietà» possono «invertire questa corsa», Edipo moribondo riafferma la fiducia incrollabile nella «Favola»:

Ma io credo nelle chiacchiere dei barbari e nelle balle infantili.  
Credo nel Minotauro e nell'Idra e nella Chimera e nel Gatto stivalato  
e nell'ebreo errante e in Cagliostro che ammicca dalla luna  
[...]  
Credo nell'ignoranza e nei sogni e nel delirio  
credo in tutte le storie più prodigiose o idolatriche  
e in tutte le cose impossibili.  
Solo nella mia morte, io,  
non credo. (pp. 102-3)

E l'invocazione estrema alla madre, «Giocasta aiutami/tu/mamma!!». (p. 99), riecheggiando i desideri regressivi del butterato e di Edoardo o la nostalgica aspirazione alla totalità di Arturo, preannuncia le domande rovinose a Iduzza di Nino e Useppe, il disperato viaggio a ritroso di Manuel in *Aracoeli*.

Ma per ritornare al romanzo e «conversare con il mondo esterno», l'io lirico morantiano deve oltrepassare la soglia del vuoto su cui si chiude *La serata a Colono* e attingere nuovo slancio comunicativo. *La smania dello scandalo*, nel suo titolo così programmatico, segna l'avvio della parabola che condurrà alle forme rinnovate del dialogo narrativo.

### *Le parole dell'oro*

L'ultima sezione di questa parte centrale è costituita da undici componimenti di varia lunghezza (dall'unico distico del primo ai settantun versi del decimo), articolati su misure strofiche diverse. Come sempre il sistema metrico è libero, ma un intento più organico sorregge *La smania dello scandalo*: la numerazione interna, l'unitarietà di tono, la compattezza dei singoli testi, la misura omogenea dei versi, dotati, come in *Addio* di una certa ritmicità intrinseca, sottolineano la continuità del discorso poetico. Quasi tutti i componimenti incominciano con una particella coordinativa (ma, però, e) che ne suggerisce la progressione: a essere indicato è il percorso vitale compiuto dalla voce poetante. Dal momento aurorale dell'essere, il «punto» subliminare in cui

tu e io siamo uno solo  
né uomo né donna, un'allegria impubertà senza storia.

è necessario ritornare nell'ordine finito e lineare del mondo, «dentro il miraggio/dove essi ruotano, corrotti dalla droga della morte», per ricordare loro con le «voci ingenuie del principio»:

*Il segreto unico è questo: che non c'è segreto.*

Il soggiorno fra gli uomini, governati dagli «strumenti truccati/per la deformazione e l'impostura», può tuttavia essere pericoloso e funesto:

Rotti e dispersi fra i loro cenci mortuari  
ci arrendiamo alla terra.

Giunti al centro esatto della *Smania dello scandalo*, il componimento sesto si apre con l'epicedio sul motivo ispiratore più autentico dell'antica favola morantiana:

O ambiguità, provocazione di due voci in una  
che con la tua canzoncina divertivi la morte,  
la tua polvere è poca per saziare la morte.

Ormai la «fatua veste» di cui si cingeva Elisa è consumata e la «risposta celeste» è diventata muta:

Ma il riposo del tempo e della memoria è sordo.  
Ebbe ormai requie pure il tuo pianto.  
Tu pure sei fatta pietra.  
Non c'è risposta.

Un varco, tuttavia, sembra ancora dischiudersi; «un'altra genesi» è suscitatrice di un canto nuovo:

La canzone dell'amore ritornante  
è appena un gorgoglio nella gola.

Da questo componimento centrale prende slancio la seconda parte della *Smania dello scandalo*, che celebra l'incontro fra «la voce materna» e «il grido infantile», nella ricerca comune delle «parole dell'oro» (p. 126).

E così di nuovo il grido infantile si mescola  
al battito del sangue.  
Il grumo della ferita lievita. Il cerchio di ghiaccio  
si muta nel calore di un grembo.

Siamo alla dichiarazione spudorata della coincidenza fra l'ispirazione creativa e il momento fisiologico del concepimento,



il «punto» cui allude la metafora nodale del *Mondo*. Quasi una confessione di quella «visceralità» che tanti critici hanno rimproverato alla scrittura morantiana. In realtà, in queste poesie, dove influssi rimbaudiani si intrecciano a suggestioni dannunziane, il turgore immaginativo accusa lo sforzo con cui l'io lirico tenta di sciogliere la nevrosi egotistica. La visceralità è apertamente esibita in un componimento così artificioso come *La smania dello scandalo* proprio perché la Morante sembra impegnata a bruciare la sorgente più intensa della sua passata finzione: lo struggente ed esaltato narcisismo che l'ha guidata nell'ideazione stessa della fisionomia dei suoi narratori, Elisa e Arturo. «Il fatale amore di sé»<sup>(147)</sup> continuerà a essere una fonte inesauribile dell'opera romanzesca, ma lo specchio in cui l'io si rimira ha perso la rifrangenza ammaliante del sortilegio. È la stessa scrittrice a rivelarcelo, e proprio nell'epilogo stupefacente della *Canzone degli F. P. e degli I. M.*

Il componimento più famoso del *Mondo* si chiude su una breve favola che narra la disperazione inconsolabile del narcisismo infranto: «una orfanella povera povera» a cui era stata regalata una cuffietta nuova, rimirandosi nello specchio non si riconosce e, assalita dalla gelosia per l'estranea che l'indossa, si mette alla sua caccia:

Un incantesimo in quell'istante l'ha dannata  
e ancora l'incantata creatura  
sta lì, dietro la lastra dello specchio nera di polvere,  
che esplora alla cieca il furto orrendo  
con la sua bella cuffia turchina  
in capo. (*Agli I. M.*)

La «scoperta/del pronome di prima persona "io"», conquista

---

<sup>1470</sup> L'espressione è tratta da *I tre narcisi*, un articolo pubblicato il 16 dicembre 1950, nella rubrica «Rosso e Bianco» del settimanale «il Mondo», poi raccolto in *Pro o contro la bomba atomica*: «Angelo, ossia Narciso felice», «Saverio, ossia Narciso furioso» e «Ludovica, ossia Narciso infelice» ci offrono il modello tipologico di molti personaggi morantiani, da Arturo a Francesco, da Edoardo a Manuel.

«naturale» dell'infanzia (p. 160), ha alimentato desideri irrealizzabili; l'aspirazione a rompere la prigione della soggettività sprofondata nel «punto» cosmico si è rivelata fallace. Altra dev'essere la strada per «essere tutti»: a indicarla è un'inconsueta ma molto morantiana sinergia di suggestioni antitetiche. La conversione negli opposti applicata alla parola evangelica dischiude il mondo allegro degli F. P.:

Forse

*nei cieli* non significa un al di là, e nemmeno  
una regione altrui. Forse, la doppia  
immagine *così in cielo come in terra* si può leggere capovolta  
essendo una figura sola raddoppiata nel proprio specchio.  
Forse *tornate fanciulli* insegna che l'ultima intelligenza della fine  
sta nell'identificazione col principio. E la trinità misteriosa  
si spiega nel seme, che generando, genera se stesso  
col sangue ininterrotto della propria morte virginea.

Il «punto della Rivoluzione totale» suggerisce l'interpretazione vera del «difficile comando *Amalo come te stesso*», chiarendo che il *come* si deve leggere *perché*. Riconoscersi negli altri, sia ben inteso, non significa affatto per la Morante, entrare nella schiera degli I. M., quanto piuttosto proiettare la sua inesauribile ansia di vita in coloro che combattono «l'osceno mostro adulto» (p. 151).

Eccolo il cortocircuito che fa scattare il ritmo provocatoriamente festoso delle *Canzoni popolari*: i «ragazzini» concentrano in sé non solo la percezione limpida della realtà ma lo slancio energetico che anima i moti rivoluzionari. Detta in altro modo: alle soglie del '68, Elsa Morante individua nell'immagine dell'adolescente la sintesi possibile di un mito archetipico e di un ideale utopico. A favorire la svolta è una singolare sintonia con la dinamica degli eventi storici, corroborata da una somma di eclettiche letture ideologiche: le riflessioni critiche del pensiero francofortese si innestano sulle dottrine dell'anarchismo slavo; Bakunin e Kropotkin s'accompagnano all'amato Dostoevskij; l'opera accesamente ispirata di Simone Weil avvalorava l'antico umanesimo esistenzialistico e sollecita un rinnovato impegno

etico-politico; l'urgenza metafisica allinea accanto ai testi del misticismo orientale la più attiva parola evangelica. In questo scorcio di anni, la scrittrice matura la convinzione che l'assaporamento narcisistico dell'esuberanza vitale deve abbandonare i percorsi ultraegotistici dell'introversione per sperimentare una nuova fraterna confidenza. L'idoleggiamento dell'età puberale, attuato prima attraverso la proiezione memoriale di sé in Arturo, poi ricercato con ardore straziato nei versi d'addio al «ragazzetto celeste» che giocava alla fuga, si riversa ora verso l'esterno: nell'epilogo della *Smania dello scandalo* si affaccia la figura solare del fanciullo edenico.

Lei ride lei ride  
perché, staccandosi da una croce,  
le viene incontro,  
fresco assolato ridente  
il ragazzo Adamo.

La frattura fra le prime due sezioni del libro e le *Canzoni popolari* risiede appunto in questa scoperta imprevedibile ed esaltante: la parola poetica assolve la sua funzione più autentica dando voce alla festevolezza innocente del ragazzo Adamo, il primo degli F. P. Il dettato morantiano accantona le cadenze del soggettivismo, più o meno esibito, per calarsi nei moduli ironico-dissacranti del «manifesto politico».

### *La disubbidienza allegra degli F. P.*

Per Surchi, gli F. P. sono «gli spiriti liberi, quelli che hanno animo di poesia e di indipendenza ma al tempo stesso generosità, dolcezza, comprensione, disinteresse economico».<sup>(148)</sup> Li accomuna ai più illustri eletti un doppio merito: da una parte coltivano «un seme d'amore e di rivolta: la ribellione al filisteismo dei potenti, all'oppressione di chi perpetua

---

<sup>1480</sup> S. Surchi, *La Morante e i felici pochi*, «Tempo presente», 1968, n. 8.

l'impostura»; dall'altra coltivano le «parole dell'oro», capaci di illustrare a tutti le verità più schiette. Mozart sta in un braccio della croce perché «era il sublime fanciullo che *parla* direttamente, l'oracolo che non indottrina o persuade, ma semplicemente *rivela*» (Samonà).<sup>(149)</sup>

La polemica ideologica si traduce in provocazione espressiva, tanto più efficace quanto più condensata in sigle e figure facilmente memorabili: gli F. P.; gli I. M., il Pazzariello, la Grande Opera.

Con il solito acume Pasolini individua in Palazzeschi<sup>(150)</sup> il modello più prossimo a questa Morante: la candida allegria del poeta che scrive «piccole corbellerie» e «strofe bisbetiche» ha contagiato il nostro «cantastorie», che va ripetendo a tutti il suo ritornello scaramantico: «TUTTO QUESTO/ IN SOSTANZA E VERITÀ/ NON È NIENT'ALTRO/ CHE UN GIOCO».

La parte finale del *Mondo salvato dai ragazzini* contesta il linguaggio medio degli I. M. contraffacendolo negli stilemi di un'oratoria bassa, con un forte quoziente di sovversivismo anarchiceggiante: il colloquio intimo si è capovolto in feroce invettiva accusatoria. Nel recupero dei canoni dell'avanguardia storica, l'autore della *Canzone degli F. P. e degli I. M.* utilizza un tessuto verbale affatto sliricato, composto, per lo più, di espressioni comuni e poveramente «funzionali», rese ancor più usurate dal tono didattico-esplicativo («a vero dire», «obiettivamente, per giustizia/qua si certifica, in fede»). Ad animare l'andamento ritmico della canzone è il gioco martellante delle assonanze interne e delle rime bacciate a grappolo, mentre la contrapposizione fra gli F. P. e gli I. M. emerge con nitidezza solare nel susseguirsi anaforico dei paragoni plurimi e antitetici:

allegra allegra come una vela gialla che fila sul mare  
arieggiato di mattina come una bandierina sul traguardo della gara come un  
aquilone volato  
via come una stella in compagnia delle altre stelle nel cielo stellato come un

---

<sup>1490</sup> C. Samonà, *Elsa Morante e la musica*, «Paragone», febbraio 1986, n. 432.

<sup>1500</sup> *Art. cit.*

fiore di caléndula appena nato  
[...]  
triste  
triste come un grembiale logorato imbrattato e non lavato, appeso a un uncino  
di macelleria ma che dico? più triste ancora più triste più triste!  
triste  
come una garza stantia usata per pulire un urinale e poi buttata via  
triste triste triste  
triste come un vecchio giornale  
con dentro incartato  
un pezzo di castrato  
andato a male.

Lo spessore ideologico della *Canzone* non sta certo nel rigore argomentativo della tesi anarchico-religiosa, quanto piuttosto nella scoppiettante baldanza ludica con cui il poeta, fattosi «cantastorie» girovago, invita i suoi ragazzini alla disubbidienza, una disubbidienza esistenziale prima ancora che civile o politica.

E non vi viene mai lo sfizio di scombinare, olà,  
le cifre dell'operazione ordinaria? di capovolgere allegramente la solita storia  
millenaria? di sfondare infine per sempre le porte della stanza magica  
dove quei tristi padri della tristezza da centinaia e migliaia  
d'anni si rinchiodano a manovrare?

Poiché il «rischio, oggi più che mai, è "diventare adulti"» e il potere è l'incarnazione storica della maturità,<sup>(151)</sup> essere rivoluzionari significa conservare il brio della «grazia» futile; il dono è concesso solo a coloro che non patiscono l'umiliazione della «comune vecchiezza» (p. 144). Una nota di elegia ombrosa suggella la *Parentesi* dedicata *Agli F. P.*:

il corpo fanciullo

---

<sup>1510</sup> Introduzione 1971, cit. Poche righe dopo il concetto è ribadito con energia ancor più vibrante: «*Adulti* nel linguaggio della Morante va inteso specialmente nel senso di coloro che esercitano il potere ("di qualsiasi potere si tratti"- essa ha precisato nella prima edizione di questo libro - "sia esso finanziario, o ideologico, o militare, o familiare, o di qualsiasi altra forma, origine o pretesto")».

il nostro vostro corpo  
unico  
presente  
attuale  
vivo  
o tu reale, scontroso felicità.

La pasoliniana «disperata passione d'essere nel mondo» si cala in un'immagine di contristata corposità: «Noi siamo la fame dell'esistere» (p. 145).

*Il mondo salvato dai ragazzini* è, come recita il sottotitolo, un «poema di varie canzoni unite da un unico ritornello sovversivo e chiuse da un *Congedo*»; al centro è collocata la *Canzone clandestina della Grande Opera* che celebra le gesta zingaresche del Pazzariello. Imperdonabili le sue colpe:

NON SI ALLINEA CON GLI ALTRI TUTTI VERSO L'UNICA META DELLA GRANDE OPERA! (p. 195)

FA L'OSTRUZIONISMO ALLA GRANDE OPERA!! (p. 197)

TOTALMENTE PRIVO DELLA FACOLTÀ' DI INTENDERE L'AFFERMAZIONE IDEALE E IL SIGNIFICATO SOCIALE

DELLA GRANDE OPERA!!! (p. 201)

PREGIUDICA «IN IPSO CORPORE» DELL'UDITORIO LOCALE IL SUCCESSO TOTALE DELLA GRANDE OPERA!!!! (p. 204)

DEDITOALBOICOTTAGGIOSISTEMATICODELLAGRANDEOPERA!!!! (p.210)

Ma proprio il tono di denuncia provocatoria, messo in risalto anche da una scelta tipografica d'impianto futurista, carica il Pazzariello di responsabilità eccessive: controfigura estrema e opposta di Edipo, il ragazzo dal «sesso magico e felice», «analfabeta» e «idiota», capace solo di suonare *Cielito lindo*, resta una *silhouette* burattinesca, capace forse di turbare ma non certo di distruggere la grande opera. E, d'altronde, questa stessa metafora collettiva assomma connotazioni troppo antitetiche per essere persuasiva. Dapprima emblema del teatro della vita, ne esemplifica l'insensatezza: una recita «senza ritmo, né continuità,

né spiegazione», «una matta partita d'azzardo/dove i rischi sono mille e il guadagno è zero» (p. 183), che si svolge senza regole né ordine.

Non si dà mai nessuna replica dello stesso spettacolo.

Dall'istante che il macchinario scenico s'è messo in moto,  
è impossibile regolarne i movimenti.

La successione delle scene è imprevedibile.

Poi il capovolgimento brusco e immotivato: la grande opera è l'universo concentrazionario della società burocratica e tecnologica, governata dagli scherani ottusi e violenti del potere e devastata dal mostro-macchina: «la città si gonfia e si deforma, le automobili crapulone si moltiplicano/viziosamente, la stuprano, fracassandola all'impazzata» (p. 189).

Le note più autentiche del *Mondo salvato dai ragazzini* risuonano allora non nella sezione centrale, si piuttosto nelle canzoni che l'incorniciano: *La canzone della Forza* si apre con un *incipit* folgorante.

Quand'ero più anziano

una volta lavoravo in un cantiere di periferia giù in pianura.

L'imprevedibile stravolgimento temporale, che non solo proietta il passato nel presente ma altera la progressione cronologica del discorso memoriale, permette l'entrata in scena di Simone, detto Simò, accompagnato dal figlioletto Rufo, soprannominato «la Mutria/perché stava sempre ingrugnato e per i fatti suoi» (p. 165). Sarà questo scorbutico ragazzino ad alleviare la fatica del Cristo sul Calvario e a seppellire per pietà il corpo suicida di Giuda. Poi, nell'atmosfera fiabesca di un bosco canterino, ecco l'incontro magico con la «sposetta vivissima». La vena narrativa di Elsa Morante torna a espandersi in queste canzoni, dove il ritornello conferma antifrasticamente la fatica di vivere, dolente e bramata. La *Canzone di Giuda e dello sposalizio* si chiude su un'immagine unica in tutta la produzione

morantiana: la descrizione di un atto d'amore felice e fecondo.

E in quel mentre, nello smuoversi della camicia, le si scoprirono  
le due cosce all'attaccatura, bianche e rosa, accostate vicine come due  
palombe

con in mezzo il loro nido di ricetti neri  
disegnato quasi a stella...

Che a rivederlo io mi ricordai di tutta la notte passata insieme  
a fare l'amore. Così ormai  
non ebbi più dubbi, sapendo  
che lei davvero era proprio mia, forse già incinta.

Gli «adolescenti buffoni di Dio!», invocati alla fine del nono  
componimento della *Smania dello scandalo*, figure appena  
sbozzate nelle *Canzoni popolari*, s'apprestano a diventare i  
protagonisti del nuovo progetto romanzesco: saranno loro gli  
interlocutori elettivi di quella «voce materna» che s'appresta a  
raccontare la storia del pischelluccio Usepe.

## Il decadentismo popolare della «Storia»

Dopo diciassette anni, Elsa Morante torna al romanzo e nel  
1974 pubblica *La Storia*. Il dilemma esistenziale accusato per  
tutto il corso degli anni sessanta («il conflitto fra due innate  
opposte esigenze: quella avventurosa e attiva, e quella  
contemplativa e religiosa»)<sup>152)</sup> si scioglie grazie a un duplice  
riconoscimento: non solo l'arte «è una tentazione irresistibile»  
(*Beato*, p. 1564), ma questa tentazione può diventare oggi una  
sfida lanciata direttamente ai ragazzini salvatori del mondo. Il

---

<sup>152)</sup> La citazione è tratta dall'autoritratto che apre l'introduzione all'*Isola di Arturo*, nell'edizione degli Oscar Mondadori 1969. Un'uguale antitesi, «andare fra gli uomini, o meditare in solitudine (Marta o Maria)», è ripresa in una lettera scritta a Goffredo Fofi negli stessi mesi; la lettera, datata Roma, sabato 18 ottobre 1969, è riportata nell'insero allegato al n. 33 di «Linea d'ombra», dicembre 1988.



movimento studentesco pareva aver tradotto nella realtà quotidiana l'invito provocatorio affidato all'ultima parte della *Canzone degli F. P.*:

Aria, aria  
a questa prigione infetta. [...]  
Sarebbe una magnifica stravaganza  
di scavalcare tutti insieme i tempi brutti  
in un allegro finale: FELICI TUTTI!

*Il mondo salvato dai ragazzini* era uscito proprio nel maggio 1968; nella nota introduttiva, stesa nel 1971, la scrittrice sottolinea esplicitamente la coincidenza:

Sono gli anni cruciali del grande movimento giovanile contro le funebri macchinazioni del mondo attuale organizzato: e la corrispondenza delle date non è casuale. Un'analoga rivolta disperata e inarrestabile (che si definisce, secondo i suoi termini reali, «rivolta contro la morte») è alle origini di questo libro e ne disegna il destino.

### *Un'opera di propaganda*

Agli occhi della Morante il Sessantotto è essenzialmente scoppio di vitalità, allegra disubbidienza, rivolta esuberante contro i mostri coltivati da una società ottusa e sclerotizzata. Per assecondare lo slancio protestatario dei ragazzi, allo scrittore, «*centro sensibile* del dramma degli altri viventi», non basta più la condizione di «veggente», o quella di «intermediario che nei miti affronta il drago»; il presente, dominato dalle aberrazioni tecnologiche ma suscitatore nel contempo di fresche energie ribelli, gli impone di assolvere una funzione ben più impegnativa: farsi «propagandista». È una scelta pericolosa, dall'esito incerto:

Le opere dell'arte di propaganda sono un siero della verità. Se la propaganda è spontanea e sincera, riescono belle. Se no, riescono dei mostri.

Anche nell'epoca moderna, si è dato qualche caso di propaganda spontanea: per esempio il poeta Majakovskij [...] Dopo di lui, l'arte odierna della

propaganda, in generale, ha prodotto dei mostri di bruttezza. (*Beato*, p. 1563)

E tuttavia la sfida va accettata: l'«impegno», sempre proclamato e messo in *epoché* durante gli anni volgari del boom, riacquista vigore nella scoperta esaltante di un pubblico rinnovato con cui dialogare in spontanea confidenza: nell'inedito scenario storico, gli «adolescenti, buffoni di Dio» abbandonano la fisionomia di personaggi *ficti* per diventare gli interlocutori elettivi della nuova opera.<sup>(153)</sup> Come sempre, anzi ora con evidenza «propagandistica», la cornice paratestuale non lascia dubbi sulle intenzioni compositive sottese alla *Storia*: il verso di Vellejo, le epigrafi tratte dal Vangelo di Luca e dal diario di un medico di Hiroscima confortano la scelta di pubblicare direttamente in edizione economica. Anche e proprio nell'epoca dei genocidi atomici il destino dell'arte va riaffermato con determinazione certa.

La narrazione romanzesca dovrà innanzitutto infrangere il silenzio calato sugli animi di tutti all'indomani del massacro bellico. Come si legge nella *Storia*:

Le notizie dello scoppio atomico erano tali che se ne parlava malvolentieri, come di astrazioni ripugnanti. Non si poteva parlare di tempo [...] Non si poteva parlare né di distruzione né di morte [...] Impossibile contare le vittime. (pp. 694-5)

Nel vuoto catastrofico che si è aperto, in cui rimbombano solo i «gerghi obbligatori dell'irrealtà collettiva» (*Beato*, p. 1558),

---

<sup>1530</sup> È interessante osservare le modificazioni che di anno in anno la Morante apporta al ritratto positivo dei fanciulli. Nel 1963 motiva la preferenza per i protagonisti-ragazzi asserendo che «i fanciulli e gli adolescenti sono rimasti, forse, i soli a credere che il mondo è proprio come appare» («Il Giorno», 4 settembre, intervista a Barbato, cit.). Nella conferenza del '65 costituiscono la «compagnia più vera» dello scrittore perché «soltanto loro riconoscono e frequentano ancora la realtà» (*Pro o contro*, p. 1552). Nel 1971, nella *Nota* introduttiva al *Mondo* sono diventati «l'unico pubblico che ormai sia forse capace di ascoltare la parola dei poeti». Sulla Morante e l'«orizzonte d'attesa» infantile si veda G. Pontremoli, *Storie per bambini*, in Aa. Vv., *Per Elsa Morante*, cit.

spetta allo scrittore rispondere «alle nostre domande più disperate e confuse». A porle è soprattutto il pubblico giovanile letterariamente «analfabeta» che, a metà degli anni sessanta, si era accostato al mercato librario, mostrando, tuttavia, un drastico rifiuto dei generi convenzionali della *fiction*, per privilegiare le opere d'indole saggistica o il linguaggio antiumanistico dei fumetti.

Che la Morante avesse visto giusto non solo lo prova il successo clamoroso ottenuto presso il pubblico dei militanti del «Manifesto» e di «Lotta continua», ma lo denuncia l'asprezza di un dibattito che sfiorò i toni incandescenti dell'invettiva.<sup>(154)</sup> In realtà, la netta impronta politica che assunse lo scontro fra osannatori entusiasti e denigratori feroci, se aveva le sue radici genuine nel clima intellettuale di allora, testimonia soprattutto la forza d'impatto che quella scrittura ebbe presso l'immaginario collettivo di un'utenza di massa. Rimproverare alla Morante una semplificazione riduttiva del quadro storico-politico era sfondare una porta aperta; il romanzo esibiva deliberatamente un sistema concettuale di elementare chiarezza, al limite dell'evidenza banale: da una parte gli oppressori, dall'altra le vittime, «*agli uni il potere, e agli altri la servitù*» (p. 263). È la stessa scrittrice ad ammettere:

Io non presumo davvero che il mio tema annunci una novità sorprendente.

---

<sup>1540</sup> Il dibattito fu accentuatamente ideologico: accanto alle «lettere o opinioni» apparse sul «Manifesto», occorre ricordare l'interesse suscitato dal libro nelle riviste più politicizzate, da «Quaderni Piacentini» a «Ombre rosse», da «Fronte popolare» (G. P., n. 3) a «Democrazia Progressista» (G. B., 1974, n. 1). Una rassegna dei numerosi interventi è offerta da G. C. Ferretti, *Il dibattito sulla «Storia» di Elsa Morante*, «Belfagor», gennaio 1975; utile anche G. L. Lucente, *Scrivere o fare... o altro. Social commitment and ideologie of representation in the debates over Lampedusa's Il Gattopardo and Morante's La Storia*, «Italia», Autunno 1984, n. 3, vol. 61. Un'interpretazione storico-politica del dibattito da trenta, a vent'anni di distanza, M. Sinibaldi, «*La Storia e la politica*», in Aa. Vv., *Per Elsa Morante*, cit. Una antologia della critica è riportata in G. Bernabò, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1991.

Si tratta, anzi, di una ovvietà.<sup>(155)</sup>

Il vero scandalo risiedeva nel sovvertimento delle regole codificate da un'istituzione letteraria affatto votata alla pratica dell'avanguardia dissacratore. L'accusa più grave era già stata preconizzata dieci anni prima:

si adopereranno a fargli apparire la sua differenza dal sistema come un tradimento, o una colpa, o una immoralità, o un moralismo, o una insufficienza. Andranno dicendo, per esempio, che non è moderno. (*Pro o contro...*, p. 1549)

In effetti, proprio l'estraneità, da sempre proclamata, alle tesi sperimentalistiche della neoavanguardia aveva consentito alla Morante di coglierne l'esaurimento con acume tempestivo: la scrittura funambolica ed esoterica aveva perso ormai ogni carica trasgressiva, s'era fatta a sua volta maniera e i lettori, soprattutto le giovani generazioni, avevano voglia di storie. Le vicende future si incaricheranno di dimostrare che la strada avviata con *La Storia* era ardua, forse impercorribile: *Aracoeli* varrà a sancire lo scacco personale di un'illusione troppo ambiziosa; tuttavia agli inizi degli anni settanta, l'opera ha il merito solare di mostrare a tutti, pubblico e critica, che il sistema letterario italiano era giunto a una svolta cruciale.<sup>(156)</sup>

Nell'intento di promuoverne il rinnovamento in chiave democratica, la Morante guarda ai modelli offerti dalla nostra civiltà romanzesca nella sua fase di faticoso ma fervido avvio, e *in primis* ovviamente ai *Promessi sposi*, il «libro per tutti». Sta qui il vero manzonismo letterario di cui è intrisa *La Storia*: nella volontà pugnace di operare una ristrutturazione attiva

---

<sup>1550</sup> La citazione è tratta dalla nota introduttiva scritta per l'edizione americana della *Storia* (1977), ora nella *Cronologia*, p. LXXXIII.

<sup>1560</sup> «Probabilmente è *La Storia* di Elsa Morante l'opera più utile per identificare il clima letterario prevalente durante gli anni Settanta.» Su quest'ipotesi di interpretazione complessiva si apre il libro di V. Spinazzola dedicato alla narrativa italiana degli anni settanta, *Dopo l'avanguardia*, Transeuropa, Ancona 1989.

dell'orizzonte d'attesa infrangendo le barriere rigide dell'elitarismo aristocratico. Per portare entro i confini angusti della nostra repubblica delle lettere le ampie fasce di pubblico nuovo, rese disponibili dallo sviluppo maturo della scolarizzazione di massa, il progetto morantiano, senza nulla concedere alle mode corrive, ribalta i canoni più accreditati, sperimentando la facilità difficile del «linguaggio proprio del *libro degli idioti*» (*Beato*, p. 1568). Certo, ai tempi dell'Angelico, non solo «la lingua materna» consuevava per tutti naturale e innocente, ma ben s'integrava con la sapienza fiduciosa attinta dai «padri-eroi»; mentre «noi, qua, oggi, siamo tutti orfani» e ormai anche «le voci dei defunti qua non riusciamo a udirle più, attraverso questo fracasso atomico che ci assorda» (p. 1559). Ma da quell'«arte di propaganda» promana ancora un suggerimento semplice e nel contempo ambiziosissimo:

Tutto questo (manifesti, inni, spettacoli) è lavoro sociale e *impegnato*, dovuto alle chiese, alle Signorie, alle Compagnie, e insomma al pubblico degli *idioti*: gli stessi a cui Cristo spiegava la luce in parabole, perché i loro intelletti sono confinati nelle dimensioni dello spazio e del tempo. Predicare agli *idioti*, nella loro lingua, una libertà che non abita dentro quelle dimensioni, e che non si può definire nei termini di nessun vocabolario: questa è la *presenza* nel mondo, insegnata dall'esempio del Vangelo. (*Beato*, p. 1567)

L'ansia di superare i confini limitati del tempo e dello spazio, che aveva tramato la ricerca della *Commedia chimica*, abbandona ora l'intensità «puntiforme» della parola lirica per espandersi entro la trama larga di una prosa capace di testimoniare la «presenza nel mondo»:

Il confronto con la Storia è un'altra delle prove necessarie che la *presenza* nel mondo richiede agli artisti e ai religiosi intesi all'azione. (*Beato*, p. 1568)

Lo sviluppo della società italiana contemporanea ha maturato nella Morante la convinzione che è arrivato il momento di tentare quel «romanzo nazionale storico» cui aveva accennato nelle risposte all'inchiesta promossa da «Nuovi Argomenti»:

Gli avvenimenti storici, anche contemporanei, hanno offerto, in passato, ricchi valori simbolici ai poeti: tanto è vero che ne è nato, per esempio, un poema come *Guerra e pace*. E Dio volesse che certi atroci fenomeni storici del nostro secolo potessero già oggi proporsi a qualche poeta come simboli di verità spiegate, da rendersi in un valore poetico senza fine per noi contemporanei e per gli altri. (*Sul romanzo*, p. 1512)

Le «atrocità» del passato recente indicano lo sfondo temporale in cui ambientare il racconto: e con la consueta spudoratezza mascherata, la scrittrice torna al nodo cruciale degli eventi che avevano originato la stesura di *Menzogna e sortilegio*:

Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla.<sup>(157)</sup>

In apertura di un articolo peraltro molto severo nei confronti della *Storia*, Cases condanna la «disonestà» intellettuale di cui ha peccato la stragrande maggioranza dei recensori:

La prima ingiustizia commessa dalla critica verso la Morante è di averle negato il confronto con se stessa.<sup>(158)</sup>

Ebbene, il percorso di lettura delle peripezie di Ida e di Ueseppe non può che iniziare da quel confronto, dall'analisi delle forme uguali e opposte con cui la scrittrice rielabora narrativamente il viluppo storico-esistenziale del periodo bellico: l'esperienza autobiografica, che allora si nascondeva dietro il sortilegio di una scrittura menzognera, estranea a ogni riferimento diretto, oggi

---

<sup>1570</sup> La dichiarazione è tratta dal dattiloscritto della nota introduttiva all'edizione americana della *Storia*, riportata nella *Cronologia*, p. LXXXIV.

<sup>1580</sup> «*La Storia*». *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, cit., p. 104. Un'unica eccezione al commento di Cases è offerta dal bel saggio di M. Boselli, *Dalla storia della menzogna alla menzogna della Storia*, cit.

acquista le cadenze di una memoria collettiva che di quella storia vuole assumersi piena responsabilità giudicante.

### *Il patto narrativo*

Come sempre nelle opere morantiane, la cornice del testo offre informazioni illuminanti.

Al termine del *Familienroman* Elisa prende commiato dal personaggio amabile che silenziosamente l'ha assistita per tutto il tempo del racconto. La narratrice ben sa che la compagnia del gatto Alvaro, simbolo conturbante dell'attività di scrittura, è sempre consolante, ma mai liberatoria; per quante «lusinghe» conceda, non preserva da «prigione, peccato e morte». Anche al termine del lungo cammino percorso insieme alla coppia Ida-Usepe, il narratore dà l'addio al suo personaggio più caro:

Muerto niño, muerto mio.  
Nadie nos siente en la tierra  
donde haces caliente el frío.

Nei versi di Miguel Hernandez, posti in epigrafe all'ultimo capitolo, 19\*\*....., privo di narrazione e solo fitto di notazioni storiche, risuona il saluto straziato al pischelluccio, vittima prima dello «scandalo che dura da diecimila anni». Non più quindi un canto ironicamente allusivo che dà rilievo centrale alla figura della narratrice, ma l'elegia funebre per il «compagno di più di mille giornate», creatura di cui, a opera finita, l'autrice si sente «mutilata».<sup>(159)</sup>

Il senso di perdita, «Ti ho dato via. Ti ho dato via», ha sovrappreso la gratificazione orgogliosa che suggellava il romanzo

---

<sup>1590</sup> Queste espressioni, come i versi successivi, sono tratte dall'epicedio scritto dalla Morante per il ragazzino dalle «ciocche morette, il ciuffetto esclamativo/gli occhi celesti-viola». La poesia, ritrovata fra le pagine di un quaderno con appunti stesi negli anni 1966-67 e 1970-76, si può leggere ora nella *Cronologia*, p. LXXXV.

d'esordio: «Si ripiega la memoria ombrosa/d'ogni domanda io voglio riposarmi./L'allegria d'averti amico/basta al cuore».

Il percorso compiuto dai due narratori è davvero antitetico: Elisa si rivolgeva ai suoi «personaggi» nel prologo dell'opera, per esaltarne la natura fittizia (*Dedica per Anna ovvero Alla Favola*) e rivendicare il proprio assoluto predominio creativo («E il vostro miele/è tutto mio!» *Ai personaggi*). Nella *Storia*, invece, l'iniziale dedica ai lettori analfabeti perde via via slancio energetico e il saluto ultimo dell'io narrante è rivolto unicamente alla sua creatura *fida*. Il colloquio struggente fra i due esclude ogni altra comunicazione e l'ombra fantasmatica di Ueseppe si contrappone all'oscenità presente del «secolo degli altri».

Adesso qua  
solo smorfie scimmiesche, vociferazioni  
crucifige crucifige  
e sempre grida oscene dalle strade  
che offendono i gelsomini notturni.  
Preparazione al nulla.

I versi inediti, che riecheggiano le cadenze di *Addio*, paiono fungere da controcanto a un passo famoso del romanzo, laddove, ormai prossimi alla catastrofe, il narratore reclama il privilegio, o meglio il diritto di continuare il racconto e «restare ancora un poco in compagnia del *suo* pischelluccio»:

E allora a qualcuno adesso parrà inutile raccontare la restante vita di Ueseppe, durata ancora poco più di due giorni, e già sapendone la fine. Ma a me non pare inutile. Tutte le vite, invero, hanno la medesima fine: e due giorni, nella piccola passione di un pischelluccio come Ueseppe, non valgono meno di anni. Che mi si lasci, dunque, restare ancora un poco in compagnia del mio pischelluccio, prima di tornarmene sola al secolo degli altri. (p. 992)

Il dialogo diretto con i lettori non solo registra il capovolgimento della situazione elocutiva di *Menzogna e sortilegio*,<sup>(160)</sup> ma rivela l'orientamento autentico di un autore che

---

<sup>160)</sup> Come giustamente rileva Cases, «Mentre in *Menzogna e sortilegio* erano le



interpone fra i destinatari reali e l'universo romanzesco una distanza insormontabile. Al pari di Iduzza, anche la narratrice si chiude in una solitudine senza conforto: al termine del libro ideato per riattivare «la conversazione col mondo», la parola letteraria è diventata strumento di sintonia simpatetica con le proprie creature, non messaggio che muove verso l'esterno.

Nel romanzo non c'è traccia della fitta rete di scambi dialogici che tramava il racconto delle cronache familiari di casa De Salvi: l'io leggente è invitato a partecipare con intensità tanto più accorata alle vicende di Ida e di Useppe, quanto minore è il coinvolgimento nell'atto di scrittura. Alla mancata raffigurazione dell'«io recitante», l'«alibi» che dava una fisionomia indimenticabile a Elisa o ad Arturo, corrisponde il rifiuto di personalizzare l'«analfabeta» cui è destinato il romanzo. Con contraddizione solo apparente, la memoria menzognera dell'introversa e solitaria Elisa promuoveva un dialogo fra narratore e lettore ben più fecondo di quanto non faccia la voce dispiegata che racconta *La Storia*. In realtà, il rigetto dei «segni del tu» è coerente fondamento a un patto narrativo che rispecchia l'inclinazione maternamente «creaturale» assunta dal narratore verso i suoi personaggi.

Siamo all'altro elemento di solidale opposizione che *La Storia* intrattiene con *Menzogna e sortilegio*: anche Elisa adottava un atteggiamento pietosamente materno verso i «parenti-eroi», ma nel contempo, proprio perché tali, le figure genitoriali suscitavano nella «fedele segretaria» un risentimento filiale, criticamente perfido, capace di smascherarne vizi e follie. Nella *Storia*, invece, chi narra assume unicamente i toni del risarcimento compassionevole e l'atto di scrittura sollecita una consonanza sempre più viscerale con i destini tragici dei protagonisti.

Come vedremo, il narratore della *Storia* non rinuncia affatto a

---

ombre dei personaggi morti ad andare da Elisa, a opprimerne la mente, a reclamare la loro resurrezione poetica per ritornare riconciliate nell'Ade, qui è l'Autrice che esce dal secolo, per visitare i suoi morti, frugare nelle loro coscienze, reclamare il diritto di restare ancora un poco fra loro», cit., p. 114.

giudicare le sue creature più care, colte sempre nella debolezza affannosa di vitalismi impazienti, di terrori ancestrali o di devastanti sensi di colpa; ma l'adozione delle cadenze proprie a un'indistinta «memoria antropologica» altera nel profondo la relazione fra autore, narratore, personaggi e lettore. Non è solo l'esito di un diverso orientamento del «punto di vista», il mutamento investe il paradigma di genere entro cui inscrivere «il completo sistema delle relazioni» che fondano la totalità romanzesca: rimanda cioè al passaggio dal *Familienroman* al romanzo neostorico.

### *Il romanzo neostorico*

In *Menzogna e sortilegio*, l'adozione originale delle strutture del «romanzo familiare dei nevrotici» aveva permesso di condensare entro il groviglio delle relazioni parentali il quadro buio del tramonto di una civiltà: sullo sfondo del «triste Mezzogiorno», la crisi dell'istituto familiare, colto in tutte le sue diverse articolazioni, testimoniava il tracollo della cultura del patriarcato, senza peraltro prospettare alcun consolante «ritorno alle madri».

Nella *Storia*, il percorso rappresentativo sembra procedere in direzione affatto opposta: la relazione primaria fra Ida e Usepe non solo esemplifica l'unico principio vitale dell'esistenza, ma soprattutto vuole raffigurare «un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario». Per parlare agli «analfabeti» e denunciare gli orrori della strage con efficacia «propagandistica», occorre sciogliere ogni ambiguità, colmare ignoranze clamorose, rendere evidenti conflitti e connessioni: il recupero dei generi elettivi della popolarità romantica, romanzo storico e *feuilleton*, consente alla Morante di sviluppare il racconto entro le campiture larghe della narrazione distesa, di abbandonarsi al ritmo cadenzato dell'affabulazione, di intrecciare le vicende di numerosi personaggi, dotandole di un esplicito carattere di tipicità. Gli elementi tematici tratti dalla tradizione

appendicistica fanno bella mostra di sé (Colino).<sup>(161)</sup> D'altronde, l'esibizione di figure o motivi desunti dal patrimonio popolar-melodrammatico non è certo una novità per la Morante, che non ha mai avuto paura di attingere al repertorio dell'immaginario più romanzesco, di sfruttare il campionario dei *topoi* più riconoscibili: anzi adesso con estro ancor più beffardo, cala la sua fantasia inventiva nelle convenzioni canoniche che governano ogni racconto. Come le storie che il piccolo Davide amava raccontare alla sorellina: «Niente di eccezionale [...] però, storie lo erano, con un principio, un intreccio e una fine, secondo la regola ordinaria» (p. 967).

È semmai l'adozione specifica del «genere misto di storia e invenzione» a costituire l'elemento di maggior interesse. Entro una prospettiva propriamente istituzionale, non c'è dubbio che la scelta segni l'avvio di quel «ritorno al passato» che ha dominato la produzione narrativa italiana degli ultimi due decenni. La provocazione era ancor più esplicita perché il recupero della narrazione storica era sorretto dallo stesso intento pedagogico-didattico che aveva animato i fondatori del genere. Scrive Colino:

Non è da sottovalutare il fatto che *La Storia* soddisfa nei lettori il bisogno di storia, e storia di questi anni, ripetutamente frustrato dall'insegnamento scolastico e dagli storici professionali [...] *La Storia*, oltre a comunicare emozioni in forma romanzesca, divulga storia.<sup>(162)</sup>

Che poi, nel desiderio di rispondere alle diffuse attese politico-ideologiche, il romanzo opponga la Storia con la S maiuscola alla storia sconosciuta dei «paria della terra» non è motivo di grande stupore: anche il primo romanzo storico italiano era nato dalla volontà polemica di trascurare le «Imprese de Principi e Potentati» per privilegiare le notizie riguardanti la «gente meccaniche e di piccol affare». Il carattere di modernità

---

<sup>1610</sup> E. Golino, *La «Storia» e la «storia» di Elsa Morante*, «Mondoperaio» agosto-settembre 1974, n. 8-9, poi in *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Bari 1976, pp. 161-77.

<sup>1620</sup> E. Golino, cit., p. 163.

novecentesca risiede altrove, nella corrosione interna del sistema strutturale ed enunciativo sotteso al «genere misto»: quanto più la Morante si dimostra fedele al canone ottocentesco, con tanto maggior risolutezza ne capovolge le regole compositive. Il titolo non potrebbe essere più eloquente: non romanzo storico ma *La Storia. Romanzo*, dove i due termini, in opposizione frontale, suggeriscono subito che storia e invenzione non si amalgamano più all'interno della diegesi, si piuttosto ne costituiscono i poli antitetici. La bipartizione fra racconto e cornice, modellandosi sullo scontro oppressi-oppressori, riserva solo al primo termine dignità letteraria: confinate le «risultanze storiche» nella zona «esterna», dove il quadro altamente «stilizzato»<sup>(163)</sup> della situazione mondiale sanziona la dura condanna per l'abnorme espansione del «sistema delle industrie di massa» (p. 163), nel romanzo, pagina dopo pagina, s'accampa la «coscienza preistorica» dei personaggi.

---

<sup>1630</sup> Non c'è alcun dubbio che la cornice sia tutta «scritta»: Venturi (*op. cit.*, p. 121) ha ben ragione a obiettare alle tesi sostenute da F. Camon (*Un test per «La Storia»*, «Nuovi Argomenti», 1975, nn. 45-46). Occorre anche sottolineare il criterio d'opposizione paradigmatica con cui sono composte le note: quanto più la narrazione si concentra su Roma e dintorni, tanto più la cornice abbraccia l'orizzonte mondiale; alla vaghezza con cui nel testo sono descritte le fasi tecniche della guerra corrisponde qui un'attenzione precisa agli «strumenti tecnologici» dell'«industria bellica» (pp. 267-8, p. 346, pp. 389-90, p. 682). Stupisce, anzi, che tutte le letture contenutistiche del romanzo non abbiano mai preso in esame i materiali della cornice, gli unici dotati di valenza strutturalmente storico-politica. E il giudizio espresso dalla Morante sul secolo XX è inappellabile. Una sola citazione: «Sempre più si allarga, sui territori del mondo, il *cancro industriale* che avvelena l'aria, l'acqua e gli organismi e assedia e devasta i centri abitati, così come snatura e distrugge gli uomini condannati alle catene nell'interno delle sue fabbriche. Per l'allevamento sistematico di *masse di manovra* al servizio dei poteri industriali, i mezzi di comunicazione popolari (giornali, riviste, radio, televisione) vengono usati per la diffusione e la propaganda di una "cultura" deteriore, servile e degradante, che corrompe il giudizio e la creatività umana, occlude ogni reale motivazione dell'esistenza, e scatena morbosi fenomeni collettivi (violenza, malattie mentali, droghe)» (p. 1028).

L'organizzazione burocratico-tecnologica del mondo stava ancora a una fase primitiva: non aveva, cioè, contaminato ancora, senza rimedio, la coscienza popolare. I più vivevano ancora, in certo modo, nella preistoria. (p. 361)

La triplicazione dell'avverbio temporale non lascia dubbi sulla frattura radicale sottesa all'opera e subito chiarisce che il vero discrimine ideologico-narrativo risiede nell'«organizzazione burocratico-tecnologica del mondo». A dar conto esemplare di questa «rappresentazione mutilata»<sup>(164)</sup> è la narrazione di tre eventi storici cruciali a cui assiste la protagonista: la marcia su Roma, l'entrata in guerra, la liberazione della capitale da parte degli americani.

L'avvento del fascismo si svolge, per così dire, sotto gli occhi di una Iduzza «sposata appena da pochi mesi» che, in «un pomeriggio piovoso», è scossa «da un fragore di canti, urla e sparatorie» per le vie sottostanti del quartiere. La sera, spetterà al giovane marito il compito di interpretare i fatti della giornata.<sup>(165)</sup>

---

<sup>164)</sup> Una lettrice attenta della Morante ha subito e giustamente sottolineato: «Programmaticamente ha scelto un punto di vista subalterno e ci ha dato una rappresentazione mutilata del periodo in cui ha voluto collocare il suo romanzo» L. Stefani, *Elsa Morante, «La Storia», «Belfagor», novembre 1974*. Nell'introduzione stesa per l'edizione americana della *Storia*, la Morante dichiara: «Gli altri (i responsabili dello scandalo) vi compaiono ma di sbieco, in una dimensione estranea, simili agli *spettri famelici* della tradizione orientale», *Cronologia*, p. LXXXIV.

<sup>165)</sup> Alfio, «affarista di poco conto, povero e zingarello» (p. 298), nutre nei confronti del regime l'atteggiamento tipico dei commercianti piccoloborghesi: «fra scioperi, incidenti e ritardi, da ultimo lavorare sul serio era diventato un problema, per gli uomini d'affari e di commercio come lui! Da oggi, finalmente, in Italia, s'era stabilito un governo forte, che riporterebbe l'ordine e la pace fra il popolo. Più di questo non seppe dire lo sposo-ragazzo sull'argomento; e la sposa-bambina, vedendo lui placido e soddisfatto, non si preoccupò di saperne di più» (p. 299). Ben diverso ovviamente il giudizio del padre di Ida, riportato subito dopo; anche in questo caso, il narratore accoglie il punto di vista «basso» del personaggio: «Vedere questa parodia cupa trionfare al posto dell'altra RIVOLUZIONE da lui sognata (e che, da ultimo, pareva già quasi alle porte) per lui era come masticare ogni giorno una poltiglia disgustosa, che gli voltava lo stomaco [...] E nelle squadre che rivendicavano i

Quasi vent'anni dopo, all'annuncio dell'entrata in guerra la maestrina nutre gli stessi moti di incredulità dubbiosa, sbalestrata com'è fra l'entusiasmo «raggiante di euforia» del preside e dei colleghi, e la preoccupazione avversa della custode o dei popolani (p. 321). Infine, all'altro capo del conflitto bellico, la notizia della liberazione di Roma è accolta da Ida con la consueta rassegnata passività («Troppo stanca per alzarsi, borbottò appena, e ripiombò nel sonno» p. 661) mentre gli altri ospiti della casa o dormono o si preoccupano delle partite del campionato di calcio.

Poiché in questo «scandalo che dura da diecimila anni» la tragedia è ormai degradata a farsa, e, come ricorda Davide, «tutta la Storia passata si scopre per quello che era: un Granguignol grottesco, demenziale, un deposito d'immondezze dove per secoli ci siamo intignati a frugare con le unghie sporche» (p. 952), nessuno spazio narrativo può essere concesso a coloro che sono «invasi dal vizio della morte» (p. 266). Le note della cornice delineano il quadro del massacro epocale, mentre il racconto riserva solo un minimo spazio per schizzare, con i toni della deformazione espressionistica, i ritratti dei due «idoli di massa»<sup>166)</sup> che hanno ridotto l'Europa «a campo di scheletri, maceria e carnaio» (p. 686).

Con un'ulteriore precisazione: la messa sotto accusa della progressione degli eventi va ben oltre i moduli del «romanzo antistorico» di fine Ottocento, magari riaggiornati alla maniera del più recente Tomasi di Lampedusa, perché nasce dalla antica consapevolezza morantiana che nel corso dei secoli, «ogni società

---

diritti di costoro, c'erano (ecco il peggio) tanti figli di mamma poveri e zingarelli non meno degli altri, e imbestialiti con la propaganda o con le paghe per aggredire dei poveri loro uguali» (p. 300).

<sup>166)</sup> «Idolo di massa» è il termine ricorrente per indicare i dittatori: Mussolini. (p. 265), Hitler e Stalin. (p. 266), a conferma dell'attenzione che la Morante dimostra sempre verso il consenso tributato ai regimi totalitari. L'interpretazione dell'ascesa al potere del duce ricorda la nota stesa nel maggio del '45, a commento della fucilazione di Mussolini (*Pagine di diario*, in «Paragone» a. XXXIX, febbraio 1988, n. 456). Per l'analisi di questo ritratto, G. Rosa, *Oververo: il romanziere*, in Aa. Vv.. *Per Elsa Morante*, cit.

umana si rivela un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folla la subisce».<sup>(167)</sup> Nel passaggio dalle strutture chiuse del *Familienroman* alla tela del romanzo storico, la scrittrice, cioè, continua ad affidarsi a criteri interpretativi di matrice psicanalitica: il percorso sembra tracciato dal famoso saggio freudiano sul *Disagio della civiltà*.

Se la civiltà è il cammino evolutivo necessario dalla famiglia all'umanità, ad essa inseparabilmente si ricollega l'esaltazione del senso di colpa, come conseguenza del conflitto ambivalente innato, dell'eterna disputa tra amore e desiderio di morte.<sup>(168)</sup>

Anche e soprattutto il secolo XX è il palcoscenico della lotta fra le pulsioni profonde della vita e gli assalti devastanti dell'istinto di morte: al centro del romanzo si insedia l'inesausto conflitto fra vittime e carnefici, dove il rapporto fra «innocenza» e «colpa» è tragicamente ambiguo. Nasce da qui il privilegio concesso all'«ebbreità» come espressione esemplare del senso di colpa insanabile che domina ogni forma di convivenza collettiva.<sup>(169)</sup> Se nel «teatro» della grande Storia l'anatema colpisce senza appello la squadra dei massacratori, la trama dell'esistenza collettiva e privata, retta dall'«eterna disputa», suscita più domande di quante risposte conceda. Certo, lo slittamento dalla dimensione storica alla sfera antropologica rischia di offuscare l'atto d'accusa scagliato contro «i mandanti e gli esecutori della violenza»; ma dall'esame di coscienza cui la Morante chiama i suoi lettori elettivi continua a sgorgare un'energia potentemente rinnovatrice: con grande spregiudicatezza compositiva, *La Storia* decretava la fine di ogni facile storicismo, proiettando la

---

<sup>1670</sup> Introduzione alla *La Storia* ediz. americana, cit., *Cronologia*, p. LXXXIII.

<sup>1680</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in *Opere 1924-1929*, vol. X, Boringhieri, Torino 1978, p. 619.

<sup>1690</sup> Gli abitanti del ghetto, quali «plebei dei plebei» (p. 322) sono stati, per dirla con le parole dell'amato Saba, «i maggiori apportatori nel mondo del "senso di colpa", cioè della sola effettiva "colpa" che esista (il resto riguarda i rapporti sociali)», U. Saba, *Lettere sulla psicoanalisi*, a c. di A. Stara, Se, Milano 1991, p. 41.

psicanalitica legge di reversibilità entro le coordinate del romanzo misto di storia e d'invenzione.

### *Un sistema aperto di relazioni*

È ancora il confronto con le opere precedenti, giusto il suggerimento di Cases, a illuminare la novità che il recupero di un canone narrativo istituzionalmente forte induce nel trattamento di quel «sistema di relazioni» a cui rimanda sempre, secondo la Morante, la totalità romanzesca. L'opera d'esordio racchiude il racconto entro le coordinate domestiche del romanzo familiare: non solo tutti i personaggi sono «parenti-eroi», ma l'ampia narrazione altro non fa che girare vorticosamente nel «quadrilatero» formato dalle ombre che visitano inizialmente l'io narrante. Lo sfondo su cui si svolge l'infanzia di Arturo è certo più limpido e sereno; tuttavia il paradigma strutturale del *Bildungsroman* non implica affatto una maggior apertura nel sistema delle relazioni. Pur adottando generi romanzeschi diversi per non dire opposti, finora la Morante ha costruito la narrazione come «sistema del mondo» circoscritto e separato, dove i rapporti umani, quand'anche sfuggono all'urto dell'aggressività, certo non conoscono lo scambio solidale. Al modello concentrico e centripeto del *Familienroman* di Elisa e alla linearità della favola iniziatica di Arturo, subentra ora la storia romanzesca di Ida e Usepe i cui destini si sviluppano in connessione inestricabile con le vicende dell'intera collettività. La dialettica fra pubblico e privato, principio genetico del racconto storico, è il motivo di più autentica sorpresa che coglie il lettore della *Storia*.

Per la prima volta in un romanzo morantiano la rete dei personaggi si amplia per accogliere figure che condividono la sorte dei protagonisti, e la loro entrata in scena è funzionale a uno schema di relazioni aperto: nelle sue passeggiate nel ghetto Ida conosce la levatrice Ezechiele, la signora Di Segni e le famiglie degli altri ebrei che animeranno la grandiosa sequenza della



stazione; nello stanzone di Pietralata, dove già hanno trovato rifugio la «tribù fluttuante» dei Mille, Eppetondo, Carlo Vivaldi, irrompe la guerra partigiana con l'arrivo di Nino-Assodicuori e del compagno Quattropunte; in casa Marrocco, sullo sfondo della tragedia russa, si incrociano Santina e Davide; e nell'osteria dove quest'ultimo recita la sua appassionata concione, i reduci si frammischiano ai ragazzi della nuova generazione. Di più: non solo l'intreccio storico favorisce la raffigurazione di «scene di massa», ma in esse sono direttamente coinvolti i protagonisti; e, fatto davvero stupefacente, a prevalere non sono i toni dell'estraneità dolorosa sì piuttosto le note della sintonia fraterna. Le notti passate nel rifugio scatenano l'allegria di Nino e di Usepe, la vita della brigata Libera è all'insegna della «gaiezza febbrile» (p. 569) e il soprannome dei Mille, dato da Eppetondo alla famiglia di Carulì, ben indica la dimensione di promiscuità in cui gli sfollati di Pietralata passano le loro giornate. Ma ciò che colpisce è soprattutto l'atteggiamento di comprensione protettiva assunto da tutti nei confronti di Iduzza: l'accoglienza premurosa di Ezechiele nei giorni del parto, l'eredità inattesa di Eppetondo, i suggerimenti di una collega per l'alloggio, gli aiuti materiali dell'oste Remo, le cure della dottoressa «scontrosa ma bonaria» consentono alla maestra Ramundo di sopravvivere, accudendo amorosamente il suo pischelluccio. In *Menzogna e sortilegio* neanche la morte valeva a lenire l'indifferenza ostile dei vicini di casa della famiglia De Salvi e, nell'isola di Arturo, alla strafotenza dei Gerace le donne procidane rispondevano con la malevolenza del pettegolezzo. Nella *Storia* invece, la nascita di Usepe «per quei romani proletari, non era nemmeno uno scandalo. Nessuno aveva voglia di lapidare quella povera maestrucchia, che si vedeva sempre scorrazzare solitaria e indaffarata, sulle sue scarpette storte» (p. 402); non solo: Ida in più occasioni è confortata dalla generosità caritatevole degli estranei. Se dopo il bombardamento che ha distrutto il quartiere di San Lorenzo, la vecchia di Mandela, «piena di gravità matriarcale» (p. 455) rassicura Usepe sulla morte di Blitz e gli

procura cibo e panni, nell'inverno terribile del '44 una sconosciuta popolana, salita sul carro requisito ai tedeschi, colma la sporta di Ida di bianca farina. Anzi proprio questo episodio di rivolta collettiva, nelle sue cadenze così contraddittoriamente manzoniane, ben illustra la sorellanza profonda che nasce nei giorni violenti della guerra e della fame. In questa ragazza sessualmente attraente<sup>(170)</sup> la Morante raffigura una delle sue rarissime immagini di femminilità solare: sullo sfondo di un tumulto popolare, i richiami esibiti ai *Promessi sposi* si ribaltano a esemplificare le tappe di un rituale liberatorio che, nell'insulto volgare, esalta la furia infantile e l'espansione vitale degli istinti.

Il rispetto delle norme strutturali del genere è, d'altra parte, ancor più evidente nel montaggio complessivo dei blocchi narrativi: l'osmosi fra la vicenda privata dei Ramundo e gli eventi collettivi governa la progressione dell'intreccio e la parabola romanzesca si costruisce grazie a una serie di «incontri», dal primo e cruciale fra Gunther e Ida, all'ultimo decisivo e fatale di Usepe con i «pirati», passando attraverso gli «arrivi» e le «partenze», i «ritorni» di Nino, di Carlo-Davide, dei compagni Remo e Eppetondo, di Santina, di Patrizia e di Bella. Deriva da quest'ordine compositivo la dispersione frastagliata che, per buona parte del racconto, caratterizza la trama della *Storia*.<sup>(171)</sup> l'attenzione riservata alla sorte delle figure minori, da Clemente a Giovannino, da Vilma a Caruli, e il gusto tutto morantiano di «concludere» la parabola esistenziale di ogni personaggio assecondano le tendenze centrifughe insite nella struttura dei generi popolari ottocenteschi. Accanto alla «cronaca familiare» di

---

<sup>1700</sup> «Dall'alto del camion, una bella ragazza rise sopra di lei. Era scapigliata, con sopracciglia foltissime e more, i denti forti come di bestia. Si reggeva innanzi per le cocche la vesticciola colma, e le sue cosce, scoperte fino alle mutande nere di raion, splendevano di un candore straordinario, come quello delle camelie fresche» (p. 649).

<sup>1710</sup> In un interessante articolo anche S. Costa sottolinea l'andamento aperto dell'intreccio, ma ne ricava un giudizio negativo: *Elsa Morante, un mancato appuntamento con la «Storia»*, «Antologia Vieussieux», XXXVI-XXXVII, ottobre 74-marzo 75.

Nora e Giuseppe, sviluppata in una ampia analesi «esterna», numerose sono le sequenze tangenziali che interrompono la linearità della storia di Ida e di Ueseppe: se cruciale è il *flash-back* dedicato all'esperienza «operaia» di Davide, altrettanto illuminanti sono il racconto dello stupro di Mariulina, l'episodio *a latere* dell'omicidio di Santina da parte di Nello D'Angeli, le avventure partigiane della brigata Libera, senza ovviamente dimenticare la digressione che più ha scandalizzato i critici: la testimonianza in diretta della morte di Giovannino nella remota Siberia.

Questa inedita trama a maglie larghe conferisce all'opera uno dei suoi caratteri più salienti: l'orditura «episodica» della narrazione, così lontana sia dalla compattezza magmatica delle cronache familiari di Elisa sia dalla fluidità ariosa delle memorie di Arturo. Soprattutto nella parte centrale, l'intreccio della *Storia* procede per giustapposizione di scene: esemplari, a questo proposito, i capitoli dedicati agli anni 1943, 1944, 1945. Nel primo, lungo e articolato, l'accavallarsi degli avvenimenti pubblici e privati introduce personaggi nuovi, apre orizzonti inediti, ribalta situazioni. Seppur più lineare, il....1944 ha un'orditura ancor meno coesa: il capitolo inizia con la «schidionata» delle morti di Mosca-Eppetondo, Quattropunte, Mariulina, e termina con un'altra sequenza in serie: i «furti» di Iduzza e la sua ultima passeggiata al ghetto abbandonato; intanto il trasferimento in casa Marrocco consente di mettere a fuoco, oltre alla figura dell'assente Giovannino, una schiera di personaggi minori, la sposa-ragazza Annita, il vecchio nonno ciociaro, Consolata con il fratello Clemente, e soprattutto Santina. Infine, il....1945, nella brevità delle sue ventiquattro pagine, mostra il passaggio decisivo fra guerra e dopoguerra: al centro esatto la notizia secca dello scoppio della bomba atomica; prima, la scena di Ueseppe davanti alle foto raffiguranti i massacri nazisti; dopo, tre episodi, isolati anche graficamente, a denunciare la normalità impossibile della pace: il ritorno di Clemente dalla Russia, lo spaesamento di un anonimo ebreo scampato al lager, la

morte di Giovannino.

Possono, perciò, apparire comprensibili le perplessità di chi aveva apprezzato il rigore architettonico del romanzo familiare di Elisa<sup>(172)</sup> e anche di chi aveva elogiato la concentrazione limpida dell'*Isola*. E tuttavia, il vero elemento di fragilità architettonica della *Storia* non va individuato nel montaggio sgranato dell'intreccio, sì piuttosto nell'ordine interno della progressione romanzesca: è la parabola complessiva del testo a far emergere la contraddizione su cui si regge il romanzo neostorico.

### *Il paradosso ideologico della «Storia»*

È facile riconoscere, sin d'ora, che il libro ideato per «riattivare la conversazione col mondo» approda a un esito di fallimento apocalittico. Il progetto ispiratore che aveva indotto la Morante a sperimentare le coordinate della narrazione mista entra in crisi durante il racconto. Proprio perché rappresentazione intera del «sistema delle relazioni» più ampiamente collettive, *La Storia* accusa l'impossibile fuoriuscita dell'io da sé: l'egocentrismo, proiettato sullo scenario esterno, non perde mai la sua carica di violenza aggressiva e il sogno della confidenza universale si consuma dolorosamente nella strage di chi l'esemplificava in sommo grado. Nell'arco diegetico che copre gli anni del conflitto e del primo dopoguerra è iscritto, anche e soprattutto, il fallimento dell'utopia sessantottesca da cui era germinato il libro rivolto agli analfabeti.

Come nei due testi precedenti, anzi ora con stridore ancor più palese, la frattura all'interno della compagine narrativa rivela un

---

<sup>1720</sup> Esemplari le letture «negative» di due critici non certo prevenuti nei confronti della Morante: Pasolini parla addirittura di «tre libri magmaticamente fusi tra loro», di cui solo uno «straordinariamente bello», *Elsa Morante, «La Storia»* (1974), ora in *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1979, p. 353; Cases fonda la sua stroncatura della *Storia* proprio sul paragone con la struttura chiusa di *Menzogna e sortilegio*, «*La Storia*» un confronto con «*Menzogna e sortilegio*», cit.

motivo di squilibrio profondo: quando a un terzo della fine, ormai usciti dal tempo tragicamente «pubblico» dello scontro bellico, la vicenda si concentra tutta sulla malattia di Usepe e il personaggio che incarnava «l'intesa festante suprema» fugge la compagnia degli altri, per affidarsi tutto e interamente alla protezione della doppia madre Ida-Bella, il romanzo conosce uno spiccato calo di tensione e la scrittura, affievolendo i toni originali del decadentismo popolare, privilegia le cadenze lacrimevoli del patetismo. A fondamento della cesura sta il paradosso ideologico della *Storia*, che capovolge radicalmente la dialettica fra tempo di guerra e tempo di pace.

Tutta la narrazione dedicata agli anni tremendi del conflitto è tramata di sottili ma tenaci venature d'allegria; le cadenze ferali che illustrano i disastri bellici si smorzano nelle descrizioni ilari dei comportamenti esuberanti di Nino e Usepe: se nel.....1942, Usepe «scopre lo spettacolo» del mondo, velando con il suo stupore incantato le tracce di squallida miseria, il.....1943 ha un andamento ariosamente picaresco: anzi sullo sfondo della «baldoria sanguinosa» che affolla le vie romane (p. 589), i partigiani della Brigata Libera compiono gesta «meravigliosamente eroiche» (p. 554). Con scelta coraggiosa, la Morante rappresenta la lotta al nazifascismo all'insegna del fervore spavaldo: i volti «imberbi e rosei», i «rossori bambineschi», i comportamenti rodomonteschi (il «solito deficiente di Orchidea che dà la caccia alle galline con le bombe a mano» p. 567): tutto dichiara la vitalità gioiosa di questi ragazzi combattenti che vivono la guerra come un'«avventura esaltante e allegrissima» (p. 530).<sup>(173)</sup> Una sola sequenza specularmente bipartita pare incrinare il tono scanzonato del capitolo. L'assalto omicida della gatta Rossella ai canarini di Eppetondo preannuncia l'unico atto di ferocia brutale che insanguina la Resistenza: l'accanimento con cui Davide-Piotr finisce a suon di calci uno dei

---

<sup>1730</sup> Numerosi critici hanno sottolineato le cadenze di avventurosità picaresca con cui è narrata la Resistenza; cfr. le acute osservazioni di G. C. Ferretti, *Dentro e fuori la Storia*, in «Rinascita», 9 agosto 1974, n. 32.

tre soldati tedeschi presi in un agguato. Nell'ultimo anno di guerra, che vede i Mille abbandonare Pietralata e Ida trasferirsi in casa Marrocco, il quadro si incupisce, ma solo per meglio illuminare il vero incubo che assedia Roma: a dominare la città non era la violenza o la morte, «la vera padrona era la fame» (p. 638). E anche quando «il miraggio famoso della *Liberazione* si andava riducendo a un punto fatuo», e «la misera lotta di Ida» per la sopravvivenza «era pervenuta al corpo-a-corpo» (pp. 638-9), ebbero proprio allora la narrazione assume un ritmo straordinario, e il personaggio brucia nelle sue imprese borsaiole ogni traccia di patetismo melenso: gli episodi in cui la spaurita maestrina si trasforma in abile ladra esaltano la temeraria intraprendenza dell'istinto materno, amplificandone la «tenerezza bestiale e inservibile» (p. 641). Insomma i capitoli centrali, pur nel richiamo assillante ai terrori e alle stragi, non enfatizzano i toni del *pathos* luttuoso, si piuttosto corroborano le note alacri della solidarietà generosa, le tensioni alla resistenza attiva, il coraggio dell'avventura, quasi a confermare che «in quell'epoca ogni romanzo popolare diventava verisimile» (p. 552). La vera catastrofe si scatena all'indomani della proclamazione della pace.

A determinare un simile rovesciamento prospettico è, innanzitutto, l'assenza clamorosa del nemico: nell'intera opera non compare mai neppure l'ombra di un fascista. Certo, nelle ultime pagine del.....1942, vediamo Nino impegnato «in una sorta di servizio di pattuglie, svolto da avanguardisti moschettieri»; ma appunto le «imprese, mezzo buffonesche e mezzo brigantesche», peraltro fors'anche «fandonie» (p. 410), sono i gesti singolarmente strafottenti di chi si abbandona alla voglia impaziente di sfidare il mondo. È questo, comunque, l'unico accenno alle forze fasciste in città: il regime è tutto e solo condensato nella figura di Mussolini, ironicamente rappresentato con i tratti antifrastici della «Vestale perpetua» che veglia insonne, o peggio con i lineamenti macabro-grotteschi del «vassalluccio d'intrallazzo» pronto ad aggiogare «il proprio carro carnevalesco al carro mortuario dell'altro» (p. 307). La parte degli

antagonisti viene riservata ai soldati nazisti, ma anche di essi non viene offerta alcuna raffigurazione diretta. Con l'eccezione parziale dell'episodio dello stupro di Mariulina, in cui colpisce l'atteggiamento di impotenza sadica del «graduato di circa trent'anni, dalla faccia di vecchio» (p. 613), quando entrano in scena i tedeschi, sempre così genericamente appellati, o li vediamo raggruppati in manipoli anonimi confinati sullo sfondo o la loro presenza è rappresentata per sineddoche, attraverso lo sferragliare delle macchine che li trasportano: «infine quella ferraglia rantolante e spasmodica ammutoli» (p. 606). Se il narratore indugia a schizzarne la fisionomia, a essere messa a fuoco è la loro giovane età, la loro incoscienza inerme: l'esercito tedesco pare essere composto per lo più da sedicenni imberbi che invocano la mamma come il disperato Gunther: gettando «un piccolo gemito femminile» (p. 576) e sillabando «Mutter, mutter», muoiono i tre ragazzi vittime dell'agguato della Brigata Libera, tutti ubriachi, e mezzi nudi; la stessa invocazione risuona sulla bocca dei soldati racchiusi nella camionetta fatta saltare da Quattropunte.

A rendere ancor meno oppressivo l'affresco degli eventi bellici è l'adozione frequente da parte del narratore dell'ottica bassa e «preistorica» con cui i protagonisti vivono questa stagione: poco importa se a orientare la prospettiva sia l'impazienza baldanzosa del camerata Ninnuzzu, l'entusiasmo infantile del compagno partigiano Mosca-Eppetondo, lo stupore fiducioso di Caruli, «sempre all'erta» in attesa dei lanci delle «bombe-uovo degli Alleati» o infine «la semplice ignoranza di certe infime donnette ebre» (p. 361) a cui le atrocità degli occupanti paiono «troppo incredibili» (p. 592) per essere vere. In tutte queste sequenze, la condanna delle persecuzioni e le stragi è tanto più inappellabile quanto maggiore è lo scarto tra «le risultanze storiche», sinteticamente registrate dal narratore, e la «spensieratezza evasiva» o la «rassegnazione reticente» (p. 324) con cui le vittime prime dell'oppressione, nulla capendone, la patiscono.

Simili resoconti, al solito, venivano accolti come prodotti fantastici della mente di Vilma; e tali, del resto, erano, in parte, sebbene, anche qui, in seguito, le risultanze storiche dovessero oltrepassarli di molto, al confronto. (p. 360)

Anche dove il fuoco del racconto è collocato alle spalle della coppia Ida-Usepe, per tutto questo periodo, la festosità rassicurante del bimbo sopravanza le paure ossessive della madre: «se là nello stanzone si fosse presentato uno squadrone di ss con tutto il loro armamentario di strage, il buffo Useppe non ne avrebbe avuto paura» (p. 472). E infatti, quando i tedeschi arrivano davvero, il nostro «piccolo Charlot» (p. 473), o li scambia per «Lamenicani» (p. 550) o addirittura accetta in dono una caramella, salvo risputarla subito e restituirla perché al sapore cattivo di menta (p. 588). A testimoniare l'ottica prevalente con cui è narrata la vicenda di Ida e Useppe in questi anni crudeli è la descrizione del bombardamento del 10 luglio del 1943 che distrugge il quartiere di San Lorenzo. Il momento è drammatico: «i muri precipitavano alle loro spalle, e il terreno saltava d'intorno a loro, sminuzzato in una mitraglia di frammenti» (p. 451); tuttavia, l'attacco aereo si riduce al «clamore d'orchestra metallico e ronzante» (p. 450), mescolato a «scrosci, scoppiettii vivaci e strani tintinnii» (p. 451), e, alla fine, la scena della devastazione risplende dei «colori dei peperoni, verde, arancione, e rosso vivo» (*ibidem*). I due protagonisti non sono stati neanche scalfiti: Ida ha reagito con prontezza animalesca («il suo corpo si mise a correre senza direzione») e Useppe, più che impaurito, si mostra «curioso e soprapensiero». Il rapporto madre e figlio si declina sulle note pacate del dialogo intimo e silenzioso, «i suoi occhi e quelli di Ida rimasero, intenti, a guardarsi» (p. 452): all'istinto protettivo della donna corrisponde il senso di serenità confidenziale che promana dal piccolo.

Solo all'indomani della «resa totale della Germania» (p. 686) e affidandosi alla rappresentazione indiretta della fotografia è possibile restituire lo strazio «misteriosamente atroce» dei massacri e delle deportazioni. Le immagini terribili degli impiccati e dei torturati, stampate sulle riviste e giornali del



dopoguerra, riflettono tutta l'efferatezza disumana del nazifascismo. Ma come sottolinea il narratore, la loro verità «sconcia» colpisce Useppe e viene rivelata al lettore in un tempo di narrazione ulteriore, quando il racconto ormai ha superato il punto di svolta del 1946: la catastrofe che annienta Nino, Useppe, Davide non deriva dai fatti bellici, è insediata nella normalità del tempo di pace; gli agenti del male non sono figure storiche, ma gli istinti ferali che sempre ci abitano, pronti a insorgere per corrompere ogni possibile relazione umana. E qui che scoppia la vera contraddizione ideologica dell'opera intitolata alla *Storia*: solo il confronto diretto con il potere, identificato pasolinianamente con il fascismo, genera autentici slanci rivoluzionari. Sullo sfondo collettivo delle abiezioni più infami l'istinto vitale si espande in comportamenti magnanimi e generosamente pugnaci<sup>(174)</sup> e l'affetto materno, espressione primaria della resistenza a Thanatos, può proteggere e salvare le sue creature più care. Poi tutto tracolla: davanti non allo scandalo della *Storia* ma all'orrore del quotidiano e della stagione adulta nessuno si salva. Mai come ora la dialettica fra tempo della storia e tempo del discorso si incarica di far deflagrare il paradosso di una narrazione che nega ogni progressione di crescita individuale, ogni sviluppo diacronico per illustrare «il principio immobile della dinamica storica». La figura dell'ossimoro, così cara alla Morante, abbraccia ormai l'intera compagine romanzesca, irradiando i suoi sensi ambigui su ogni piano del racconto.

### *Progressione narrativa e cronologia storica*

Il confronto con *Menzogna* e con *L'isola* chiarisce con efficacia il grado di maggior tradizionalismo con cui l'autore della *Storia* dispone le vicende entro un arco cronologico ben scandito. Nel

---

<sup>1740</sup> Nell'intervista rilasciata al «Giorno», nel 1963, cit., si legge «Gli italiani sono un popolo grande nei momenti di miseria, ma si smarriscono in quelli di fortuna».

paratesto, massimamente semplificato, l'indicazione precisa del tempo, posta in esergo ad ogni capitolo, cancella ogni indeterminatezza simbolica, ogni cifra allusiva. Anzi, con un'inversione clamorosa rispetto alle opere precedenti, i titoli delle singole parti si riducono alla registrazione secca degli anni entro cui si svolge il racconto. Le zone di confine del testo non potrebbero essere delimitate con maggior accuratezza. *L'incipit*: «Un giorno di gennaio dell'anno 1941» (p. 271), l'epilogo: «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita» (p. 1021). Con analoga puntigliosità sono marcati i poli estremi dell'anno cruciale per Ida e Ueseppe: «Sui primi di gennaio del '46» (p. 715), «La notte del 31 dicembre 1946, a Roma» (p. 823). Anche i singoli episodi sono spesso incorniciati da riferimenti cronologici circostanziati: la morte di Nora è sigillata dalla data apposta a una antica fotografia, l'arrivo di Carlo Vivaldi nello stanzone dei Mille non solo è indicato con scrupolo meticoloso, «la sera del 29 o 30» del mese di settembre 1943, ma la sequenza prosegue cadenzandosi sul conto delle ore; il riferimento preciso al 16 ottobre apre la scena del convoglio degli ebrei alla stazione Tiburtina. E nella sequela di morti che apre il 1946 ogni episodio è circoscritto con puntuale esattezza.

Vero è che i ritmi della narrazione, più che aderire all'ordine progressivo del quadro cronologico, seguono un andamento altalenante e sinuoso. Il ricorso continuo all'ormai raffinatissima tecnica delle variazioni anacroniche produce nel dettato narrativo delle increspature tanto più impercettibili quanto più profonde: l'alternanza sfumata di prolessi e analessi inarca sapientemente il tempo del discorso, appannando i confini nitidi del tempo della storia.

L'unità temporale dei capitoli, già frastagliata nel montaggio delle vicende dei vari personaggi, è resa ancor più franta dalla consueta arte combinatoria di modi iterativi e singolativi. Nel secondo capitolo,.....1941, alla fitta rete di indicazioni cronologiche che misurano i movimenti compiuti da Ida dalla partenza di Gunther fino alla mattina dopo succede la descrizione

dell'attesa di Usepe, affidata tutta alla vaghezza dei deittici frequentativi: «ogni giorno», «durante i pomeriggi in casa», «le notti», «nelle albe ancora buie», «via via col trascorrere dei giorni», «Tutte le sue giornate», «molte sere». Più oltre, in casa Marrocco, la ripetitività dei gesti di Annita e Filomena esaspera l'attesa vana del ritorno di Giovannino: «ogni mattina», «tutti i giorni», «un giorno», «un altro giorno». L'intero ordito narrativo si costruisce grazie all'alternanza continua di indicazioni precise e vettori indefiniti, riferimenti puntuali e correlazioni iterative, in una trama di corrispondenze ritmicamente paradigmatiche.

Ma a offuscare davvero la percezione chiara della progressione romanzesca è paradossalmente la scansione dell'ordine annalistico: la relazione fra tempo del discorso e tempo della storia, molto diversa nei singoli capitoli, fa sì che la stessa unità cronologica sia orchestrata secondo moduli opposti di dilatazione o concentrazione: alle ventidue pagine del.....1942 seguono le centosettantun pagine del.....1943, alla brevità del corso del.....1945 (ventiquattro pagine) s'oppono la lunghezza dei due capitoli finali (.....1946 centotto,.....1947 centonovanta pagine). Il senso d'oppressione angosciosa che grava sulla stagione del dopoguerra germina anche dall'espansione rallentata del tempo diegetico, che in questi due ultimi capitoli-anni copre più di un terzo del racconto. Per contro, geniale si rivela la condensazione narrativa delle vicende che precedono l'incontro di Ida e Gunther. Sebbene si apra con un'indicazione precisa, il giorno dopo l'Epifania del 1941, il primo capitolo non rientra nell'ordine annalistico: come ha ben visto Pasolini, le remote «cronache familiari» di Nora e Giuseppe Ramundo, il matrimonio e la prima maternità di Ida, appartengono al tempo «anteriore» degli «antenati»:

l'azione è in un «altrove» (la Calabria), che corrisponde alla dislocazione del tempo della narrazione in periodo «anteriore», già completamente elaborato e quindi cristallizzato dalla morte.<sup>(175)</sup>

---

<sup>1750</sup> *Op. cit.*, p. 353.

Certo, nella *Storia* siamo molto lontani dagli artifici della sperimentazione antiavanguardistica attuata dalla Morante nei due romanzi precedenti: qui nessun effetto di progressione rovesciata, come nelle memorie della veggente Elisa, e neppure l'interconnessione simbolica fra tempo della crescita e ciclicità archetipica che caratterizzava la stagione procidana di Arturo. Nel rispetto delle regole di genere, la scansione delle vicende di Ida e Usepe si dispone entro la trama parabolica degli eventi storicamente registrati.

Tuttavia, pur nel riconoscimento di un maggior tasso di tradizionalismo, davvero inaccettabile risulta ogni lettura del testo in chiave neorealistica o addirittura naturalistica. Non solo perché, durante l'atto di lettura, il senso uniforme della continuità temporale s'appanna grazie alle consuete tecniche di diffrazione e alla commistione continua fra casi storici e richiami naturali, ma soprattutto perché l'orditura cronologica del racconto è percorsa da una tensione ritmica fortemente divergente: alla consequenzialità del tempo lineare s'oppone l'istantaneità puntiforme del momento dell'assenza o, che è lo stesso, della comunione «oceanica» coll'essere.<sup>(176)</sup>

### *Dal tempo lineare al tempo puntiforme*

I due vettori, più che raffigurare la dialettica fra dinamismo storico e ciclo vitale, valgono a esemplificare la vera antitesi topologica del romanzo: il tempo-luogo degli incontri reali,

---

<sup>176)</sup> L'espressione, tratta dalle prime pagine del saggio freudiano *Il disagio della civiltà*, è particolarmente pertinente per un romanzo ricco di metafore e immagini acquatiche, tese a raffigurare la perdita del confine dell'io nel ricongiungimento supremo col Tutto. In una prospettiva affatto diversa, anche Sommovilla sottolinea la «rottura già metafisica dei limiti differenziari di tempo e di spazio» che molti personaggi conoscono nelle loro «visioni». G. Sommovilla, *Anarchia e angelologia di Elsa Morante*, in «Lecture», novembre 1974, poi raccolto in *Scrittori italiani*, edizioni «Lecture», Milano 1976.

destinati allo scacco, a fronte della dimensione assoluta della autenticità, dove l'io si ricongiunge col tutto. Morantianamente, lo scontro fra presenza opaca nel mondo e aspirazione a un'integrità che non conosce i confini ristretti del tempo e dello spazio. Nella prima zona si susseguono, con scansione isometrica, i fragori e gli schianti prodotti dal massacro: l'incubo di Davide, nell'«anticamera della morte» si traduce nella «conta ossessiva di ogni misura»:

Io, là dentro, ci sono stato 72 ore [...] le ho contate, dai campanili. Settantadue. Le ho contate. Tre notti. In tre notti dieci spari. Li ho contati. (p. 515)

Alla «pausa pietrificata» (p. 575) scandita su intervalli martellanti s'opponne la ricerca di una dimensione infinita e suprema, quel «battito di un tempo inconsumabile» (p. 1013) che Ida spia nel respiro di Useppe. Come suona l'epigrafe tratta dall'amata Čvetaeva che apre l'ultimo capitolo,.....1947: «...imponderabile in un mondo di pesi...!.../

...dismisura in un mondo di misure...».

La serenità pacificata dell'io, in sintonia con l'universo, fuori da ogni delimitazione circoscritta, è colta nel ritratto del piccolo Useppe, quando, solo nello stanzone di Pietralata, comincia a «pensare»:

Fu allora che Useppe imparò a passare il tempo *pensando*. Si metteva i due pugni sulla fronte, e cominciava a *pensare*. A che cosa pensasse, non è dato saperlo; e si trattava, probabilmente, di futilità imponderabili. Ma è un fatto che, mentre lui stava così a pensare, il tempo comune degli altri per lui si riduceva quasi a zero. Esiste nell'Asia un piccolo essere detto *panda minore*, di un aspetto fra lo scoiattolo e l'orsacchiotto, il quale vive sugli alberi in boschi di montagna irraggiungibili [...] Di uno di questi panda minori si diceva che trascorresse dei millenni a pensare sul proprio albero: dal quale scendeva in terra ogni 300 anni. Ma in realtà, il calcolo di tali durate era relativo: difatti, nel mentre che in terra erano passati 300 anni, sull'albero di quel panda minore erano passati appena dieci minuti. (p. 587)

«Futilità imponderabili»: il sintagma epitetico, anticipando la

citazione della Čvetaeva e accostandola a uno dei termini elettivi della scrittrice, suggerisce la grazia leggera e vitale di cui ancora è portatore Useppe: non solo egli non patisce la durata «pesante» del tempo, ma l'attività che atterra dolorosamente i personaggi morantiani (l'unico desiderio di Davide è «non pensare») in lui trasforma anche la solitudine in allegrezza festosa.

L'immagine del panda viene ripresa e capovolta al termine del romanzo a illustrare la condizione d'estraneità al mondo in cui Ida ormai sopravvive, dopo la morte del figlio:

Uguale al transito di un riflesso che, dal suo punto irrisorio, si moltiplica in altri e altri specchi a distanza, quella che per noi fu una durata di nove anni, per lei fu appena il tempo di una pulsazione. Lei pure, come il famoso Panda Minore della leggenda, stava sospesa in cima a un albero dove le carte temporali non avevano più corso. (p. 1020)

Su questo sfondo di annullamento totale del tempo si chiude il romanzo dedicato alla Storia; di queste tensioni anacroniche è pervasa l'intera compagine narrativa. Le sequenze cruciali e più intense interrompono la dinamica progressiva degli eventi per cogliere la sospensione «puntuale» e «istantanea» del tempo-spazio, quando il senso dell'io si disperde nel flusso continuo della vita, in un sorta di «vertigine all'inverso» (p. 1013). Così è nella prima grande scena dell'incontro di Gunther e Ida, dove l'istinto aggressivo dell'uno e le fobie paranoiche dell'altra si sciolgono nella percezione inconscia di una comunione preumana. Nell'uomo è lo sguardo a testimoniare l'offuscamento delle misure reali: «gli occhi del soldato, nel loro colore di mare turchino cupo vicino al violaceo [...] s'erano empiti d'una innocenza quasi terribile per la loro antichità senza data: contemporanea del Paradiso Terrestre!» (p. 335). Al momento dell'addio, nelle stesse pupille la donna legge un fulminante presentimento di morte: «ne incontrò lo sguardo straziato, di una ignoranza infinita e di una consapevolezza totale: sperdute insieme, l'una e l'altra, a mendicare una carità unica, impossibile, e confusa anche per chi la chiedeva» (p. 341). Da parte sua, Ida

entra con tutto il corpo in «quella grande vertigine con echi di voci e di torrenti» che accompagna la perdita di coscienza: il ritorno dell'antico male risale «da un punto o nervo interno [...] Come tornando indietro a quell'età, giù lungo un tempo che le si accorciava all'inverso» (p. 335). In questa sorta di viaggio a ritroso, che come sempre integra spazio e tempo, la donna annulla il confine dell'io e le misure della realtà per ricongiungersi oceanicamente alle cose ormai trasformate in creature naturali:

anche tutta l'epoca anteriore, non soltanto l'ora paurosa che aveva preceduto il suo accesso, ma tutto quanto il passato, all'indietro, le si presentava al ricordo come un punto in arrivo, tuttora confuso da un'immensa lontananza. Lei s'era staccata dal continente affollato e vociferante della sua memoria, su una barca che in questo intervallo aveva fatto il giro del mondo; e adesso, risalendo allo stesso scalo della partenza, lo ritrovava silenzioso e quieto. Non c'erano più urla di folla, nessun linciaggio. Gli oggetti familiari, spogliati da ogni affetto, non erano più strumenti; ma creature vegetali o acquatiche, alge coralli stelle marine, che respiravano nel riposo del mare, senza appartenere a nessuno. (p. 338)

Siamo al «punto» tante volte invocato nel *Mondo*: nel «corpo totale della femmina» si consuma il ricongiungimento fra i due sessi, e si annulla l'estraneità nemica che sempre li separa.

Quell'altro corpo ingordo, aspro e caldo, che la esplorava al centro della sua dolcezza materna era, in uno, tutte le centomila febbri e freschezze e fami adolescenti che confluivano dalle loro terre gelose a colmare la propria foce ragazza. (p. 337)<sup>(177)</sup>

Tradotti nella «lingua degli idioti» paiono risuonare i versi della *Smania dello scandalo*: «Il grumo della ferita lievita. Il cerchio di ghiaccio/si muta nel calore di un grembo» (p. 127), «E il povero lattuccio delle venti lire/è diventato un'isola misteriosa che si sveglia» (p. 129). Ma come le liriche del *Mondo* hanno più volte suggerito, nel «punto del riposo» (p. 122) confluisce anche il percorso regressivo che nella pace prenatale appaga le pulsioni

---

<sup>1770</sup> Sull'interconnessione simbolica mare-foce-madre cfr. G. Durand, *op. cit.*, p. 226.

dell'autoannientamento: lì, allora, «Lo spazio si snatura a dimensione d'orrore» (p. 118).

Alla stazione Tiburtina, davanti al convoglio degli ebrei, Ida torna nuovamente a «smemorarsi» e a «smarrirsi», abbandonandosi alla «debolezza del suo corpo come all'ultima dolcezza possibile» (p. 544). Gli occhi «spenti» (p. 541) della donna non vedono i vagoni ferroviari in partenza per Auschwitz; solo «un invisibile vocio» dà conto di una sterminata presenza umana e quel «coro confuso» proviene

da un luogo isolato e contaminato. Richiamava insieme certi clamori degli asili, dei lazzaretti e dei reclusorii: però tutti rimescolati alla rinfusa, come frantumi buttati dentro la stessa macchina. (pp. 540-1)

Sotto il segno del dolore universale, lo spossessamento di sé riconduce a «una stalla materna, calda di respiri animali e di grandi occhi non giudicanti, solo pietosi» (p. 535) dove infine è possibile acquietarsi:

tutto questo misero vocio dei carri la adescava con una dolcezza struggente, per una memoria continua che non le tornava dai tempi, ma da un altro canale: di là stesso dove la ninnavano le canzoncine calabresi di suo padre, o la poesia anonima della notte avanti, o i bacetti che le bisbigliavano carina carina. Era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un'unica famiglia sterminata. (p.542)

Quasi al termine della guerra, nell'estate del '44, Ida rivisita il ghetto ormai deserto e il suo «viaggio» è orchestrato sulle stesse note di struggente tensione regressiva: nella nebbia smemorante del presente che recupera il ricordo di un tempo «anteriore», Ida segue l'eco dei «ritmi irresistibili» che «stanno già scritti nel seme di tutti i vivi soggetti a morire» (p. 652). Il cammino avviene in un «circuito più minuscolo d'ogni minuscolo villaggio», simile nondimeno a «un labirinto enorme senza principio né fine» (p. 653). Il richiamo di morte si configura come vero e proprio ritorno al regno delle madri, dove il «silenzio irreal» risuona «di timbri diversi ma femminili in prevalenza» riesumati da una



quotidianità confusa e lontanissima:

Senza sapere quel che diceva, né perché, Ida si trovò a mormorare da sola, col mento che le tremava come ai bambinelli sul punto di piangere:

«Sono tutti morti».

Lo disse con le labbra, però senza voce quasi. E a questo mormorio, dentro il silenzio avvertì un peso, come il piombare di uno scandaglio acustico nella sua memoria. (p. 656)

### *La tenda d'alberi*

Nella *Storia*, l'aspirazione religiosa a recuperare l'unità indistinta dell'essere è anelito alla comunicazione autentica col Tutto. È Usepe, accompagnato da Bella, a scoprire «un luogo meraviglioso» sulle solitarie sponde del Tevere, in cui nel silenzio sovrumano, riecheggiano le voci del mondo. Avviato su cadenze fiabesche. «Si camminava senza peso, come portati da una barca a vela [...] cammina e cammina» (p. 851) su uno sfondo cittadino già liricamente trasfigurato («l'infinito così limpido che perfino i muri vecchi ringiovanivano a respirarlo. Il sole era asciutto») il viaggio si conclude alle soglie di

una radura circolare, chiusa da un giro di alberi che in alto mischiavano i rami, così da trasformarla in una specie di stanza col tetto di foglie [...] Pareva proprio di trovarsi in una tenda esotica, lontanissima da Roma e da ogni altra città: chi sa dove, arrivati dopo un grande viaggio; e che fuori all'intorno si stendesse un enorme spazio, senz'altro rumore che il movimento quieto dell'acqua e dell'aria. (p. 852)

La tenda d'alberi delimita un universo di natura primigenio e incontaminato: «un cerchio d'erba appena nata con le piogge, forse ancora non calpestata da nessuno», fiorita solo di margherite «aperte tutte quante insieme in quel momento». Qui, entro un'atmosfera ricca di esplicite suggestioni leopardiane, Usepe s'abbandona alla felicità di un'allucinazione «che forse avrebbe spaventato un uomo adulto, soggetto a un codice mentale

della natura» (p. 854), ma non certo chi di quella natura partecipa il linguaggio nascosto e la sostanza più immediata.

Il silenzio, finito l'intervallo della canzonetta, s'era ingrandito a una misura fantastica, tale che non solo gli orecchi, ma il corpo intero lo ascoltava. [...] Il silenzio, in realtà, era parlante! anzi era fatto di voci, le quali da principio arrivarono piuttosto confuse, mescolandosi col tremolio dei colori e delle ombre, fino a che poi la doppia sensazione diventò una sola: e allora s'intese che quelle luci tremanti, pure loro, in realtà, erano tutte voci del silenzio. (*ibidem*)

Nel ricordo degli affreschi dell'Angelico, pittore «innamorato della luce», la pagina vuole recuperare lo «stupore» limpido, con cui è scritto il *libro degli idioti*. Certo, la «multipla sensazione» di Usepe, non è «facile né breve a descriversi» ma grazie alla polisemia delle sinestisie ossimoriche è possibile registrarne le tracce irriflesse: «dell'effimera e gioiosa allucinazione», «rapida, quanto una figura di tarantella», resta «sospesa in quel minuscolo territorio, una reminiscenza incantata, somigliante a un arcobaleno dove i colori e le voci facevano tutt'uno e che s'indovinava grandissimo di là dai rami frammezzo ai quali faceva scendere un pulviscolo o mormorio luminoso» (p. 880). Espressione alta del delirio sensoriale, cifra originale dello stile morantiano nella *Storia*, il miraggio di Usepe frammischia tempi storici e cicli naturali, cogliendo l'universo infinito nell'unicità del presente.

Era proprio il silenzio, e non altro, che faceva tremare lo spazio, serpeggiando a radice più in fondo del centro infocato della terra, e montando in una tempesta enorme oltre il sereno. Il sereno restava sereno, anzi più abbagliante, e la tempesta era una moltitudine cantante una sola nota (o forse un solo accordo di tre note) uguale a un urlo! (p. 854)

Ma, appunto, anche e proprio nel momento di massimo abbandono, quando ancora nell'aria risuona l'eco della canzoncina «è uno scherzo, tutto uno scherzo», nessuna pacificazione è mai possibile: per la Morante della *Storia* continua sempre a valere la

legge dolorosa della compresenza dei contrari. Il flusso vitale che germina dalla «foce ragazza» del grembo materno a esso ritorna in un anelito di spossessamento ferale. L'immersione panica nella Natura in tanto è ebbrezza epifanica in quanto consente il riaffioramento di tutta l'esperienza passata:

e le canzonette, e i belati, e il mare, e le sirene d'allarme, e gli spari e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli, e le bombe dirompenti, e il grugnito minimo dell'animaluccio senza coda e «che me lo dai un bacetto, a' Usè?» (*ibidem*)

Nel silenzio parlante, le voci della vita si intrecciano ai richiami di morte e sono questi ultimi a vibrare con maggior intensità: l'allucinazione uditiva si chiude sulle fresche parole di Nino, ormai diventate ritornello di disperato addio.

Entro lo spazio sacro della tenda d'alberi («Qua ci sta Dio» annuncerà all'amico Scimò, p. 891) Useppe consuma le ultime giornate della sua breve esistenza. Dopo un nuovo parziale attacco epilettico, il piccolo, abbracciato a Bella, s'addormenta e, diversamente dal solito, ha un sogno di cui in seguito conservò «un'ombra palpitante e colorata» (p. 904):

Sognava di trovarsi precisamente nel luogo dove stava in realtà: solo che il fiume aveva preso la forma di un grande lago circolare, e le collinette all'intorno erano assai più alte del vero, tutte travolte da una nevicata. (*ibidem*)

La scena onirica è nettamente divisa a metà. Fuori si scatena una turbinosa tempesta di neve:

Il cielo era nerastro, un vento fischiante torceva gli alberi della valletta e tutte le altre rive intorno, e la neve turbinava, simile a una mitraglia di ghiacci puntuti e micidiali. Dalle vette all'ingiro, gli alberi si tendevano nudi e neri come corpi scarnificati, forse già morti. E per tutta la catena delle colline il solo suono era il fischio delle raffiche: non c'erano voci, non si vedeva nessuno. (*ibidem*)

Useppe, però, si trova al riparo dentro il fiume-lago, la cui acqua possiede tutte le caratteristiche del liquido amniotico:

quest'acqua, sebbene chiusa in cerchio dalle colline, appariva di una grandezza infinita. Era tutta di un colore iridato, quieta e luminosa, di un dolce, meraviglioso tepore, come fosse attraversata di continuo da sorgenti non viste, che il sole riscaldava. (p. 905)

La facile contrapposizione fra violenza esterna e dolce sicurezza fetale acquista connotazioni più conturbanti grazie agli effetti di rifrangenza: non solo le immagini naturali, si pacificano («il cerchio delle colline, massacrato dalla tetra bufera, là dentro si rispecchiava, invece, intatto e beato, nella piena serenità di un'estate al suo principio»), ma le percezioni di realtà si capovolgono.

Né si dava alcun dubbio che il lago era vero e autentico; mentre il panorama soprastante era un trucco, qualcosa come le ombre cinesi su un telone. Ciò nel sogno era ovvio, anzi, nell'insieme, buffo. (*ibidem*)

Lo splendido scenario della trasfigurazione onirica, nella sua ricchezza contraddittoria, suggerisce la vera eziologia della malattia di Ueseppe. Il fiume-lago è popolato di «innumeri testoline di altri nuotatori»: sono i bambini salvatori del mondo; poco importa che abbiano le fattezze dei parenti di Scimò, o della nipotina Ninuccia, appena incontrata: è la famiglia sterminata degli infanti che conservano la felicità innocente perché non hanno mai abbandonato il grembo materno, l'unico spaziotempo in cui non si consuma l'eccidio, da cui anzi è possibile trasformare l'immagine tormentosa della vita in un «giardino sospeso in cielo», dove «è tutto uno scherzo».

Nel romanzo dedicato alla storia, l'antico rovello morantiano approda a un esito radicale: se già Gunther sapeva che la «disgrazia è crescere!» (p. 334), la vicenda dei figli di Ida, Nino e Ueseppe, ci dimostra che la «colpa è nascere», perché la strage ci atterra nell'atto stesso di infrangere la condizione fetale. Il massacro degli innocenti si attua nel «corpo malato del tempo» ma si genera in una dimensione di naturalità ben altrimenti infetta.

## *Lo spazio romanzesco*

Il sistema delle coordinate spaziali conferma la carica di tradizionalismo equivoco che permea il romanzo del '74. Come l'ordinamento temporale oscilla fra nettezza dei confini cronologici e puntualità istantanea, così anche l'universo topologico non consente letture univoche: la cifra della mimesi realistica e i moduli della trasfigurazione simbolica o della visionarietà delirante si intrecciano a ogni pagina, costruendo un diagramma altrettanto complesso.

Nel rispetto delle convenzioni di genere, la narrazione prevede una disposizione di scene ed episodi ambientati alternativamente in luoghi aperti e chiusi. Lontanissimo dalla dimensione concentrazionaria di *Menzogna e sortilegio*, ma anche dall'ariosità luminescente dell'*Isola*, il racconto corrobora la dialettica pubblico-privato, opponendo gli scenari esterni dei diversi quartieri romani agli interni popolari e piccolo-borghesi abitati dai numerosi personaggi. Sono soprattutto gli spazi dell'intimità quotidiana a essere delineati con scrupolo realistico: le descrizioni degli appartamenti occupati da Ida e Useppe, a San Lorenzo al Testaccio e in via Bodoni, rispettano l'ordine retorico della contiguità metonimica, quasi sempre affidandosi alla stessa clausola elencatoria. Nella camera di Giovannino,

E sul tavolinetto c'erano rimasti, disposti in ordine, i suoi pochi libri scolastici [...] sul ripiano in basso dell'armadio, c'era un paio di scarpe quasi nuove [...] E su uno spago teso nell'interno dello sportello, c'era una cravatta di raion, a quadretti celesti e bianchi.

Sull'angolo, poi, c'erano riposti due opuscoletti [...] Per terminare la lista, sotto al letto c'erano le sue scarpe di tutti i giorni. (pp. 622-3)

Anche lo squallido scantinato di Santina viene descritto con procedimento analogo:

Sullo stesso lato del finestrino, c'era un letto di legno, non molto ampio,

vegliato da due stampe sacre [...] Sotto al tavolino c'era una grossa valigia di fibra, che faceva anche da armadio, e al di sopra, appesa al muro, c'era una credenzuola [...] nella stanzuccia, sotto al letto, c'era un'orinale (pp. 668-9).

Agli occhi stupiti di Usepe, la capanna di Scimò pare raccogliere un tesoro inestimabile:

Ci si trovavano, difatti: un materassetto (o meglio una fodera di materasso, scucita da un lato e imbottita, a quanto pareva, di stracci) con sopra una coperta militare; vicino, incollata su una pietra con la sua cera stessa, una candela, già consumata in parte; e sul terreno parecchi giornalini illustrati, con avventure a fumetti. (pp. 881-2)

Il modello canonico è offerto dalla descrizione iniziale della camera di Nino, dove la figura dell'enumerazione s'alterna alla consueta ricorrenza deittica: «un giornaletto sportivo, una giacchetta di pigiama [...] un calzettino di media misura [...] un fez d'avanguardista, un fonografo a manovella con qualche disco alla rinfusa; e un meccanismo di struttura complicata» (pp. 332-3). Ma proprio il prototipo ecfrastrico, posto in apertura di romanzo, illustra le tonalità metaforiche costantemente sottese al registro mimetico.

I procedimenti descrittivi, attenti ai minuti particolari, mentre adempiono la tradizionale funzione caratterizzante (il ritratto di Nino è già tutto racchiuso in «un tale campionario parlante» *ibidem*), conferiscono alla scena una valenza affatto traslata: gli oggetti quotidiani che scatenano l'«invidia matta» del soldatino tedesco, replicano un'altra parallela situazione familiare, allestendo la quinta di un incesto.<sup>(178)</sup>

Come sempre nelle opere morantiane, anche nella *Storia* la scrittura realistica spezza l'asse sintagmatico della contiguità per

---

<sup>1780</sup> «sul giovane soldato l'effetto subitaneo di quell'ambiente fu di rimpianto selvaggio e di malinconia, per causa di certe minime affinità con la sua casa materna in Baviera...» (p. 330). Sono molti gli elementi che creano un ricordo fra le figure dei due ragazzi: orfani di padre, della stessa età, soffrono entrambi la «smania di crescere» (p. 271). La similitudine con un gattino (pp. 332, 335) li accomuna definitivamente.

privilegiare i nessi della selezione paradigmatica, ricca di rimandi simbolici: il consueto impasto linguistico accosta espressioni di immediata concretezza a traslati vertiginosi. Un solo esempio: quando Ida torna nel ghetto alla ricerca della famiglia Efrati, il narratore prima ci offre la descrizione minuziosa delle vie e delle casupole ormai abbandonate:

Dall'inferriata di un terraneo, già adibito a rivendita, si intravedeva il locale umido e buio, spogliato del banco e delle merci, e invaso da ragnatele. Dei portoni, qualcuno pareva sbarrato, ma altri, sfondati nei saccheggi, erano appena accostati o semiaperti [...] L'ingresso, della misura di un bugigattolo, era quasi al buio, e ci faceva freddo. Invece la scaluccia di pietra, tutta avvallata e viscida, riceveva luce da una finestra all'altezza circa del secondo piano. Sul primo piano c'erano due uscioli chiusi; ma uno dei due non portava nessun nome. (p. 654)

Poi, però, acconsente alla «fragilità emotiva» del personaggio che, per via allucinatoria, trasforma il ghetto in un vero «regno dei morti»:

Le voci nei suoi orecchi, prima di spegnersi, presero a riecheggiarsi a vicenda, accavallandosi in un ritmo tumultuante. E in questa loro fretta pareva di avvertire un senso orribile, come se i loro poveri pettegolezzi si esumassero da un'eternità confusa in un'altra eternità confusa. (p. 656)

Ma, anche a non contare i luoghi epifanici costituiti dal ghetto e dalla tenda d'alberi o gli innumerevoli scenari costruiti con la grammatica dell'immaginazione onirica, è l'intero paradigma degli spazi narrativi a rifrangere significazioni plurime.

La stessa dinamica dentro-fuori perde ogni rigidità grazie all'adozione di procedimenti tecnico-espressivi flessibilmente orientati. Nelle sequenze in cui è protagonista Usepe, nessun confine è nitidamente predeterminato. La «totale clausura» (p. 393) in cui il bimbo vive nell'inverno del 1942 si spalanca nello «spettacolo della scoperta del mondo»: le maniglie diventano stelle, i mobili di casa arcipelaghi australiani (p. 395); persino la catasta di banchi a Pietralata si trasforma in «una scogliera avventurosa» (p. 477). Come negli affreschi dell'Angelico, è la

luce a dilatare i limiti convenzionali dello spazio domestico:

Mirava esilarato i fili della pioggia fuori della finestra, come fossero coriandoli e stelle filanti multicolori. E se, come accade, la luce solare, arrivando indiretta al soffitto, vi portava, riflesso in ombre, il movimento mattiniero della strada, lui ci si appassionava senza stancarsene. (p. 394)

A dinamizzare il sistema topologico è soprattutto la variabilità del punto di vista con cui sono condotte le numerose descrizioni d'esterni: i paesaggi naturali, massime nei capitoli finali, s'accordano con le cadenze elegiache che accompagnano le «cadute» di Useppe. Uno sfondo notturno in cui campeggia la luna «fresca e nuda, come dopo un bagno» (p. 839) suggella uno dei primi attacchi del 1947; nella «turbolenza gioiosa» dell'estate si svolge l'ultima passeggiata:

Le nuvole rotte e insegue correvano alla deriva nell'avanzata di un vento rinfrescante che sembrava spalancare le strade e i viali [...] La zona del sole era tutta libera, e il suo riverbero scavava nelle nuvole più vicine precipizi e grotte di luce, che poi si rompevano percosse da nuove ondate, delle quali Useppe udiva il fragore splendente. Allora i raggi si raddoppiavano, o si frantumavano in tante schegge; e agli incontri, nell'accendersi i massi erratici lasciavano apparire gallerie buie o pavesate di luminarie, camerette interne fiammeggianti di candeline, o finestre azzurre che si aprivano e si chiudevano. (pp. 996-7)

Se nelle descrizioni naturali predominano i timbri di un lirismo luminoso e musicale, gli scenari urbani colpiscono il lettore per la tensione straniante che li attraversa. Tutto il romanzo ha un tono molto «cittadino», a conferma che i destini dei protagonisti si giocano ormai tutti entro la dimensione della promiscuità indotta dall'urbanesimo moderno, e di questo spazio la scrittura morantiana coglie le infinite modulazioni suscitate dalla percezione individuale. Roma, ripresa sempre «in soggettiva», assume aspetti poliedrici: tutto dipende da chi la percorre, se la coppia Nino-Useppe o la spaurita Iduzza.

Nella «prima uscita» dei due fratelli, il quartiere di San Lorenzo perde «la smorfia della guerra» per trasformarsi in una «multipla e unica fantasmagoria», in cui il mondo «danzava nel



ritmo dei ricetti» neri di Nino (p. 397), mentre la gita in moto diventa «un vero raid fantascientifico». Nell'aria che «sapeva di pane»,

si vedevano statue volare con le ali distese fra le cupole e le terrazze, e trascinare i ponti in corsa con le tuniche bianche al vento. E alberi e bandiere giostrare. E personaggi mai visti, sempre di marmo bianco, in forma d'uomo e di donna e d'animale, portare i palazzi, giocare con l'acqua, suonare trombe d'acqua, correre e cavalcare dentro alle fontane e appresso alle colonne. (pp. 722-3)

Ancora più stupefacente lo scenario dell'Urbe visto con gli occhi allucinati di Ida. Il viaggio di ritorno dal ghetto conserva i tratti dello stravolgimento psicotico:

E mentre lei costeggiava il lungotevere, il fiume, attraversato di sbieco dalla luce, le si mostrò di un colore bianco. Lungo la via di casa, essa non vedeva più altro che questo bianco liquido e abbacinante per tutta l'aria [...] Al suo sguardo, tutte quelle finestre si mostrarono come crepacci neri sul fronte di un iceberg. (p. 658)

All'uscita dall'obitorio, dopo aver riconosciuto il cadavere di Nino, Ida si muove in una città dal volto osceno e lacerato:

transitava per certe strade irriconoscibili, dove la luce era uno zenith accecante, che dava a tutti gli oggetti un rilievo osceno. Le foto esposte nelle edicole ridevano oscenamente, la folla si contorceva, e le statue numerose in cima alla basilica si avventavano verso il basso in atteggiamenti mostruosi [...] Le strade si deformavano e si allargavano per ogni parte, fino a una dimensione smisurata contro natura. (pp. 802-3)

Infine, davanti all'immagine di Roma «città aperta», anche la voce del narratore assume i timbri visionari dell'accensione metaforica:

e la nube disastrosa dei bombardamenti, che attraversava di continuo tutto il territorio provinciale, calava sulla città un tendone di pestilenza e di terremoto [...] ogni tanto in qualche strada di periferia dirompeva con un tuono il polverone della rovina. (pp. 636-7)

Basterebbe questa descrizione a misurare la lontananza che separa la scrittura morantiana dalle convenzioni di linguaggio care agli autori neorealistici; ma c'è un'altra sequenza che, per scelta tematica e tecniche espressive, ne sancisce l'estraneità irriducibile. All'inizio del.....1946, un'ampia analessi rievoca l'esperienza di Davide in fabbrica. È la prima e l'unica volta che la scrittrice affronta un simile argomento: è una prova di coraggio, tanto più che la letteratura italiana novecentesca offre pochi e poco convincenti modelli in proposito.

Incline a sintonizzarsi con i grovigli psicosociali della piccola borghesia impiegatizia, magari d'origine meridionale, la narrazione morantiana non si muove con scioltezza nella rappresentazione dell'universo industriale e operaio. Sono molte le spie stilistiche che denunciano lo sforzo compositivo: dall'affollarsi dei diminutivi maternamente complici («Daviduccio» p. 734, «questo studentello ebreo latitante» p. 737, «operaietto novizio» p. 740, «ragazzetto» p. 742), all'evidenza tipografica dei corsivi e delle maiuscole riservata ai ragionamenti di Davide, fino alla opacità delle metafore e delle immagini che illustrano le reazioni nevrotiche del personaggio. Eppure, quanto più greve appare la rappresentazione degli assilli ideologici del giovane intellettuale borghese alle prese con la fatica spossante del lavoro manuale,<sup>(179)</sup> tanto più efficace è la descrizione dei luoghi in cui tale esperienza si compie: la resa dello scontro diretto con le macchine, «corpi organici» dotati di dinamismo frenetico e assordante, si affida alle note violente dell'espressionismo, spesso intrecciato a suggestioni futuriste. Il «capannone dal tetto di lamiera», cui è destinato Davide, è ingombro «di mostruosi meccanismi in movimento» (p. 738), illuminato improvvisamente da «lingue di fiamme e colate incandescenti (p. 739); in esso «le presenze umane non parevano

---

<sup>1790</sup> Osservazioni illuminanti sull'esperienza in fabbrica di Davide sono sviluppate da Concetta D'Angeli nel saggio *La presenza di Simone Weil ne «La Storia»*, in Av. Vv., *Per Elsa Morante*, cit.

reali, ma effetti di vaneggiamento notturno» e protagonista assoluta è la pressa, l'«automa-demiurgo» (p. 740) che inebetisce i sensi fino all'ottusità:

Al servizio delle macchine, le quali, coi propri corpi eccessivi, sequestravano e quasi ingoiavano i loro piccoli corpi, essi si riducevano a frammenti di una materia a buon mercato, che si distingueva dal ferrame del macchinario solo per la sua povera fragilità e capacità di soffrire. (p. 739)

Solo acconsentendo alla «povera fragilità» di Davide è possibile raffigurare questo universo infernale che «nega spazio perfino agli istinti animali del piacere, e tanto più alle domande umane» (p. 740). Il narratore, abbandonata la pseudofocalizzazione limitata,<sup>(180)</sup> assume pieno dominio del racconto e recupera i timbri di un'affabulazione che travalica i confini limitati dello spazio-tempo reale:

La luce del giorno, in quell'enorme spazio dalle rare aperture, entrava scarsa e torbida; e l'illuminazione elettrica, in certi punti, era così accecante che trafiggeva, come negli interrogatorii di terzo grado [...] Di qua dentro, il mondo esterno, da dove ogni tanto pervenivano echi semisepolti (voci, scampanellii di tram), diventava una regione inverosimile, come una Tule estrema di là da una rotta transpolare. (pp. 738-9)

### *La memoria antropologica*

Siamo all'elemento davvero più controverso, e forse più frainteso del romanzo: l'adozione di un punto di vista eterodiegetico capace di dominare ogni evento e personaggio con potenza onnisciente e intrusiva.<sup>(181)</sup> La scelta, davvero provocatoria in tempi che

---

<sup>1800</sup> All'inizio della rievocazione, la voce narrante sembra appoggiarsi alla testimonianza diretta di un narratore di secondo grado: «Io, quanto a me, le rare e frammentarie notizie che ho potuto raccogliermene, le ho avute in gran parte da Ninnuzzu» (p. 738) e poco prima: «Ninnuzzu era informato (per averlo saputo, a suo tempo, dal compagno Piotr) che già in passato, una volta, Davide aveva provato a farsi operaio» (p. 736).

<sup>1810</sup> Contro questa scelta polemizzarono le recensioni dei critici più ostili al

decretavano la «morte dell'autore», fu sorprendente anche per il lettore morantiano, abituato a confrontarsi con un personaggio-narratore la cui soggettività percipiente ben s'adattava alla multiformità cangiante del reale.

*La Storia* pareva sancire la rinuncia di quella «relatività» novecentesca invocata già nel lontano 1959. A orientare una simile prospettiva era sicuramente la consapevolezza che un'«arte di propaganda», tesa a condannare lo sterminio del secolo atomico, non concedeva alcun «alibi».

Il progetto esplicito di rivolgersi agli «analfabeti» corroborava l'impegno di verità; lo statuto duttile e coeso dei generi prescelti ne favoriva l'esecuzione. Ma quanto più la Morante ostenta di aderire ai canoni consueti dell'onniscienza eterodiegetica, tanto più ne modifica l'intima funzionalità compositiva. Lungi dall'atteggiarsi nelle pose codificate, questo narratore ha una fisionomia equivoca, talvolta contraddittoria, e la sua voce, dotata di sfumature molteplici, promana da una fonte non immediatamente identificabile.

Agli antipodi del codice di «riscrittura» che fondava il modello ottocentesco, l'opera morantiana non solo svislisce lo spessore di intertestualità storiografica<sup>(182)</sup> ma privilegia la parola dell'evidenza semplicistica cui si affida la coscienza preistorica dei personaggi. Ecco allora accamparsi direttamente sulla pagina le proclamazioni di fede anarchica di Giuseppe, le spavalde dichiarazioni fasciste di Nino, le previsioni di una sicura vittoria comunista avanzate da Quattropunte e Eppetondo, le concioni rivoluzionarie di Davide, oppure, fuori dalle certezze «politiche», gli «annunci» di Vilma nel ghetto, le aspirazioni fantasiose di Carulina e le «nuove elettrizzanti» di nonna Dinda a Pietralata, o

---

romanzo, Barilli, Asor Rosa, Luperini. Sulla autorevolezza del narratore, oltre agli ormai classici saggi di Bachtin, si veda il bello studio di M. Barenghi, *L'autorità dell'autore*, Milella, Lecce 1992.

<sup>1820</sup> L'«intertestito» della *Storia* è composto da altre narrazioni, non da opere d'indole storiografica: la scena del ghetto rimanda esplicitamente al *16 Ottobre* di Debenedetti; i riferimenti alla campagna di Russia richiamano il libro di Revelli, *La strada del Davai*.

infine le opinioni di Scimò, espresse con «aria di sufficienza» (p. 888).

L'alternanza continua e composita delle diverse focalizzazioni organizza sia l'unità minima della frase, in cui un singolo termine denuncia l'intonazione «parziale», sia le sequenze più ampie in cui la responsabilità del discorso è interamente delegata al protagonista. Supporre che l'autore reale concordi integralmente con le «verità» volta a volta enunciate è un'ingenuità, quando non una miopia critica. Ogni pagina della *Storia* invita a non operare una simile confusione: proprio Davide, il personaggio più ideologico dell'opera, chiarisce con evidenza dolorosa la distanza che lo separa dalla voce che ne racconta il percorso intellettuale; <sup>(183)</sup> e basta il semplice confronto fra la nota che sigilla la cronologia del.....1945 e la scena in cui il compagno Remo, «bruciante di fiducia nei suoi occhi seri e infossati» (p. 823), annuncia a Ida l'avvento certo del Mondo Nuovo,<sup>(184)</sup> per

---

<sup>1830</sup> Aveva già sinteticamente osservato Giovanni Raboni: «L'abbaglio di chi ha visto in Davide Segre un portavoce della Morante non poteva essere, insomma, più completo». *Il libro di Elsa Morante*, «Quaderni piacentini», dicembre 1974, n. 53-54. Esemplare di quest'ottica il saggio di Rossana Dedola, *Strutture narrative e ideologia nella «Storia» di Elsa Morante*, «Studi Novecenteschi», novembre 1976. Persino le «citazioni firmate» delle poesie anarchiche proclamate da Giuseppe nell'osteriola di campagna vengono prese per buone, senza cogliere la simpatia cordiale ma amabilmente ironica sempre implicita nel riuoso «intertestuale» dichiarato. Su questi «distanziatori espliciti», spie irriducibili della «parola d'altri», si sofferma, in un rigoroso saggio d'impostazione linguistica, B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, Sellerio, Palermo 1984.

<sup>1840</sup> «Con la sua faccia scura e prosciugata da taglialegna, gli occhi neri infossati sotto gli zigomi ossuti e duri» (p. 648), l'oste Remo raffigura il prototipo del «popolano comunista», vero portatore delle grandi speranze post-resistenziali, sotto il segno della fiducia incondizionata per le decisioni assunte dal compagno Togliatti. Non c'è dubbio che l'io narrante conceda a questo personaggio un riconoscimento ammirativo per le sue doti di umanità autentica: nella sequenza che precede il referendum istituzionale del 1946, un abile discorso indiretto libero ostenta di assumere il punto di vista di Remo, senza mai demistificarne l'illusorietà; solo al muto sguardo di Ida è affidato il compito di svelarne la fallacia (p.823).

comprendere come il sistema enunciativo del romanzo sia complesso e nessuna figura possa definirsi il «portavoce camuffato» (Tomasevskij) dello scrittore.

Ma la questione più controversa dello statuto autoriale della *Storia* non risiede nell'ordinamento dei livelli di pluridiscorsività presenti nel racconto quanto piuttosto nella fonte dell'enunciazione da cui la parola romanzesca germina e attinge timbri e cadenze inconfondibili.

Io non conosco abbastanza la Calabria. E della Cosenza di Iduzza non posso che ritrarne una figura imprecisa, attraverso le poche memorie dei morti. (p. 286)

La mattina dell'addio rimane nella memoria sotto il segno di un disordine caotico. (p. 580)

Adesso tentiamo di riferire, qui a distanza, attraverso la memoria, le ultime ore di vita di Giovannino. (p. 704)

Questi interventi del narratore sono collocati in punti distanti dell'intreccio e tratti da episodi molto diversi: il primo si riferisce alla stagione «anteriore» di Nora e Giuseppe, il secondo dà avvio alla descrizione, orchestrata sui toni comico-picareschi, della partenza dei Mille da Pietralata, l'ultimo apre la sequenza visionaria della morte di Giovannino. In tutti, il richiamo è a una memoria che non è e non può essere testimoniale, cadenzata su note affatto estranee alla verisimiglianza di indole storico-autobiografica.

Anche davanti alla precocità «incredibile» di Useppe, l'io narrante si sente obbligato a precisare:

io stessa stenterei a crederci, se non avessi diviso, in qualche modo, il suo destino. (p. 379)

Ancora una volta, la formula autenticante allude non a un dato di conoscenza reale, ma alla «condivisione di un destino» che non appartiene alla sfera dell'esperienza quotidiana. Si legge nel

saggio dedicato all'Angelico:

Nell'assenza dal tempo e dallo spazio, tutto è memoria: l'evento presente, quello che è già accaduto e quello che deve ancora accadere [...] Nella definitiva unità dei contrari assenza-presenza, tutto è già stato, tutto deve succedere ancora. (*Beato*, pp. 1567-8)

Dare spessore narrativo a questa «memoria», calando il linguaggio degli idioti entro le strutture comunicative del discorso romanzesco: è questo l'impegno che la Morante si assume scrivendo *La Storia*. Si può rimpiangere la visionarietà onirica di Elisa o le ricordanze luminose di Arturo, magari anche riconoscere il minor fascino della nuova fisionomia autoriale, ma certo impossibile è ricondurne la scelta alla smania del «successo spettacolare», o iscriverla entro l'area della poetiche naturalistiche.

Da questa memoria prossima alla zona del «sacro», voce della coscienza antropologica che sa gli eventi perché ne ha «condiviso» creaturalmente l'esito, derivano i timbri e le cadenze cui s'affida il narratore della *Storia*: l'adozione sistematica del «si»,<sup>(185)</sup> impersonale e insieme partecipativo, ne è il segno più clamoroso; ma anche la fitta rete di parentesi,<sup>(186)</sup> la presenza ridondante degli avverbi di certificazione, i procedimenti tesi a produrre l'«effetto di realtà» valgono antifrasticamente<sup>(187)</sup> a

---

<sup>1850</sup> L'arco di oscillazione dell'uso del «si» è sterminato: impossibile darne una campionatura esaustiva, basta forse sottolineare i due poli estremi, dal ritratto iniziale di Gunther «per chi si mettesse a osservarlo» (p. 271) alla registrazione finale del «pietoso dramma»: «si leggeva», «come si poteva prevedere» (p. 1019).

<sup>1860</sup> A questo proposito, Bice Mortara Garavelli insiste sull'effetto di «frantumazione della voce enunciante»; nella *Storia*, la fitta rete di parentesi più che assolvere una funzione straniante o ironica, sembra voler suggerire tonalità vocali diverse e soprattutto introdurre nel periodo elementi di ritmicità.

<sup>1870</sup> Le marche di certificazione predilette, «difatti» «invero» «in realtà» hanno la funzione di segnare il passaggio dal piano descrittivo alla dimensione soggettiva, dove il singolo dato assume un significato più «vero» e «reale». Proprio quando il narratore ricorre non all'onniscienza certa, ma alla memoria intrusiva ecco l'affollarsi delle congiunzioni; emblematico il «difatti» che

creare una sorta di narrazione al quadrato, in cui il controcanto ritmico garantisce solo della potenza affabulante di chi racconta. Il romanzo, cioè, si costruisce sempre più come opera di creatività assoluta che rigetta le distinzioni canoniche fra storia e invenzione, fra dati di evidenza concreti e percezioni-inconscie, fra finzione e verità. L'esibizione ostentata delle marche dell'autorevolezza, lungi dal fondare verisimilmente la *fictio*, esalta la libertà fantastica con cui il romanziere crea un «piccolo modello di architettura del mondo» (*Sul romanzo*, p. 1500). Dalla prima all'ultima pagina, nessun dubbio deve sussistere su chi si arroga il diritto-dovere di dare vita, in senso etimologicamente forte, a tutti i personaggi della *Storia*. Da un osservatorio, posto a una «distanza che pareggia i vivi e i morti» (p. 800), le «misure» lineari del tempo e dello spazio si sovrappongono, gli eventi storicamente accaduti si spianano: ciò che conta è la raffigurazione di una realtà tanto più vera quanto più radicata nei «punti» oscuri dell'io. In questa prospettiva, nessuna soluzione di continuità separa le cronache familiari di Elisa dal grande affresco della *Storia*: i «fumi» di casa De Salvi sciamano e assediano le famiglie Ramundo e Mancuso, fino a coinvolgere una folla sterminata di minime comparse, che partecipano allo spettacolo insensato della *Storia*.

Il primo ritratto di Gunther, orchestrato su un registro di apparente descrittivismo mimetico, mostra subito il campo in cui si espande la «memoria» intrusiva di questo narratore:

«Eccomi portato di peso», si disse, «come un gatto dentro un sacco, verso il Continente Nero!» Non *Africa* pensò, stavolta, ma proprio *Schwarzer Erdteil*, *Continente Nero*: vedendo l'immagine d'un tendone nero che già fin d'ora gli si stendeva sopra all'infinito, isolandolo dai suoi stessi compagni presenti. E sua madre, i suoi fratelli, i rampicanti sul muretto di casa, la stufa dell'ingresso, erano una vertigine che si allontanava al di là di quel tendone nero, come una galassia in fuga per gli universi. (p. 274)

---

commenta lo scenario in cui si svolgono i «sogni lieti» di Iduzza durante il periodo passato a Pietralata, p. 478.



Gli esempi potrebbero moltiplicarsi perché le zone di interferenza autoriale coprono lo sterminato repertorio dei sogni, le memorie cancellate, le «inquietudini sotterranee», le paure devastanti, i vaneggiamenti deliranti, i «presentimenti immaginosi», le sensazioni «inaccessibili alla coscienza», le «ammissioni» indicibili, gli avvertimenti o i «sussulti» premonitori, le allucinazioni narcotiche, le lotte fra Io e Super-Io. Grazie all'onniscienza pervasiva è possibile cogliere le sfumature di un'intonazione («dentro di sé discuteva tartagliando» p. 333), la forma della sostanza di un giudizio («*colpevoli* - fu proprio questo il termine usato da lei nel pensiero -» p. 354), il timbro di una «risarella» (p. 723), l'incertezza allusa da un gesto impercettibile: il narratore partecipa l'indignazione crucciata di Giuseppe Ramundo quando accusa «*tradimento, tradimento*» (p. 282) o l'enfasi con cui Nino «pronunciò queste maiuscole» (p. 374), e soprattutto acconsente con i terrori ancestrali che «stringono d'assedio» la vita delle madri: insomma la voce narrante in tanto è dotata di piena autorevolezza creativa in quanto è in grado di inoltrarsi nei domini a cui non ha accesso la coscienza opaca dei personaggi.

Siamo all'origine prima della scelta tanto contestata: l'assunzione totale di responsabilità diegetica non vale, come nei modelli ottocenteschi, a raccordare i piani paradigmatici della storia e dell'invenzione, o a governare le svolte dell'intreccio, tanto meno a ricondurre gli eventi narrati entro il dominio certo di una inesistente «realtà assoluta» (*Sul romanzo*, p. 1505). Altra, come sempre, è la preoccupazione compositiva della Morante.

### *La precognizione del destino*

Innanzitutto, alla voce narrante spetta il compito di riportare in forme universalmente comprensibili i grovigli incomunicabili da cui tutti sono quotidianamente assediati: la demiurgia del narratore onnisciente si esplica prioritariamente nel mettere in

comunicazione i personaggi, nel «farli parlare» fra loro. In questo romanzo aperto e corale, sullo sfondo di casi che coinvolgono la collettività intera, nessuno sa o riesce a dialogare con i propri simili. O per meglio dire: non più rinserrati nell'aggressività misantropica di *Menzogna e sortilegio*, e lontani dall'isolamento leggendario di Procida, i numerosi attori della *Storia* interagiscono fra di loro, compiono atti di solidarietà generosa, si sorreggono vicendevolmente ma senza mai conoscere la confidenza rassicurante delle parole: spetta al narratore intrecciare le loro voci, chiarendone toni e timbri, rivelandone con intrusività spudorata il senso ultimo. Certo, rispetto alla compattezza narrativa di *Menzogna e sortilegio* e anche al dialogismo limpido delle memorie di Arturo, il racconto della *Storia* lascia molto più spazio alle chiacchiere familiari, agli scambi colloquiali, alle battute quotidiane. Eppure proprio le sequenze organizzate in forma drammatica sono le zone più opache del testo. I discorsi diretti di Davide sono per lo più orazioni tribunizie o autoaccuse maniacali, le battute di Nino peccano di plebeismo becero, le discussioni fra partigiani si riducono a poche frasi e a qualche lazzo: ma è l'intelaiatura complessiva del dialogato a mostrare le crepe e le incongruenze più gravi. A confermarlo è la folla di esclamativi che punteggiano la stragrande maggioranza dei dialoghi: nelle battute che si scambiano Nora e Giuseppe (pp. 283-4), Ida e Nino (pp. 371-3, 375, 674, 773-4), gli sfollati di Pietralata con i partigiani Assodicuori e Quattropunte (pp. 504-5, pp. 512-3), e persino Patrizia e Ueseppe, nel loro ultimo incontro (p. 895), sono i segni della punteggiatura, i corsivi e le maiuscole a registrare l'intonazione, a suggerire le sfumature di pensieri e sentimenti che non trovano espressione adeguata. Alla radice di questo ordine dialogico tutto estrinseco c'è sicuramente la diffidenza dell'autore a concedere autonomia elocutiva alle sue creature: come *Menzogna e sortilegio* aveva già splendidamente mostrato, nei libri morantiani, il rapporto fra le diverse voci del testo è tanto più polifonico quanto maggiore è il dominio riservato all'«io

recitante». E, d'altronde, deriva da questa opzione enunciativa il tono complessivo di un'opera che, nel riportare mille voci, tutte le rinserra nell'eco della parola materna. Ma nella *Storia* l'afasia in cui sono avvolti tutti i personaggi, con l'unica ovvia eccezione dell'infante Ueseppe, allude a un nodo ideologico-espressivo ben più cruciale. Non solo l'epilogo suggella il mutismo vertiginoso entro cui è precipitata Iduzza, ma l'intera narrazione è costellata di silenzi e vuoti che circoscrivono le zone dell'indicibile: se il romanzo si apre sulla solitudine amara di un soldatino tedesco che «Sapeva 4 parole in tutto d'italiane», l'analessi retrospettiva dedicata alla famiglia Ramundo è tutta concentrata nei tre «segreti» (p. 282) gelosamente custoditi fra le pareti di casa: il «vizio di bere» di Giuseppe, l'ebraismo di Nora, gli improvvisi «insulti» che atterrano Iduzza («Così, in famiglia s'era aggiunto ancora un altro scandalo da tener nascosto al mondo» p. 288). Nel corso del romanzo, alle molte sequenze costruite sull'opposizione fra l'intimità dei «dialetti antichi» e il frastuono dei rumori «rintronanti»,<sup>(188)</sup> corrispondono episodi in cui i personaggi parlano senza nulla comunicare: la «profetessa» Vilma che grida verità terribili da tutti inascoltate; la signora Di Segni nel dialogo straziante con i familiari imprigionati nel vagone in partenza per Auschwitz; o infine l'esemplare fisionomia di Davide, l'intellettuale borghese che vorrebbe delegare alla parola, scritta e orale, il compito supremo di illuminare l'umanità, ma è incapace di rivolgersi ad alcuno con le note piane della conversazione quotidiana.

si rese conto che la sua vera voglia oggi, era di *parlare*. Lui stesso - così gli parve - era un nodo terribile, e tutti quanti gli altri si ingarbugliavano e inciampavano in questo nodo. Solo dialogando con gli altri, il nodo forse poteva sciogliersi. (pp. 918-9)

---

<sup>1880</sup> L'antitesi è marcata anche topologicamente: all'osteriola di campagna, in cui si rifugiava Giuseppe Ramundo per intonare le «poesie insuperabili» della fede anarchica si oppone il ritrovo cittadino, dove Davide declama la sua ultima conclone, via via sopraffatta dal «frastuono sincopato» dei programmi radiofonici.

Chiuso nel «lungo incantesimo del silenzio» (p. 936), dai tempi dell'infanzia familiare fino alla stagione della lotta partigiana, Davide consuma la sua esistenza nel tentativo fallimentare di infrangere lo «sbarramento invalicabile di oltranza e di delirio che a volte circonda i disperati» (p. 553). Lo scacco dell'esperienza operaia poiché è cruciale sancisce il suo irredimibile autismo: in seguito, anche il semplice ricordo «lo rendeva scorbutico al punto da farlo ammutolire» (p. 750). Persino i pochi con cui cerca di aprirsi in amicizia, non possono né sanno ricambiarlo: Nino gli dichiara la sua «ostinata pretesa di dialogo, scoperta fino al candore» (p. 512), ma nulla capisce dei suoi assilli e la breve relazione epistolare fra i due ragazzi è affatto unidirezionale (p. 735); Santina, cui «si dava a ragionare a gran voce» (p. 677), «lo stava a sentire, coi suoi occhioni aperti senza luce, come ascoltasse, in sogno, un pastore calmucco o beduino» (p. 678); l'ultima chiacchierata con Useppe, infine, è possibile perché si svolge in «una giornata di gala», sotto gli effetti euforizzanti della droga.

Ma l'antitesi fra silenzio e confidenza in tanto percorre l'intero romanzo, in quanto ne è la precondizione genetica. L'opera che si apre con un'epigrafe evangelica, tutta tesa nello sforzo ambizioso di opporre ai gerghi dell'alienazione le «parole dell'oro», iscrive una simile dialettica all'interno delle maglie del testo: contro la comunicazione «irreale» che si svolge nel tempo-luogo della storia, fondata sui codici opachi della referenzialità «unidimensionale» (p. 687),<sup>(189)</sup> la narrazione celebra una confidenza più vera, l'unica che consente all'io di entrare in comunione autentica con l'altro. Non c'è bisogno di abitare la tenda d'alberi di Useppe o abbandonarsi regressivamente al

---

<sup>1890</sup> Ai «gerghi dell'irrealtà» appartiene anche il linguaggio fotografico: quando non offre un'immagine «confusa e sfuocata» (p. 624) rappresenta «un'astrusità senza risposta» (p. 692). Lo «spettacolo abnorme» delle foto dei lager apparse sui settimanali illustrati del dopoguerra segna il vero momento di crisi nell'esistenza di Useppe. I paragoni con la fotografia sono sempre spia di inquietudine (pp. 405, 658) se non di violenza omicida (pp. 520, 801).

richiamo ancestrale del ghetto; basta collocarsi, assieme all'io narrante, nella zona indistinta e assoluta della memoria antropologica, dove dileguano i confini fra conscio e inconscio, ricordi personali e rimembranze comuni, percezioni di realtà e precognizioni del sacro, e l'«ignoranza infinita» si capovolge in «consapevolezza totale» (p. 341).

Nella vasta trama romanzesca sono numerose le sequenze in cui al silenzio ostile o anche solo al mutismo imbarazzato o all'ottusità cieca si oppone un «punto» di sintonia fraterna, di immediatezza prelogica, di intesa universale. La splendida scena iniziale è davvero prologo all'intero romanzo: lo scontro fra due sconosciuti, e l'assenza dei nomi propri lo sottolinea genialmente, <sup>(190)</sup> diventa l'incontro fuori del tempo e dello spazio di due inconsapevolezze. Ida, grazie alla crisi epilettica perde ogni coscienza di sé e nel «punto» immemore non solo cancella la brutalità predatoria di Gunther ma nella sua dolcezza allucinata «legge» addirittura il sogno, intuendo il moto di regressione infantile da cui è germinato l'assalto. Il sorriso involontario della donna sancisce la vittoria suprema della femminilità che, negata ogni pulsione sessuale nell'accoglimento materno, trasforma la tensione virilmente aggressiva in un disperato abbandono inerme.

Poi si abbatté, ridiventando una sola carne implorante, per disciogliersi dentro al suo ventre in una resa dolce, tiepida e ingenua, che la fece sorridere di commozione come l'unico regalo di un povero, o di un bambino [...] E si ritrovò con le gambe ancora aperte, e il sesso di lui, diventato povero, inerme e come reciso, posato dolcemente sul proprio. (p. 337)

Per tutto il romanzo, i dialoghi autentici non si affidano mai alle parole ma prediligono l'intensità di uno sguardo. La verità della nascita di Ueseppe illumina gli occhi di Nino; la luce delle

---

<sup>1900</sup> Per tutta la sequenza l'io narrante sottolinea l'estraneità dolorosa che oppone i due personaggi, non appellandoli direttamente: Ida viene indicata col suo nome solo in pochi brani (pp. 331, 333, 335); Gunther solo alla fine, quando, a goffo risarcimento della violenza, aggiusta una spina elettrica (p. 340).

pupille ne svela il vitalismo contraddittorio: «Di nuovo, gli adombrò lo sguardo quella sua misteriosa età adulta, rotta a ogni scandalo e a ogni empietà; quand'ecco, in rapida contraddizione una innocenza radiosa venne a trasfigurarla» (p.374).

Il gioco di sguardi cadenza il dialogo ravvicinato fra Iduzza e il piccolo Ueseppe: dalle rassicurazioni serene che punteggiano la stagione felice dei primi anni all'accusa disperata dell'epilogo.

Allora, essa vide, all'incontro, negli occhi di Ueseppe una sorta di cognizione impossibile, puerile, e indicibilmente straziata, che le diceva: «Tu lo sai!» e nient'altro, di là da ogni scambio di domande e risposte logiche. (p. 834)

Ma, al di là delle occhiate parlanti, dei muti dialoghi rivelatori, dei trilli canori che cantano lo «scherzo» della vita, ciò che va sottolineato è il privilegio sempre accordato dalla voce narrante alla comunicazione prelogica, all'intuizione nascosta di verità dolorose, ai numerosi cortocircuiti espressivi che oltrepassano la soglia della parola referenziale. Basta ricordare un procedimento che si ripete con modulazioni minime per l'intero corso della narrazione: è la presenza di un animale a svelare il segreto della condizione umana. Il cavallo morto è il correlativo oggettivo della strage operata dal bombardamento aereo su S. Lorenzo (p. 452); il volo della rondine è immagine simbolica dell'istinto di sopravvivenza (p. 655) che lo scandalo infine atterra (p. 799). Ueseppe, sin dalla prima uscita nel mondo, incrocia gli «occhi larghi e bagnati» d'un vitello, prossimo al macello (p. 400); durante la visita dal dottore, il bimbo legge la straziante insensatezza dell'esistenza nel moto frenetico dello scoiattolocavia (p. 844). Nella sterminata Siberia, è un cavalluccio rinsecchito a porgere a Giovannino morente l'ultimo saluto con «i suoi occhi grossi che si scusano come quelli di un cristiano» (p. 705); mentre durante gli scontri fra partigiani e tedeschi un urlo riempie il silenzio:

in quella pausa pietrificata, da un cespuglio verso la scarpata lì di contro

echeggiò una sorta d'implorazione agghiacciante, di terrore estremo, che somigliava al pianto di un neonato. Era il porcellino prigioniero, che, colpito dall'ultima scarica, era rotolato (p. 575).

L'antica mescolanza fra realismo testimoniale e visionarietà fantastica che aveva sorretto i primi due romanzi continua a essere la cifra originale della scrittura morantiana. Ormai estranea al criticismo analitico di derivazione freudiana cui si richiamava Elisa, lontana anche dalla mitologia archetipica di Arturo, la voce narrante della *Storia* punta a trasporre sulla pagina la sintesi illuminante di una «precognizione» del mondo che, inscritta nella sensibilità dolorante dei «corpi vulnerabili», attinge l'universalità.

E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione. *Precognizione*, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, «sanno» il passato e il futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso [...] *il senso del sacro*: intendendosi, da loro, per *sacro*, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati. (pp. 278-9)

Il primo ritratto di Ida ci offre la chiave di lettura dell'intera opera. Solo una memoria capace di «condividere» il destino di queste creature, che soltanto «sanno» la colpa di essere nate, può offrire loro l'unico risarcimento di verità umana.

### *Il potere della parola letteraria*

La violenza dello scandalo storico è tanto più da condannare quanto maggiore è il terrore indomabile che genera nelle vittime indifese. Proprio le persone incolte e sprovviste, prive di sistemi concettuali idonei ad analizzare la realtà, sono assediata da inquietudini ossessive devastanti. Se il romanzo prende avvio da un atto di brutalità violenta dettato da un incoercibile bisogno di protezione materna, l'episodio minore dell'omicidio di Santina

da parte di Nello D'Angeli illustra con mirabile forza espressiva la legge per cui, anche nel «meno intelligente e infimo dei paria» (p. 758), i gesti d'aggressività scaturiscono da un inconfessato desiderio di possesso affettivo. La legge della «duplicità senza soluzione» non conosce confini sociali o barriere culturali: spetta alla parola romanzesca darne conto, sperimentando uno stile raffinato capace, nel contempo, di giungere a tutti.

La sequenza che ha per protagonisti la «vecchia zoccola» Santina e il suo giovane magnaccia ha un significato cruciale anche perché chiarisce il «potere» di cui è dotato il narratore della *Storia*. Contro le falsificazioni ottuse dei messaggi radiofonici e giornalistici, la scrittura letteraria s'accampa come intatta voce di verità espressiva. Grazie all'onniscienza intrusiva dell'io narrante, il «raptus omicida», di cui parlano i quotidiani (p. 752), rivela la sua origine e diventa l'ultima disperata dichiarazione d'amore che Nello offre alla «sola donna sua» (p. 756).

A sorreggere l'impianto di questo romanzo neostorico non è più la dialettica polemicamente solidale fra storia e invenzione, sì piuttosto l'antagonismo irriducibile fra il discorso narrativo, «unico» e integro, e i codici alienati dei media moderni, di cui la carta stampata è sineddoche esemplare. La contrapposizione con i «gerghi obbligatori dell'irrealtà» che nell'epilogo acquista valore paradigmatico, «Il giorno dopo sui giornali apparve la notizia di cronaca: *Pietoso dramma al quartiere Testaccio -Madre impazzita vegliando il corpo del figlioletto*» (p. 1019), definisce geneticamente la stessa fisionomia dei protagonisti:

Ma né fra tali ricchi, né fra tali poveri, aveva posto Iduzza Ramundo, la quale apparteneva, invero, a una terza specie. È una specie che esiste (forse, in via di estinzione?) e passa, né se ne dà notizia, se non a volte, eventualmente, nella cronaca nera. (p. 821)

A tutti coloro che «l'organizzazione burocratica e tecnologica» degrada o riduce ad «accidente» di cronaca la voce narrante non solo concede la primazia nel sistema attanziale, ma porge il risarcimento gratificante della affabulazione romanzesca.



È nelle sequenze di morte, quando l'io indifeso è davanti alla «porta del vuoto» che la demiurgia intrusiva del narratore meglio manifesta la sua potenza compensatrice.

L'analessi dedicata alla storia familiare di casa Ramundo si chiude con la splendida sequenza della morte di Nora.<sup>1910</sup> Collocata nel tempo anteriore degli avi, la vicenda della madre di Ida è punteggiata da un termine ricorrente: terrore. Un terrore immotivato e assurdo, da sempre insito nella mente febbricitante di Nora Almagià, che i notiziari radiofonici e le vaghe dicerie paesane sul censimento degli ebrei portano all'esasperazione.

Il sangue, montandole faticosamente al cervello, batteva rombando nelle sue arterie indurite, e lei credeva di udire dalla strada dei colpi violenti contro il portone, o dei passi o fiati pesanti su per le scale. Di sera, se accendeva d'improvviso la luce elettrica, la sua vista indebolita le trasformava i mobili e le loro ombre in figure immote di delatori o sbirri armati venuti a sorprenderla per arrestarla. (p. 311)

Quando il delirio non concede più tregua, Nora decide di «fuggire» e si avvia verso il mare. Il narratore, che per tutto il suo percorso esistenziale l'aveva seguita con la consueta onniscienza, nella descrizione dell'ultimo viaggio muta atteggiamento: o meglio, intreccia alle osservazioni condotte con focalizzazione zero («È certo che già delirava» p. 313) i procedimenti ipotetici dell'induzione: «deve aver calcolato... Forse sarà andata girovagando... bisogna credere che... Forse, a lei venne in mente... è da supporre che». Una simile tecnica, che accompagna spesso le descrizioni dei comportamenti «materni» (sarà così per Ida nel suo cammino verso l'obitorio, e per Bella dopo la morte di Nino, p. 812), qui vale a confondere il personaggio di un alone di leggiadria. A corroborare l'atmosfera di indeterminatezza suggestiva concorre anche l'adozione di un procedimento caro

---

<sup>1910</sup> Pasolini parla di «stupendi effetti allucinati (come il grande «adagio» della morte della madre di Ida)» *art. cit.*, p. 355. Per Cases, invece, anche in questo caso il confronto con *Menzogna e sortilegio* è tutto a svantaggio della *Storia*, considerata una «copia sbiadita», *op. cit.*, p. 123.

all'Elisa di *Menzogna e sortilegio*, ma poco frequente nella *Storia*, lo sguardo esterno dei testimoni: «Qualcuno ricorda vagamente di averla vista...» (p. 313), «Uno di quelle parti che l'avesse vista passare da lontano...» (*ibidem*). E tuttavia questo idillio funerario, avviato con le cadenze leopardiane di un endecasillabo non canonico, «Era una bellissima notte illune» (p. 314), non concede alcuno spazio all'effusione patetica: la scrittura, pur attenta a ogni particolare, punta a creare un clima di delicatezza elegante, di trasparenza nitida.

Essa giaceva dentro il limite della battaglia, ancora bagnato della marea recente, in una posa rilasciata e naturale, come chi viene sorpreso dalla morte in uno stato d'incoscienza o di sonno. (*ibidem*)

La descrizione del cadavere fa risaltare la compostezza tranquilla raggiunta da chi ha finalmente placato le inquietudini laceranti. È la natura a propiziare questa condizione di rasserenamento: «il lieve deflusso», «la sabbia liscia e nitida, senza alghe né detriti»; persino «la violenza del mare», liberandole la chioma, le dona un ulteriore tocco di grazia. Ma ciò che conta è la sottrazione dell'io alla consapevolezza dell'urto ferale: sempre ricorrendo al procedimento induttivo, il narratore ci rassicura sullo stato d'incoscienza goduto dal personaggio nel punto estremo.

Io credo che la morte l'abbia sorpresa inconsapevole, forse già caduta per uno di quei malori che la coglievano da qualche tempo [...] essa deve aver perso ogni direzione e anche l'avviso dei sensi. E inavvertitamente si sarà troppo avanzata sulla striscia battuta dalla marea, forse in una sua confusione fra l'oceano di granoturco e l'acqua senza vento [...] Là è caduta, e la marea già prossima al deflusso l'ha ricoperta, appena quanto bastava a farla morire, però senza aggredirla né percuoterla e senz'altro rumore che il proprio succhio impercettibile nell'aria calma. (p. 316)

Pienamente coerente con l'atmosfera «cristallizzata» (Pasolini) del tempo «anteriore» in cui si sviluppa l'analessi, un simile artificio compositivo viene ripreso e diversamente declinato più

volte per tutto il corso del libro, a conferma dell'intonazione protettiva con cui il narratore accompagna i suoi personaggi verso la morte, nel ricongiungimento conciliatore coll'essere.

Sullo sfondo dello «scandalo» storico, la voce narrante esalta innanzitutto il sacrificio di coloro che combattono dalla parte giusta: il .....1944 si apre sul resoconto della fine dei partigiani della Brigata Libera, il vecchio Eppetondo e il giovane Quattropunte, e si chiude sulla testimonianza in diretta della morte di Giovannino in Siberia. Modulata su tonalità diverse, la demiurgia narrativa sperimenta le tecniche espressive del risarcimento elegiaco e della visionarietà trasfigurante, che cancellano nel personaggio la consapevolezza dell'assalto definitivo.

Nell'ultima fase del duello con la camionetta, e mentre questa già dava gli ultimi sussulti, Quat era stato trapassato al petto da un proiettile; ma non aveva provato dolore, non più che se gli avessero dato un pugno [...] e questa sensazione non era neanche pervenuta alla sua coscienza, tanto era stata effimera. (pp. 607-8)

Analogo e opposto è il processo di sottrazione al tempo-spazio di morte che il narratore mette in atto nelle pagine dedicate «alle ultime ore di vita» di Giovannino: «non sa che cosa gli prende. Oramai, non ha voglia più di nient'altro che di dormire» (p. 708). Il «Buonanotte biondino», che tanto ha scandalizzato i recensori, è il saluto materno di chi ha condotto il personaggio dall'assopimento inquieto all'ultimo sonno pacificatore.<sup>(192)</sup>

Se davanti alla morte dei giovani ragazzi il narratore ricerca le cadenze compensatone dell'epicedio elegiaco, diversa è l'intonazione assunta di fronte alla ferocia con cui la violenza bellica aggredisce le figure femminili. Immutato resta il procedimento di «sottrazione di coscienza», ma la scrittura, abbandonato il registro del delirio appagante, attinge i timbri

---

<sup>1920</sup> Per l'analisi dettagliata di questi episodi cfr. G. Rosa, *Contro i gerghi dell'irrealtà*, relazione al Convegno *Elsa Morante. Vent'anni dopo «La Storia»*, Pisa, 24-26 gennaio 1994.

della visionarietà magicamente straniata. Il terzo episodio che apre il.....1944 è dedicato allo stupro e all'uccisione di Mariulina e sua madre: l'epilogo suona gelidamente brutale: «Là dentro, un paio di giorni dopo, furono trovati da gente della campagna i corpi di Mariulina e di sua madre: massacrati dai proiettili, e sfranti fino dentro la vagina, con tagli di coltello o baionetta in faccia, alle mammelle e per tutto il corpo» (pp. 616-7). Una sepoltura anonima e la presunta dimenticanza di Nino suggellano l'episodio: ma proprio questa cornice esalta, per contrasto, la trasfigurazione lirico-simbolica del paesaggio che caratterizza le fasi cruciali del racconto.

E a questo punto Mariulina [...] per la prima volta nella sua vita si sbronzò [...] la sua ubriacatura fu di quelle che non fanno male, ma anzi hanno effetto magico all'età di sedici anni, quando i canali del corpo sono sani e freschi. (p. 613)

Grazie all'«effetto magico» che offusca le percezioni di realtà, il viaggio verso la casupola dei partigiani avviene lungo un tragitto di fiaba dove «tutto le sembrava una scena innocua, come le figure di un ballo». La sintonia con il mondo naturale si espande fino alla comunione affettiva con il maschio stupratore.

Mariulina sbandò inciampando; e le sembrò che il militare al suo fianco, nell'atto di rimetterla al passo, l'avesse abbracciata. A sguardarlo, lo riconobbe. Era stato l'ultimo a violentarla, strappandola di prepotenza a quello che c'era stato prima, e lei fu convinta, ravvisandolo, che non s'era comportato con la sguaiataggine zozza degli altri. Era un bel ragazzino [...] «Deve volermi bene», si disse fra di sé Mariulina [...] E in atto spontaneo, s'appoggiò con la testa sul petto del ragazzo. Costui la sguardò con aria insicura e sfuggente, ma quasi gentile. (p. 615)

Il tentativo di cancellare la realtà è tuttavia destinato al fallimento e arrivati al casolare l'«effetto magico» svanisce: «d'un tratto prese a divincolarsi, spalancando gli occhi in uno sguardo agghiacciato e attonito [...] e rompendo in un pianto di bambina» (*ibidem*). È questa figura di «ragazzetta, piccola di nemmeno

sedici anni» (p. 611), in cerca della madre, l'ultima immagine di Mariulina viva: poi il suo cadavere mostrerà i segni devastanti della furia oltraggiosa del maschio che una femminilità infantilmente acerba non ha potuto redimere. La morte della *roschetta* è descritta con tanto maggior *pathos* in quanto si tratta dell'unica figura femminile atterrata, nel tempo dell'intreccio narrativo, direttamente dalla guerra nazifascista: certo, anche le popolane del ghetto, fra cui la levatrice Ezechiele, moriranno nel lager e nella trama dei discorsi di Davide si intravede la sorte terribile occorsa alla sua giovane sorellina, ma su nessuna di loro la narrazione si sofferma analiticamente. Se ancora una volta spetta alla fissità delle istantanee fotografiche testimoniare l'insulto estremo consumato contro la femminilità,<sup>(193)</sup> l'obbrobrio bellico è diegeticamente tutto condensato nell'efferatezza che atterra una ragazzetta quindicenne: il terzo episodio del 1944 vale a esemplificare la ferocia con cui *thanatos* annienta e degrada i principi vitali dell'esistenza, naturalmente iscritti nel corpo della donna. È il vero nodo del romanzo, il rovello primo da cui germina tutta la narrativa morantiana.

### *Il decadentismo del «libro degli idioti»*

Intenzionata a sperimentare i codici inediti di una «popolarità» novecentesca, capace di coinvolgere le ampie schiere di ragazzini «analfabeti», la Morante si appropria i materiali della narrativa romantica e ne proietta l'afflato sentimentale sullo sfondo delle più sofisticate nevrosi decadenti. Si radica in questa scelta «propagandisticamente» orientata l'invenzione di uno stile che,

---

<sup>1930</sup> Delle tre fotografie stampate su un settimanale, all'indomani della fine della guerra, due hanno al centro la figura di una donna: la prima «appesa per la gola a un gancio di macelleria [...] pareva giovanissima, sotto i vent'anni» (p. 688); l'ultima, quella «misteriosamente atroce», raffigura «Una donna giovane, dalla testa rasa a nudo come quella di un pupazzo, con in braccio un bambino avvolto in un panno» e tutti intorno «ridevano sconciamente su di lei» (p. 689).

nel richiamo costante ai canoni della grande tradizione europea otto-novecentesca, s'avvale di tutti gli artifici utili per arrivare al pubblico di massa che a quella cultura era stato ed era intellettualmente estraneo. Ne nasce una sorta di raffinato decadentismo popolare che attinge l'assolutezza dell'angoscia, senza nulla perdere in evidenza rappresentativa: anzi, ora più che mai, la scrittura morantiana punta all'amalgama difficile di timbri cordialmente affabili e di suggestioni d'alta intensità epifanica.

Entro la dimensione propriamente linguistica, il discorso privilegia un registro medio-basso, ricavato da un vocabolario di facile leggibilità che non rigetta l'immediatezza degli accenti plebei e addirittura s'appoggia alle formule della quotidianità più logora: «lo avevano aperto in un tentativo d'operarlo, ma subito lo avevano richiuso, perché non c'era niente da fare» (p. 304), «due camere, cesso e cucina» (p. 330), «Nino non era un tipo da lasciarsi imbrogliare da certe balle» (p. 364), «sospettavano fra loro che Ida, in proposito, per farsene bella, sballasse una frottola» (p. 473), «gli strizzano il cuore come un limone» (p. 707) e così via nell'accumulo di espressioni tipiche della fisionomia «preistorica» dei protagonisti. Nel ricorso alle clausole della comunicazione semplice e disadorna, il dettato, se talvolta sconfinava in zone di trasandatezza gergale o nell'«approssimazione e goffaggine della "mimesi"»,<sup>(194)</sup> tende a rifiutare gli stereotipi dei «gerghi dell'irrealtà», colpevoli, agli occhi della Morante, di «contaminare senza rimedio» la coscienza popolare dei più. Così la gamma aggettivale è sempre copiosa e ricercata, ma sia le figure di *reddito* sia la posizione posticipata dell'epiteto singolo confortano, di solito, l'ordine naturale del periodo. E quando è l'anacoluto a segnare una *pointe* espressiva, l'inversione avvalora il tono colloquiale: «Il suo sguardo sempre intento e parlante, come in un dialogo universale, era un divertimento a vederlo» (p. 382).

D'altronde, per contrastare la «mancanza totale

---

<sup>1940</sup> Sulle inverosimili cadenze dialettali presenti nei discorsi di Davide si sofferma la recensione di P. P. Pasolini, cit.

d'immaginazione, che è propria di certi meccanismi mortuari» (p. 360), nulla di meglio che affidarsi alle sfumature multiformi e policrome di una scrittura sempre incline a cogliere l'infinita rifrangenza del reale. La *medietas* espressiva viene intimamente corrosa dai *climax* aggettivali, dalle antitesi radicali, dagli ossimori violenti, e soprattutto dalla vividezza inusuale dei sintagmi epitetici già cari a Elisa e ad Arturo: «Uscito di qui, lo aspettava solo un'Africa finale... una sorta di cratere deforme, in mezzo a una noia desertica e miserabile» (p. 340); «facce familiari o quasi ignote e ghiacciate nella memoria» (p. 405) «con un pudore aggressivo» (p. 513).

I campi semantici entro cui si distendono le amate similitudini rompono i confini ristretti della discorsività piana: «e la sbronza non ancora consumata gli diventò l'amarezza di una febbre in corpo» (p. 330), «i suoi occhi si erano fatti limpidi, nel loro nero, come un'acqua pura e fresca che rispecchia il buio» (p. 871).

Queste «sintesi d'astrazioni» (Ferrone),<sup>(195)</sup> d'altra parte, non solo bruciano ogni traccia di naturalismo descrittivo, ma con la loro carica d'espressività implosiva confermano la fedeltà morantiana a una parola che, all'insegna della massima confidenza con gli analfabeti, sappia restituire l'integrità cangiante dell'universo. Non diversamente da Usepe che, «ammaliato dalle parole» (p. 407), accosta immagini vertiginosamente lontane, il narratore della *Storia* opera, in ogni pagina, cortocircuiti suggestivamente folgoranti: «E nel putrido scirocco della strada, che gli gonfiava il cuore a ogni respiro» (p. 276); «E l'intensa tristezza dei suoi occhi mori pareva sprofondarsi in una ostinazione interna quasi disperata» (p. 666).

È naturalmente l'organizzazione sintattica del discorso a meglio illustrare l'intreccio fra le tensioni della comunicatività distesa e le suggestioni di una visionarietà allucinata e delirante. La «moderna nostalgia di uno stile romantico» (Varese), che aveva tramato le memorie di Arturo, nella *Storia* perde forse in

---

<sup>1950</sup> S. Ferrone, *Davanti a un plotone d'esecuzione*, «Il Ponte», a. XXX, 1974, n. 10.

*eleganza* e nitore, per acquistare però in scioltezza e cordialità: l'accorto intarsio di coordinazione lineare e complessità ipotattica, pur alludendo alla consueta antitesi realtà-irrealtà, in vera soprattutto il desiderio morantiano di riattivare la «conversazione col mondo» senza mai rinunciare a scandagliare le zone ombrose, le profondità sconosciute, i legami sotterranei. I moduli della nettezza puntuale si alternano, in un efficace gioco di arsi e tesi, con le marcature sintattiche dell'eccitazione o del vaneggiamento.

Alle numerose frasi uniproposizionali sono consegnati i giudizi lapidari sui fatti storici («Da ultimo, nel 1945, la cifra totale dei suoi cadaveri fu di 66 428» p. 272, «Il dopoguerra fu un'epoca di fame e di epidemie» p. 292, «La liberazione imminente era ancora la solita balla. La guerra non finiva» p. 602, «Così la Seconda Guerra Mondiale era conclusa» p. 695; ma anche: «La camera a gas è l'unico punto di carità, nel campo di concentramento» p. 621). La secchezza di una precisazione amaramente conclusiva suggella il ritratto, e il destino, di numerosi personaggi: «Di nome si chiamava Gunther. Il cognome rimane sconosciuto» (p. 272); Giuseppe Ramundo «Fu ucciso da una cirrosi del fegato, nel 1936» (p. 303); la levatrice Ezechiele: «Anche la voce non era di donna, ma di vecchio» (p. 367); per concludere con l'annuncio «incredibile» della morte di Nino: «Ma invece capitò» (p. 800).

A una struttura sintattica più sinuosa è, per contro, affidato il compito di rappresentare la caoticità della stagione bellica, i timori e trasalimenti che l'accompagnano, i dilemmi interiori in cui si dibattano inconsapevolmente tutti i personaggi: ecco allora il privilegio concesso alle relative e alle causali che, esaltando la consequenzialità discorsiva, illuminano i nessi più oscuri. Uno sforzo di chiarezza esemplare sostiene la descrizione del «gran rito serale» nella prima notte di nozze fra Ida e Alfio, pur così ricca di tabù irriducibili, pudori tremebondi e latenti tensioni incestuose:

e nel buio, sotto le lenzuola, lei sospese il fiato, sbigottita, al sentire lo sposo che le rialzava la lunga sua camicia fin oltre le cosce, e cercava la sua carne



denudata con una altra carne umida e ardente. Per quanto se lo aspettasse, le pareva terribile che uno, da lei paragonato inconsciamente a suo padre Giuseppe, le usasse uno strazio così atroce. Ma rimase quieta, e lo lasciò fare, vincendo il terrore che la minacciava, tale era la sua fiducia in lui. E così da allora ogni sera gli si lasciava, dolce e disposta, come un bambino selvatico che si lascia docilmente imboccare dalla madre. (p. 297)

Dove la similitudine finale, attuando un paradossale capovolgimento, reduplica il richiamo centrale alla figura genitoriale e suggerisce le rifrazioni edipiche sempre implicite nella sessualità di Ida.

Come Elisa o Arturo, anche il narratore della *Storia* non si preoccupa di ripetersi; dove il periodo si dilata complicandosi, le clausole anaforiche e le figure di *geminatio* creano sottili parallelismi e le ricorrenze ritmiche cadenzano l'atto di lettura. L'equilibrio espressivo fra urgenza sintetica e rigoglio metaforico, fra sobrietà diegetica e movimenti espansivi è infatti sempre sorretto da una segreta ma percepibile tensione melodica. La simmetria dei gruppi binari e ternari, la bilanciatura delle incidentali, persino l'originale uso delle parentesi e il concorso martellante delle «E» iniziali compongono una sinfonia colta e insieme affabile: nell'appassionata ricerca di «un ritmo interno che restituisca il valore della realtà»,<sup>(196)</sup> la prosa fluente della *Storia* si sviluppa per ampie campiture che d'un tratto si raggruppano in una frase-immagine per poi nuovamente distendersi e recuperare magari anche le misure della metrica più ortodossa.

Certo, non sempre la Morante riesce pienamente a governare le suggestioni molteplici che confluiscono in questa sorta di mosaico stilistico: nelle oltre settecento pagine della *Storia*, l'«ansia espressiva abnorme» (Pasolini), da cui la scrittrice è mossa, talvolta intorbida il flusso del racconto e spesso ne offusca il nitore e la limpidezza: le cadute vistose nel manierismo patetico

---

<sup>1960</sup> L'espressione è tratta dall'intervista a Barbato, «Il Giorno», 4 settembre 1963, cit.. L'ascolto delle opere di Bach durante la stesura della *Storia* è ricordato nell'articolo di C. Samonà, *Elsa Morante e la musica* cit.

e sentimentale, gli stridori delle espressioni dialettali inesistenti, l'opacità di alcuni traslati, l'oltranza melodrammatica dei moti vitalistici e regressivi: tutto ciò accusa le difficoltà dell'impresa, insidiando la saldezza dell'orditura complessiva. Soprattutto il confronto con l'equivoca polifonia della visionaria Elisa e con la leggerezza trasognata delle memorie di Arturo fa risaltare le discrasie e le incongruenze che minano la compagine espressiva della *Storia*. Eppure, al tentativo di sperimentare gli stilemi inediti di un sofisticato decadentismo popolare occorre riconoscere un'inedita ricchezza progettuale.

### *La raffigurazione fisionomica*

Il sistema attanziale della *Storia* non presenta livelli gerarchici né distinzioni assiologiche: cancellati i nemici, pochi e fugaci i cattivi, tutti i personaggi, appartenenti alla comune schiera degli oppressi, si dispongono a corolla intorno alla coppia protagonista e il criterio di raffigurazione è tendenzialmente omogeneo: descrizione puntuale dell'aspetto fisico, attenzione scrupolosa alle sfumature degli sguardi e alla tonalità delle voci, messa a fuoco di gesti e atteggiamenti colti nella loro riconoscibilità immediata. La «rappresentazione mutilata» degli eventi, d'altra parte, prescindendo dalle antinomie di classe, implica l'abbandono delle tecniche di caratterizzazione tipicizzante. Ormai remoto il fascino degli aristocratici Cerentano, confinato il ritratto dell'alta borghesia in un racconto di secondo grado e in sequenza retrospettiva (la stagione della propria infanzia rievocata amaramente da Davide, p. 733, e pp. 937-40) la dialettica fra attori e ruoli socialmente oppositivi si riduce alle sfumature che increspano la sterminata galassia dei ceti popolari cittadini. In quest'ottica, non c'è dubbio che il quadro del «triste Mezzogiorno» offerto da *Menzogna e sortilegio* sia Lukácsianamente molto più «realistico» dello scenario su cui si dipana la vicenda di Ida e Usepe. Certo, anche la voce narrante

della *Storia* annota i condizionamenti economici sempre patiti dai personaggi e alcune osservazioni puntuali sottolineano la differenza che, all'interno dello stessa piccola borghesia commerciale, separa l'avara ed egoista famiglia di Genzano (p. 594) dalla tribù dei Mille, trafficanti imbrogliatori ma generosi, e ancor più dalle misere bottegaie del ghetto. E quanto penoso possa essere il processo di inurbamento dei ceti contadini lo dichiarano sia lo sguardo accusatorio del nonno di Giovannino davanti al «pieno di muri» («fuori, qua a Roma non si vedeva il vuoto» p. 625) sia l'atteggiamento precocemente adulto del «corrigendo» Scimò (p. 900). Analogamente, un accenno occasionale alle abitudini linguistiche di Iduzza basta a suggerirne il pudore di maestrina beneducata, isolandola ancor più nell'atmosfera promiscua di Pietralata o nella sboccata famiglia Marrocco. E tuttavia il narratore della *Storia* poco si cura di sfruttare le tecniche di raffigurazione e i moduli espressivi del realismo tradizionale. D'altronde, la fisionomia dei personaggi non risponde neppure al criterio tassonomico per «ruoli» e «funzioni» che convenzionalmente governa l'intreccio tipico dei *feuilleton* e dei racconti popolari.

In effetti, nel costruire il «sistema di relazioni» che compone la totalità romanzesca, la Morante rigetta l'ordine graduale e progressivo entro cui si dispongono le schiere dei personaggi nella narrativa ottocentesca per affidarsi ai procedimenti paradigmatici dei raffronti speculari e antitetici. La rete attanziale della *Storia*, acconsentendo all'andamento molecolare della trama, si sviluppa per complementarità oppositiva, nel rispetto delle connessioni generazionali e parentali. I numerosi personaggi si dispongono allora per coppie o triadi i cui elementi si rimandano per solidale contrasto: i ragazzi, non solo Nino e Davide, ma anche Gunther e Scimò; le figure dei padri che, pur numerosi, Giuseppe, Alfio, Tommaso Marrocco, brillano, come sempre, per «assenza» e per «immaturità»; le genitrici, da Nora a Patrizia, nella cui continuità matrilineare è riposto il senso oscuro dell'esistenza. Persino la terna degli animali ripropone le relazioni

care al modello romanzesco morantiano: Blitz, il cucciolo bastardo, esempio di esuberante narcisismo virile, sempre pronto a fare sfoggio della sua «stella bianca» (p. 377), che presto «vola via»; Rossella, la gatta «scostumata» che rinnega l'istinto materno e scompare dopo un'azione di brutalità famelica (p. 557);<sup>(197)</sup> infine Bella, la pastora maremmana, ormai sterile, sotto la cui protezione si ripara il piscielluccio Useppe.

In una costellazione attanziale così orizzontalmente articolata, il criterio d'ordinamento strutturale trova pieno adempimento nei moduli di raffigurazione espressiva: se l'antitesi vera è fra Storia e preistoria e alla scrittura letteraria è delegato il compito del risarcimento compensatorio, l'onnisceienza tralascia le convenzioni del realismo emotivo-comportamentale per inoltrarsi subito nell'interiorità più nascosta. E alla Morante basta un aggettivo per trapassare dal piano esterno della descrizione alla dimensione introspettiva che illumina un tratto pertinente del personaggio in scena: «i polsi rozzi, grossi e ingenui» di Gunther (p. 271), le mani, «tozze e corte, e mai lavate proprio come si deve» di Ida (p. 305); le tonalità «oscene» o «sconcie» che incrinano la voce di Davide sin dal suo primo apparire (pp. 486-7), gli stivaletti americani di Nino «di pelle cruda, di quelli arroganti» (p. 671), i «grandi occhi bruni, dallo sguardo fondo senza luce» di Santina (p. 628), le pose da «martire beata» di Patrizia dopo aver fatto l'amore con Nino (p. 731). Con coerenza inscalfibile, anche entro il campo rappresentativo dei tratti psicologici, la Morante rigetta le tecniche consuete di raffigurazione analitica e l'adozione dei modelli canonici della narrazione popolare acquista una valenza espressiva peculiare.

In questa opera che abbraccia sette anni di sconvolgimenti epocali, i personaggi sono tutte figure piatte; fissati in un'unica posa, non conoscono mutamenti, né crescite né declini. Un

---

<sup>1970</sup> Rossella ricorda la gatta di Gesualdo in *Menzogna e sortilegio* sia per il «carattere maligno e forastico» (p. 708) sia per l'esito infausto della maternità. Tratta questo argomento C. D'Angeli, «*Soltanto l'animale è veramente innocente*». *Gli animali nella Storia*, in Aa. Vv., *Lecture di Elsa Morante*, Rosenberg-Sellier, Torino 1987.

sistema attanziale costituito, per dirla con Foster, da «piccoli dischi luminosi di misura prestabilita, spinti qua e là come gettoni in mezzo al vuoto o tra le stelle»,<sup>(198)</sup> pronti a incrociare le vicende della coppia protagonista. Alfio, il ragazzo marito di Ida, copia conforme del suocero Giuseppe («Tutti e due, nell'aspetto e nei modi, erano simili a grossi cani di campagna, e pronti a far festa a qualsiasi favore della vita» p. 295), che muore invocando la mamma; Eppetondo che, nel suo inossidabile entusiasmo comunista, chiama la gatta Rossella (ma il vero nome è «Russia!» p. 510) e i canarini «Peppinielli» in onore di Stalin; Annita, la vedova bianca in attesa perenne di Giovannino; per Ezechiele, il semplice soprannome biblico condensa la rudezza generosa di chi custodisce il mistero della nascita; e soprattutto la geniale figura della mamma-bambina Carulì, «rimasta incinta, non si sapeva con chi» (p. 467), così ingenuamente scema («la sua testa era fatta in modo che credeva ciecamente a tutte la fantasie e invenzioni, non solo altrui, ma anche sue proprie» *ibidem*) e così seriamente responsabile nei confronti delle gemelline. All'indomani della fine della guerra, è diventata una prostituta volgarmente imbellettata: «Però il suo modo di guardare, e il fare, e la parlata, non s'erano cambiati per niente» (p. 583) tanto che i clienti la pagano regalándole bambole e giocattoli. Anche la fisionomia dei due ragazzi deuteragonisti, Nino e Davide, non conosce alcuna progressione romanzesca. Colto nei suoi tratti di «impaziente» e «smaniosa»<sup>(199)</sup> voglia di vivere, il primo trapassa

---

<sup>1980</sup> E. M. Foster, *Aspetti del romanzo*, il Saggiatore, Milano 1968, p. 79.

<sup>1990</sup> Il personaggio di Nino si muove per tutto il corso del romanzo entro questo campo semantico: «con fantasie impazienti» (p. 357), «con impazienza proterva» (p. 373), «fremendo ormai d'impazienza» (p. 374), «impazienza di crescere» (p. 425), «con una certa impazienza», «fischio impaziente» (p. 512); «impaziente di correre al domani immediato» (p. 671), «bollendo d'impazienza strepitosa» (p. 674); «lo smaniante Nino» (p. 371), «la sua smania di esistere» (p. 374); «gli s'era messa addosso una smania» (p. 411), «Quella, per Nino, fu la stagione della smania» (p. 426). Anche durante la guerra partigiana i due termini si accavallano: Nino ha la «smania si arrivare in tempo» (p. 563), ed è sempre «impaziente» (p. 567). Persino l'ombra fantasmatica di Nino conserva la smania vitale: «Questo Ninnuzzu estremo non era più vivo, ma non era

dall'infatuazione fascista all'avventura partigiana, per poi approdare ai traffici del contrabbando senza nessun ripensamento, ma anzi dichiarando a voce spiegata che unica sua legge è «mangiarsi tutta la vita intera e tutto il mondo tutto l'universo! coi soli le lune e i pianeti!!!» (p. 726). Davide, per contro, chiuso nei suoi tormenti di intellettuale borghese, continua ad arrovellarsi sui primi e mai sopiti sensi di colpa maturati nella famiglia d'origine, fino all'autodistruzione narcotica. La coppia degli adolescenti, incapaci di crescere, esemplifica il volto uguale e contrario di ogni vitalismo narcisistico, declinato negli impulsi di aggressività spavalda o di regressione masochista: l'«allegria furiosa e quasi tragica» (p. 428) di Nino si rispecchia nella «grazia tragica» di Davide connessa al «suo ardore sessuale sempre latente» (pp. 942-3).

Due soli personaggi sfuggono a questo criterio unilaterale di raffigurazione: Ida e Ueseppe. In effetti, solo il piccolo cresce davvero, a segnare la vera catastrofe del romanzo; la madre rimane una bambina demente e terrorizzata, che, tuttavia, grazie a una sorta di sdoppiamento schizofrenico, accantona ogni paura per affrontare con coraggio indomito le prove più ardue della stagione bellica. Ma prima di giungere al centro del sistema attanziale, un'ulteriore riflessione aiuta a mettere a fuoco i procedimenti espressivi che sorreggono l'atto di lettura.

### *Il patetismo senza riscatto*

Secondo le regole fosteriane, i nostri personaggi piatti, ripresentandosi sempre uguali a se stessi, non suscitano alcuna sorpresa nel lettore; eppure, non solo la loro funzione non è puramente diegetica, fili riconoscibili all'interno della matassa dell'intreccio; ma la loro fisionomia «a stacciato» vale a corroborare la legge prima da cui promana il racconto: anche

---

ancora morto; e correva smanando sulla terra, senza più un punto dove stare» (p. 810).

«l'infimo dei paria» patisce il meccanismo penoso della conversione negli opposti. La loro psicologia, per quanto «preistorica», è abitata da pulsioni contraddittorie e mai univoche, la cui intensità infrange le linee della raffigurazione «a semplice contorno». Cosicché, se è vero che tutti i compagni di Ida e Ueseppe non ci stupiscono, è certo però che ci turbano proprio in forza della loro unilateralità monomaniaca. Tormentati anche da conflitti laceranti, basta ricordare Nora o Nello D'Angeli, a essi soggiacciono senza concedersi né un barlume di chiarezza né il conforto di uno pseudoalibi. Verso tutti costoro l'io narrante assume un duplice atteggiamento, cui corrisponde un'analoga inclinazione nell'io leggente: tanto più partecipa delle loro ossessioni quanto più impietosa nell'illustrarne la carica d'ottusità infantile, il torpore mentale e l'idiozia, la voce narrante ricorre ai moduli ossimorici dell'intenerimento perfido, della commiserazione brusca. È vero che il dialogo ravvicinato con gli «analfabeti» si avvale di tutte le risorse espressive del patetismo, ma nessuna catarsi è possibile davanti a personaggi posti sempre al di qua della soglia di coscienza. Nel lettore viene, allora, indotto un moto di acconsentimento trepido, di sintonia fraterna che tuttavia non alimenta mai il minimo processo di identificazione o di proiezione empatica. I personaggi appartengono così intensamente a una stagione «preistorica» che i loro moti irriflessi non solo non sono condivisibili ma, quel che più conta, sono riportati sulla pagina nella loro incandescenza irrelata, all'insegna dell'irrazionalismo più delirante. A compensare le note della pietà compassionevole, pur esibite e profuse, sono, infatti, i toni dell'aggressività dolente che insorge davanti allo «scandalo che dura da diecimila anni», a cui le vittime non sanno opporre altro che una «soggezione spaurita» (p. 278) o una «pazienza sottomessa» (p. 676). Perché, come ben sa Santina, ogni dolore è «conseguenza naturale dell'esser nati» e «tutti i beni e tutti i mali [...] sono semplici necessità infallibili, delle quali non è data ragione» (p. 678). E accanto alla protagonista Ida, «donnetta anziana», «simile a una bambina

mentecatta» (p. 649), con la «faccia disadatta da dodicenne» (p. 372) e il «cervello indebolito» (p. 537), si avvicenda una schiera di figure i cui tratti nevrotici bruciano ogni traccia di facile populismo rassicurante: Nora, come nonna Cesira, malata di «sogni bovaristici» (p. 312), che, dopo le sue sfuriate, «per non far vedere il suo rimorso, era capace di mantenere, per il resto della giornata, un mutismo acido e tetro, quasi accusatorio» (p. 281); il nonno di casa Marrocco che, nella sua decrepitezza «cavernosa», «emetteva dei suoni di angoscia estrema» (p. 625); Santina, dal sorriso con «un che di indifeso e di colpevole, come si vergognasse della propria laidezza» (p. 628). Perfino lo splendente Nino, verso cui l'io narrante dimostra una parzialità spudorata, non sfugge al riconoscimento impietoso: «Forse perché si assicura, in generale, che i farabutti si salvano sempre?» (p. 458). E per ultimo lo scostante Davide, a cui non è concesso alcun alibi: a denunciare l'aporia di un anarchismo non violento che s'incanaglisce in gesti di crudeltà gratuita è la voce turbata di Quattropunte quando rievoca la scena dell'uccisione del tedesco (pp. 573-4); a renderlo davvero colpevole è la scelta del narratore di attribuire alla sua cacciata la responsabilità diretta della morte di Useppe.

«Vattene, brutto idiota, col tuo cagnaccio!»

Useppe non udì altro. La finestrella si era richiusa. Di certo in quel momento la terra non ha tremato; ma Useppe ebbe la medesima esatta sensazione di un terremoto che erompeva dal centro dell'universo. I *brutti-buoni* gli caddero dal pugno e incominciarono a svolazzare d'intorno a lui, dentro un turbine di polverone nero, insieme alle immondezze, e ai recinti crollati, e ai muri, in un tuono di latrati che si rincorrevano senza fine. (pp. 984-5)

### *L'antipatico Davide*

Sin dalla sera dell'arrivo a Pietralata, Davide mostra subito di essere una figura diversa rispetto ai già numerosi personaggi incontrati: più che i connotati d'indole sociale - ricco (pp. 490,



492), intellettuale (i primi oggetti che escono dalla sua borsa sono «tre libri» p. 486), d'estrazione altoborghese - è un particolare minimo ma cruciale a denunciarne l'estraneità. Nella pratica consueta morantiana, sono gli occhi a rivelare, sin dall'entrata in scena, la verità umana del personaggio; ebbene, di Carlo Vivaldi noi conosciamo non lo sguardo, riparato da un paio d'occhiali neri, sì piuttosto le sfumature di una voce «piena di minaccia e di rancore» (p. 484). Il ritratto, condotto con le tecniche consuete dell'onniscienza, si completa grazie a un profluvio di dittologie aggettivali: «un abbandono disperato e indifeso», «mezzo imbarazzato e mezzo brusco», «fra enfatico e scontroso», «con l'aria equivoca e torva», «troppo ansioso e smanioso», «goffo e confuso», «timido e protervo». La serie degli epiteti, accostati per endiadi o in ossimoro, suggerisce il viluppo di contraddizioni che tormenta Davide, ma verso questo «nuovo ospite» il narratore ostenta di prendere subito le distanze e il tradizionale confronto con un'immagine fotografica avvalorata il «cambiamento sconcio» che ha alterato il suo volto:

Adesso invece la sua fisionomia era segnata da qualcosa di corrotto, che ne pervertiva i lineamenti dall'interno. E questi segni, ancora intrisi di uno stupore terribile, parevano prodotti non da una maturazione graduale; ma da una violenza fulminea, simile a uno stupro. (p. 487)

Espressioni tratte dal medesimo campo semantico commentano i comportamenti successivi di Davide: sonno «degradato», «in modo osceno» (p. 488), «gli restava impresso nel viso, come uno sfregio indelebile, quello strano marchio di corruzione brutale» (p. 497); «Era una contrazione fobica, che in un attimo pervertiva i suoi lineamenti con la sua brutalità quasi deforme» (p. 499). Durante la visita di Nino e Quattropunte: «Qua uscì in un'altra risata, quasi oscena, che gli lasciò i tratti corrotti come da un'infezione» (p. 513), «straniandosi in una fissità astratta, sotto una sorta d'ispirazione assurda e disgustosa» (p. 514), «una smorfia che tornava a corrompergli i tratti» (p. 520) e, poco dopo, «una grande risata» lascia «nell'aria un'eco

quasi sconcia, l'oscura forma di corruzione» (p. 555).

È inutile abbondare in citazioni: è ormai chiaro che l'io narrante non vuole fare di Davide un personaggio immediatamente simpatico. A differenza di Nino, egli, infatti, non suscita benevolenza o ammirazione alcuna: nello stanzone di Pietralata solo la gatta Rossella lo avvicina; durante la lotta partigiana, l'unico episodio che lo vede protagonista è l'uccisione brutale del soldato tedesco; infine il tempo di pace peggiora lo stato di abbruttimento, che una lunga analessi, collocata nel capitolo-anno cruciale.....1946, decifra nella sua genesi familiare. E, tuttavia, la vicenda umana di questo studente che s'accanisce in ogni modo a negare la propria identità borghese chiede antifrasticamente un'adesione partecipe: il vero elemento d'originalità risiede appunto nel gioco equivoco che il narratore instaura fra sé, lettore e personaggio. Simile al butterato Francesco, anche Davide sollecita nella voce, che ne rievoca l'esistenza, moti di risentimento: dettati non più dal rancore filiale quanto piuttosto da una disperata impotenza materna. Con i consueti filtri deformanti, l'autore reale proietta nella vicenda di Davide l'esperienza autobiografica della propria relazione con Bill Morrow, torcendo la scrittura nella denuncia delle pulsioni autodistruttive che infettano l'istinto vitale.

Spetta, allora, all'io leggente sciogliere il nodo delle relazioni testuali, nella consapevolezza che la sensazione sgradevole suscitata da Davide è un esito letterariamente voluto: non solo i suoi gesti scontrosi introducono nell'omogeneo sistema attanziale della *Storia* una nota d'umanità antipatica, ma soprattutto la sua aggressività dolorante merita di essere giudicata alla luce dell'intonazione altrettanto penosamente aggressiva dell'io narrante. L'errore più grave sarebbe leggere Davide unicamente come «controfigura ideologica» del narratore: un narratore tanto più incline a perdonargli lo struggimento delle nevrosi patologiche quanto più impietoso nel condannarne la sterilità esistenziale e intellettuale.

Il famoso episodio dell'osteria è il luogo narrativo in cui le

aporie del carattere e della raffigurazione del personaggio scoppiano con evidenza drammatica.<sup>(200)</sup> Abilmente orchestrato nel montaggio delle diverse fasi e nel ritmo delle pause, il racconto punta a cogliere conclusivamente la duplicità dei comportamenti di Davide, così mutevoli «da far pensare che dentro di lui convivessero insieme un lupo, un cerbiatto, e chi sa quali altre dissimili creature di deserto, di casa e di boscaglia» (p. 935). Per ottenere la resa immediata di una simile commistione, la sequenza gioca sull'intarsio di voci e punti di vista diversi. Lo sforzo compositivo è palese nella difficoltà di mettere compiutamente a fuoco la fonte dell'enunciazione: l'oscillazione fra le testimonianze parziali di un narratore omodiegetico («una canzone nuova di successo (che non so ricordare)» p. 923, «una musicchetta sincopata, di cui non rammento altro se non» p. 934) e le intrusioni di un'onniscienza pervasiva («E questo fu, a mia memoria, l'ultimo punto segnato, nella loro partita di doppio, dal Super-Io» p. 953), mentre accusa la somma di sentimenti contraddittori nutriti dall'autore verso Davide, crea sfasature e incongruenze francamente fastidiose. Il gioco dell'alternanza prospettica diventa invece efficace quando la duplice inclinazione con cui è osservato il personaggio trova proiezione testuale all'interno della diegesi. Sono due, infatti, i «testimoni» interpreti della scena: da una parte Usepe, l'unico a comprendere lo stato di sofferenza in cui agisce l'amico «Vavide» («gli notò una piccola piaga gonfia e suppurata sul braccio nudo, nell'incavo del gomito; e impietosito» p. 916; «era il solo che non ritenesse

---

<sup>2000</sup> Colpisce il giudizio positivo, dissonante nel coro dei critici, di G. Sommovilla: «Il discorso, per compenso afferra il lettore con una forza di suggestione non minore di quella di certi dibattiti ideologici dostoevskiani a interlocutori plurimi. Sono pagine formidabili, le più prestigiose, certamente, di *«La Storia» Anarchia e angelologia di Elsa Morante*, cit. Un'incomprensione totale dimostra, per contro, V. Titone che sintetizza il suo commento sul personaggio, appellato sempre con il nome errato di Daniele, in questa osservazione «Daniele è un personaggio artisticamente incoerente e infelice [...] Tra l'altro, vomita sempre». *La critica e il caso Morante*, «Nuova Antologia», gennaio 1975.

Davide ubriaco: lo sospettava, invece, ammalato» p. 955); sul lato opposto del tavolo, «confinato in un suo cupo torpore» (p. 914), Clemente Mano-nera, il compagno di Giovannino, malamente sopravvissuto alla Siberia. Durante tutto l'episodio, all'«istinto di pena» di Ueseppe (p. 958) si intreccia, prendendo spesso il sopravvento, il giudizio amaro di questo proletario, dalle vicende simili e opposte a quelle dello studente ebreo: suo coetaneo (lontano sia dagli anziani giocatori di carte, sia dai ragazzotti che ascoltano la radio), anch'egli bruciato dalla guerra voluta dal regime a cui aveva inizialmente creduto, vive ormai in una condizione di rancore livoroso. Sono gli sguardi «obliqui», le battute malevole, i colpi di tosse simili a «risate di scherno» (p. 948) di Clemente a incorniciare il discorso di Davide e a sottolinearne a più riprese la sconclusionatezza:

Costui da ultimo anzi non cessava di guardarlo, un poco di sbieco e con la sola parte inferiore dell'occhio, sempre in una medesima espressione astiosa, di tedio e di sarcasmo. (p. 947)

Davide a tal punto ne percepisce il «giudizio dispregiativo» (p. 925) da confondere «la voce rauca e agra di Manonera con quella del proprio Super-Io» (p. 927); e la sequenza si chiude sull'uscita di entrambi dall'osteria (p. 959).

Non c'è dubbio che l'io narrante, partecipe dell'affratellamento affettuoso di Ueseppe e Bella, giudica la «gincana» di pensieri di Davide con lo stesso risentimento critico di Clemente: sottolineata sin dall'inizio la «loquacità inconsueta e morbosa» di chi non sa «perché, o di che cosa» parla (p. 916), il narratore continua implacabile a rimarcare la confusione che alberga nella testa del ragazzo. «E se tento di ricapitolare i suoi discorsi di quel pomeriggio all'osteria, io me li rivedo nell'immagine di tanti cavalli che si rincorrono intorno a una pista circolare, ripassando sempre sugli stessi punti» (*ibidem*); «sembrava perso, a quest'ora, fatalmente, in un vaneggiamento d'ubriaco» (p. 954).

Ma con quanta maggior severità vaglia le teorie politiche di Davide, con tanta maggior compassione il narratore fa emergere

le ragioni profonde della sua disperazione, chiarendone progressivamente l'origine remota. Lo «sproloquio» di questo rivoluzionario sconfitto si conclude con la rievocazione di «un fatto vero di cronaca»: una battuta pronunciata da una bimba sopravvissuta all'agonia dei lager: «"Coi vivi non posso starci più!"» (p. 955). Così è anche per Davide, ormai sopraffatto non dal crollo delle utopie anarchiche, ma dall'assunzione piena di quell'identità ebraica che assomma su di sé i reati del mondo:

E se la sua famiglia era morta, la colpa era sua, che non aveva conosciuto carità per loro [...] E se la sua ragazza era finita in quel modo, la colpa era sua, che per correre dietro alle sue fantapolitiche aveva trascurato il suo solo amore. E se il suo più caro amico era morto, la colpa pure qua era sua, giacché il ragazzo difatti era un bambino in cerca di un padre - era un orfanello, senza saperlo - e senza saperlo gli chiedeva di fargli da padre. E se la vecchia puttana era morta, la colpa era sempre sua, perché essa era una bambina dal cuore puro, nata per l'amore puro... E la colpa di tutti i morti era sua... (p. 954)

Come suggeriscono i commenti crucciosamente materni del narratore, il senso del discorso di Davide non si esaurisce nella «arringa» eccitata e affannosa che illustra «le eruzioni estreme d'ignominia, demenza e imbecillità, proprie della degenerazione borghese» (p. 921) e neanche nell'«ipotesi illusoria» della comune anarchica, raffigurata come una «stazione reperibile sulle carte geografiche (latitudine tale, longitudine tale)» (p. 930). Solo la «chiacchiera futile e spersa», racchiusa nel «mormorio» indistinto che riassume le «cronache familiari», può rivelare l'assillo segreto di Davide: l'insostenibile senso di colpa che accomuna «nel mucchio» il cadavere del soldato tedesco da lui massacrato con i corpi abbandonati e disfatti dei suoi, i «*veci* e la *putèla*» (p. 953).

A darci conferma definitiva della fisionomia esistenziale di Davide è, come sempre, il linguaggio del delirio onirico: nell'ultimo sogno, prima di morire, il giovane «non è solo un traditore della rivoluzione vera, un violento nato e un assassino, ma anche uno stupratore» (p. 977) e la vittima è «una ragazzina vergine» che, tuttavia, ha capelli lunghi già canuti, grossi piedi plebei, un grosso sedere, un sorrisetto mite e fa la prostituta:

insomma Santina, la «vecchia zoccola» nel cui corpo paziente e sottomesso il ragazzo aveva tentato di lenire la prima e più dolorosa ferita;

perfino queste due sillabe primordiali *ma-ma*, il destino, a lui gliele ha devastate, in uno strappo così aberrante che nessun oracolo, mai, poteva presagirne il simile, a nessuna nascita d'uomo. (pp. 979-80)

Ed eccolo «d'un tratto» riaffiorare, «da chi sa quale anfratto della memoria», il ricordo che l'annienta: a un Davide tredicenne che comincia a «vestire *da uomo*» la madre regala una cravatta; ma il dono viene malamente respinto e ora nell'incubo preagonico:

Da ogni parte della terra delle linee aguzze convergono verso un punto: l'assassinio di sua madre. E una di quelle linee innumerevoli proviene dalla malcapitata cravattina. (p. 980)

Ormai nella mente obnubilata dell'intellettuale Davide alberga un solo desiderio: «Lui, come un orfanello, vorrebbe almeno un fantasma che lo ninnasse, per farlo dormire» (*ibidem*); e in un sonno «simile al letargo di un riccio o alla ninna prenatale di una creatura dentro l'utero della madre» (p. 987) il ragazzo finalmente placa le ossessioni della sua «grazia tragica».

Espressione esemplare del narcisismo autodistruttivo, Davide non solo incarna la legge della reversibilità nella sua acme più rovinosa («i suoi istinti nativi di vita e di salute [...] in lui si convertivano tuttora, inesorabilmente, in forme dolorose» p. 957), ma soprattutto ci conferma come solo la scrittura «ambigua» possa restituirci quelle «forme dolorose».

Il punto di debolezza del personaggio non risiede tanto nell'articolazione confusa di una ideologia anarchico-cristianeggiante, cui peraltro il narratore presta sostanza di verità, ma nell'incertezza irrisolta con cui tenta di delinearne la psicologia dimidiata. I roveli intellettuali di Davide sono messi in scena con un'angolazione prospettica oscillante che tradisce

l'incoerenza non solo sul piano dell'ordine enunciativo (il ricorso incongruo alla «voce» di Nino, pp. 735, 738) ma soprattutto entro la dimensione delle scelte espressive. Nei capitoli finali, quando Davide occupa un posto centrale nel sistema dei personaggi, la scrittura varia tra due poli: da una parte il registro della «volontà», dall'altra la cifra, ben più convincente, dell'«impotenza». Il primo termine cadenza ricursivamente la lunga analessi sul percorso «operaio» di Davide («voleva darsi alla fatica più materiale e logorante» p. 736, «con la volontà» p. 743, persino nei sogni «voleva» p. 745); e ritorna, come una nota martellante, in tutte le sequenze che lo vedono protagonista, dalla visita all'amico medico che lo avvia alla droga («Voleva che i pensieri si staccassero da lui» p. 858) all'episodio dell'osteria. Per raffigurare le tensioni dell'impegno volontaristico la Morante usa le tecniche dello «sdoppiamento ragionante»:

E in un grande sforzo della volontà, fece una specie di salto mentale, che lo portò a uno stadio di sdoppiamento ragionante. C'era un Davide Super-io, che seguava la marcia, e un altro Davide che ubbidiva. (p. 920)

Ma i «salti» sono davvero troppi: non solo il processo schizofrenico approda alla moltiplicazione dei «varii se stessi: Davide Segre ginnasiale in calzoncini corti, e liceale in giacca sportiva e cravatta rossa, e disoccupato errante in maglione da ciclista, e apprendista operaio in tuta, e Vivaldi Carlo con la borsa a tracolla, e Piotr bandito in armi» (p. 934), ma soprattutto i numerosi «plagi di se stesso» (*ibidem*) tentano di intellettualizzare ciò che non consente razionalizzazioni: la reazione viscerale dell'impotenza.

una CERTEZZA fisica, quasi un grido delle sue viscere, lo avvertiva che forse nessuna volontà gli sarebbe servita invece contro un altro stimolo: quello di VOMITARE! [...] La sua *volontà morale*, insomma, era di andarci; ma le sue gambe NON vollero più andarci. (p. 749)

Davide, in realtà, non ragiona mai con se stesso: anzi, proprio

questa figura di intellettuale altoborghese ci aiuta a comprendere quanto la Morante, per molti versi suggestionata dal modello dostoevskiano, ne sia lontanissima nella sperimentazione della parola dialogica.

E una simile legge abnorme urtava la sua coscienza, nel momento stesso che la richiamava con fervore assoluto, quasi una voce dall'alto! In realtà, si diceva Davide [...] Appunto questo, difatti, era il suo impegno: di scrivere l'infamia dell'esperienza operaia non sulla carta, ma sul proprio corpo, come un testo sanguinoso! (p. 742)

Il turgore delle doppie immagini metaforiche accusa esplicitamente la difficoltà di tradurre linguisticamente lo «sdoppiamento ragionante»: le tensioni contraddittorie da cui è dilaniato il personaggio non trovano modo di confrontarsi entro la dimensione espressiva, cosicché nel momento dello scontro al narratore non resta che ricorrere agli artifici grafici (maiuscole, esclamativi, corsivi); la trascrizione dei moti dissociativi, privilegiando il polo della volontà, conduce quasi sempre a un esito fallimentare. Solo quando la voce narrante acconsente a rappresentare la rivincita di quell'istinto di conservazione naturale che il personaggio costantemente nega («E invece, fu proprio il fisico che lo tradì» p. 747), Davide torna credibile:

La faccia gli si era murata dentro una fissità senza direzione, in una specie di estasi vuota e bianca [...] Pareva invecchiato da un momento all'altro; e anche il suo ardore sessuale sempre latente (da cui gli proveniva la grazia tragica di una stigmata che bruci di continuo) sembrava essersi prosciugato e appassito sotto il calco di vecchiaia che lo schiacciava. (pp. 942-3)

Ma qui appunto siamo ritornati nella zona espressiva più feconda del romanzo, quando la scrittura del decadentismo popolare crea una sorta di cortocircuito istantaneo fra pulsioni inconscie e datità materica.

*Ida: l'oggettivismo delirante*



Protagonista assoluta di queste sequenze è Ida Ramundo vedova Mancuso, la «bambina» mal cresciuta che vive in «soggezione spaurita» (p. 278) nei confronti del mondo. Maestra, «brava» nel senso che «l'infanzia era l'unica sua vocazione predestinata» (p. 814), Iduzza rifiuta ogni contatto con l'universo degli adulti, identificato con la signoria «arcana» dei «Poteri Pubblici» (p. 292) o con l'«astrazione occulta» di un'autorità che accomuna i ritratti del re e di Mussolini con l'immagine del Cristo (p. 306). Anche davanti alle pose spavalde del figlio sedicenne, rimane «annichilita, con le mosse d'una povera bestia» (p. 378), magari «ridendo come una bambina malata» (p. 593).

«Le paure che la stringono d'assedio», pronte a scoppiare alla vista dell'uniforme tedesca di Gunther, hanno origine, morantianamente, nelle «cronache familiari» del passato. Il suo universo affettivo è dominato da figure virili dalla fisionomia poco autorevole: prima, papà Giuseppe che, «come una madre», l'addormenta con le «ninnenanne» della propria infanzia calabrese (p. 285); poi, lo «sposo-ragazzo» Alfio verso cui, nel momento dell'orgasmo - «nel sentirselo sopra che affannava, travolto e inferocito da quel mistero delirante» (p. 297)-, Ida prova «una specie di commozione indulgente» e protettiva. Per contro, la madre Nora assomma tutte le inquietudini dell'aggressività dolente, tipiche della femminilità procreativa. E nel pieno rispetto dell'ordine matrilineare, è questa l'eredità più influente sul carattere di Ida: «Fu come se le ossessioni di Nora, sciamando in tumulto alla sua morte, fossero venute a nidificare dentro la figlia» (p. 322). Del grumo paranoico la giovane donna coltiva soprattutto il senso angoscioso dell'estraneità colpevole: «lei, mezza ebrea clandestina [...] si sentiva in colpa, come un'abusiva e una falsaria. Anche nel giro delle sue spese quotidiane, essa aveva il sentimento di andare mendicando, come un cucciolo orfano e randagio, nel territorio altrui» (pp. 322-3). Il «legame di solidarietà e parentela» (p. 525) che, nel periodo dello sfollemento a Pietralata, Ida istintivamente nutre per Davide-

Carlo Vivaldi nasce più che dalla sintonia con le fedi anarchiche, proclamate dallo studente con gli stessi toni del padre Giuseppe, dal riconoscimento di un'identità profonda fra il giovane ebreo, la madre Nora e se stessa. E come nell'intellettuale altoborghese, anche nella povera maestra il senso di estraneità colpevole si ribalta in desiderio di autoriconoscimento punitivo: le visite al ghetto nei primi anni del conflitto, la sosta agghiacciante e struggente alla stazione Tiburtina, il ritorno, infine, fra le case abbandonate degli ebrei dopo il 16 ottobre sono tutte scelte dettate dall'ansia di ritrovarsi e perdersi nella «tana promiscua di un'unica famiglia sterminata». Ma a differenza dell'adolescente Davide, Ida è mossa da un istinto altrettanto se non più potente che la trattiene al di qua della soglia dell'autoannientamento: c'è sempre Ueseppe a richiamare la madre ai doveri faticosi dell'esistenza. Poco importa se a distoglierla dalla sua ordinaria «estasi negativa» sia il battito rassicurante del piccolo cuore sotto i bombardamenti, il moto «cieco e ansioso» di una fame avida (p. 640), il «tic tic tic» degli scarponcini dopo la morte di Nino (p. 803); ciò che conta è la spinta vitale che promana dall'assunzione piena dei compiti materni:

In qualche luogo della mente di Ida, non chiaro alla sua ragione, vi fu in quell'epoca un piccolo rivolgimento brutale che la rese morbosamente sensibile agli allarmi (già diventati usuali e indifferenti per lei) suscitandole d'un tratto una riserva di energia quasi impossibile [...] E sia che si trovasse sveglia o addormentata, in qualsiasi momento, a precipizio si agganciava sul corpo il busto (in cui sempre teneva i suoi risparmi); e, preso in collo Ueseppe, con una forza nervosa innaturale fuggiva con quel peso giù dabbasso, a cercare salvezza nel rifugio. (p. 442)

Al pari di tutti gli altri personaggi della *Storia* neanche Ida conosce mutamenti o crescite; nessuna maturità può alleviare il cumulo di paure ingiustificate che, sovrastandola, la separa dall'universo adulto: la nascita di Ueseppe, tuttavia, opera nella coscienza opaca della donna un «rivolgimento» così impetuoso da scatenare una somma di energie latenti.

Su questo contrasto fra la debolezza assoluta di un corpo

«dissanguato» e le «risorse colossali» di un istinto materno capace di indurre a «peripezie disperate» (p. 593) si costruisce il personaggio straordinario di Ida Ramundo. Ad accamparsi al centro del romanzo è la figura modernissima di una *mater dolorosa*, troppo miserevolmente derelitta per attingere la distanza sublime del tragico, e al tempo stesso troppo nevroticamente attiva per indurre ai cedimenti patetici del vittimismo lacrimevole. Il narratore in tanto ne sottolinea i moti di tremore ebete, di spaesamento infantile, di pudore vergognoso in quanto ne proietta la lotta quotidiana per la sopravvivenza in una luce di eroismo trepido.

All'aspetto, aveva fatto i capelli bianchi e le spalle curve da gobbetta, rimpicciolendosi fino a sopravvanzare di poco la statura di certe sue scolare. Eppure, attualmente la sua resistenza fisica sorpassava nella mole il gigante Golia che era alto sei cubiti e un palmo e indossava una corazza di cinquemila sicli di rame. (p. 640)

Le sequenze centrali del capitolo.....1944 sono interamente dedicate alla destrezza scaltra con cui la maestra si procura il cibo nei giorni «affamati» di Roma città aperta. In queste pagine, in cui Ida è sempre indicata col suo nome, mai alterato dal diminutivo (una sola eccezione a p. 643), il narratore privilegia i procedimenti della focalizzazione interna e l'assunzione dell'ottica deformata del personaggio induce nell'io leggente un'inclinazione di massimo rispetto ammirativo: il biasimo per la «depravazione senza scrupoli» (p. 647) di chi crede di compiere «crimini» impuniti e di muoversi «nel crollo delle Tavole della Legge» (p. 645) si capovolge nella glorificazione di un'arditezza inebriante: la prima «preda», un ovetto, splende come un «enorme diamante ovale».

Non c'erano stati testimoni. L'aveva scampata. Ormai già prendeva il largo, al di là del Gianicolense, e una sensazione inaudita di freschezza, col gusto fisico della rapidità, la ringiovaniva dall'età di madre a quella di sorellina maggiore. (*ibidem*)

La serie dei furti «audaci e temerari» si chiude con l'episodio del camion di farina, dove un'Ida ridente ed eccitata s'unisce al gruppo di popolane che urlano insulti volgari ai militi del Reich.

L'acconsentimento alle gesta di questa borsaiola impenitente che si autorampogna per non aver «pigliato pure lo zucchero» (p. 646) ma «a casa poi non s'attentava a usare i fornelli, nella cucina comune», è tanto più intenso quanto meno la scrittura cede ai timbri del *pathos* melodrammatico o alle cadenze dell'effusione sentimentale.

I toni iperbolici dell'epica adottati per descrivere le «marce febbrili» per le vie di Roma non solo sono costantemente bilanciati dal registro «basso» dei paragoni quotidiani (la faccia ingrugnata «somiigliava al muso di un animale che punta a vuoto» p. 643; «Ida si scompigliava quella sua zazzera lanosa, che sembrava la parrucca d'un clown» p. 646) ma, soprattutto, s'innervano nel tessuto espressivo del decadentismo popolare volto a esaltare i moti irriflessi della sensibilità morbosa di Ida. Le emozioni, i comportamenti, persino le decisioni più ardite nascono nella zona oscura dell'istintualità inconsapevole: «dall'inconscio, un senso di certezza organica le prometteva una specie d'immortalità temporanea» (p. 640), mentre la «chimica del suo corpo» risponde solo alle leggi di una «volontà innominata» e incontrollabile. Il fervore alacre dettato dai doveri materni non contraddice la labilità del senso dell'io («il senso dell'identità le andava sfuggendo» p. 459) ma alimenta una sorta di schizofrenia imbambolata e spavalda. Durante le sue «battute» diurne, «se in istrada casualmente le capitava di specchiarsi, scorgeva nel vetro una cosa estranea e senza identità, con la quale scambiava appena uno sguardo attonito, che poi subito si scansava» (p. 641); il furto dell'uovo «non fu propriamente lei stessa a farlo; ma una seconda Ida fantomatica, che si sprigionava dal suo corpo materiale, piegandola in gran fretta giù carponi, e servendosi della sua mano per ghermire» (p. 644).

Ereditata dalla madre Nora (p. 281), sperimentata la prima volta alla vista di Gunther («Più che vedere lui, essa,

sdoppiandosi, vedeva davanti a lui se stessa» p. 329), la tensione dissociativa accompagna l'intera esistenza di Ida, cadenzandone non solo il tempo rigoglioso dei sogni ma anche le tappe impervie della veglia: nei giorni immediatamente successivi allo stupro è colta dalla «sensazione accanita di avere intorno al corpo un alone visibile, quasi un altro suo corpo (ora di ghiaccio ora rovente) che lei doveva rimuovere di continuo» (p. 350); dopo l'annuncio dell'epurazione razziale del 16 ottobre, «nella sua veglia confusa le pareva che la sua propria voce di ragazzina» recitasse versi sconosciuti (p. 535); nel sopore febbrile rivede «in un al di là remotissimo, quell'altra Ida che fino a ieri trottava e galoppava per le strade come un corridore, e s'acquattava e rubava» (p. 659); infine nei momenti precedenti l'ultima passeggiata nel ghetto abbandonato: «Essa si manteneva conscia di stare là seduta nel giardinetto, e insieme si trovò a correre per il quartiere di San Lorenzo» (p. 652). Proprio perché in Ida ogni gesto è regolato dalle leggi misteriose della sensibilità vulnerabile, la descrizione dei processi schizofrenici non conosce mai le cadute espressive di cui pecca la raffigurazione dello «sdoppiamento ragionante» di Davide: all'antitesi ideologica fra volontà e impotenza che dilania la psiche dello studente ebreo si oppone una dialettica sinergica di pulsioni indomabili tutte collocate sotto la soglia di coscienza. Con un ulteriore decisivo scarto a vantaggio di Iduzza. Per contrastare i propri sensi di colpa, Davide ribalta la propria inettitudine in aggressività contro gli altri e contro se stesso; Ida invece non patisce mai le spinte della prevaricazione violenta: anche e soprattutto nei momenti di maggior estraneità a se stessa, a essere galvanizzata è la tensione oblativa dell'istinto materno.

C'era una Iduzza assente, imbambolata, quasi estatica, che assisteva alle fatiche dell'altra Iduzza: la quale balzava al suono della sveglia, andava e veniva per lezioni, ripetizioni, file alle botteghe, tram e quartieri. (p. 413)

Come ci ha preannunciato la scena iniziale con Gunther, Ida, «fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale» (p. 278),

possiede la «dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile» che ricorda «l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, "sanno" il passato e il futuro di ogni destino» (p. 278).

Qui risiede il nucleo genetico dell'oggettivismo delirante che, teso a tradurre espressivamente il *sensu del sacro* «confuso negli altri sensi corporei» (p. 279), opera un costante cortocircuito fra i dati di fisicità materica e le pulsioni più profonde. In Ida ogni moto si somatizza dolorosamente; la sua precipua e unica relazione col mondo è inscritta entro la sfera morbosa di una sensibilità stravolta:

Infine si trovò sola, senza sapere dov'era, e si sedette su uno scalino, presso uno sterrato. Non vedeva più niente, altro che delle bolle immaginarie di sangue rosso-cupo, che scoppiavano nell'aria assolata. Quello stesso frastuono martellante, che sempre la svegliava alla mattina, adesso era tornato a ribatterle dentro le tempie nel suo solito vocio di sommosa: «Useppe! Useppe!» Ne provò uno spasimo alla testa, così acuto che si tastò fra i capelli con le dita, nel sospetto di trovarsele bagnate di sangue. (p. 650)

L'esistenza giornaliera di Ida è governata da penose «allucinazioni auditive» che, simili a echi provenienti da oscuri luoghi lontani, la sottraggono a ogni richiamo di realtà: il «coro confuso delle voci» dei deportati in attesa di partire per Auschwitz si mescola alle «urla del silenzio» riecheggianti nel ghetto ormai deserto, e i più diversi rumori danno forma straziata alle misure del mondo:

Ma dentro il cervello di Iduzza, adesso, tutti i discorsi ascoltati facevano un rumore ottuso, come lettere di stampa messe davanti a un analfabeta. (p. 361)

Tutti quei rumori estranei, che la aggredivano da ogni parte, ormai si riducevano, ai suoi orecchi, a un unico eterno rimbombo, senza più distinzioni di suoni. (p. 480)

Ma già le informazioni riguardose di colui le provenivano di là da un fragore abnorme e vacuo. (p. 801)

L'ultima citazione apre l'episodio dell'«incredibile» morte di Nino. Dopo la notizia dell'incidente stradale, annunciatale da un imbarazzato agente di polizia, Ida deve raggiungere l'ospedale di San Giovanni:

Ma di tutto questo percorso la sua coscienza non ha registrato nulla, segnandole solo il punto d'arrivo, come un fotogramma spezzato. (*ibidem*)

Per descrivere il cammino compiuto da Ida, sempre più sopraffatta dal «fragore abnorme e vacuo», la voce narrante pare avvalersi all'inizio della stessa tecnica induttiva adottata nella sequenza della morte di Nora («avrà dovuto raggiungerla», «qualcuno avrà dovuto guidarla» *ibidem*), ma un'improvvisa allocuzione diretta al personaggio ben presto svela la carica di commossa partecipazione che ora sorregge la scrittura: «Ida Ida dove vai, hai sbagliato direzione» (p. 803). Analogamente, anche questa volta come negli altri episodi ferali, l'epilogo recupera i toni burocratici dei verbali di polizia («illeciti penali nel giro del contrabbando [...] Alla fine, il caso passò in archivio» pp. 805-6); ma il corpo centrale della narrazione è condotto interamente con i procedimenti dell'oggettivismo delirante. Non c'è traccia di raffigurazione dei pensieri e dei sentimenti sofferti dalla madre, nessun tentativo di analisi psicologica dei suoi sussulti emotivi: solo l'accumulo delle «sensazioni», più o meno «semioscienze», che ne sconvolgono le percezioni non appena varca la soglia dell'obitorio.

È un locale imbiancato a calcina: questo Ida lo sa, perché anzi ha avvertito curiosamente, al primo entrare, il sapore polveroso di quella calcina, come se l'avesse in bocca. (p. 801)

Se davanti al cadavere del «figlio invulnerabile» (p. 592), «la sensazione immediata di Ida fu una feroce lacerazione della vagina» (p. 802), è il «sapore polveroso» a dominare ossessivamente la sequenza: «dalla gola di Ida non poté uscire nessun suono, come se le ci avessero colato del cemento»

(*ibidem*); e nel disperato ritorno a casa, per strade piene di case e costruzioni fatte storte «come da specchi convessi», l'illusione di muoversi in una «dimensione smisurata contro natura» deriva dalla stessa impressione iniziale:

Il fatto è che questi paesi sono fatti di calce, tutta roba di calce che si può spaccare e sbriciolare da un momento all'altro. Lei stessa è un pezzo di calce, e rischia di cascare in frantumi (p. 803).

Finalmente in via Bodoni:

può buttarsi giù, lasciarsi cadere in polvere [...] nel mentre stesso che il corpo le si rompeva in polvere e calcinacci, come un muro. (*ibidem*)

E poiché a questa donna non è mai concesso il conforto delle lacrime («Essa non aveva nemmeno pianto»), anche il ricordo affiorante di un'espressione materna amplifica la primitiva sensazione calcinosa:

Dall'infanzia, forse udite dalla bocca di sua madre, le ritornavano le parole *muro del pianto*. Non sapeva, in realtà, che cosa fosse esattamente questo famoso *muro del pianto*, ma il nome le riecheggiava dalle pareti, anche se lei non poteva piangere né urlare. Non solo il suo proprio corpo, ma le pareti stesse fruscivano e sibilavano riducendosi in polvere. (*ibidem*)

Nei giorni seguenti, ai pochi visitatori che vengono a rincuorarla, Ida si presenta «con la faccia irrigidita e bianca come un calco di gesso» (p. 804), simile ai «volti gessosi e fissi» (p. 404) che popolavano i suoi incubi più tormentosi. L'immagine ricorrente della polvere acquista tanto maggior spessore semantico in quanto si oppone alla sensazione acquatica del «sudore» che, per tutto il corso del romanzo, accompagna Ida nei momenti di sospensione regressiva, con allusione manifesta al «sentimento oceanico».<sup>(201)</sup>

---

<sup>2010</sup> Alla nascita di Usepe, «quel grande sudore, nel quale giaceva sommersa, dava a Ida un senso di abbandono e passività, come un mare salato e tiepido nel quale il suo corpo si discioglieva» (p. 368); nell'osteria di Remo dopo il



## Ora, nella immaginazione stravolta di Ida solo

un oceano sporco, appena mosso, dove galleggiano in quantità innumerevole delle cose informi, che potranno essere state indumenti, sacchi, suppellettili o altri oggetti d'uso, però adesso tutti flosci, incolore e irriconoscibili. Di forme organiche, neppure morte, non si vede traccia. (p. 815)

La sensazione calcinosa della polvere, d'altra parte, nel richiamo esplicito al cadavere di Nino ormai «incarcerato sotto la terra, allo stretto e al buio» (p. 808), diventa metafora forte di quello «snaturamento» che la morte innaturale del figlio induce nelle percezioni della madre: non è solo la dimensione urbana a esserne investita («Ogni volta che usciva, sempre ritrovava quella terribile luce meridiana stralunata e fissa, quelle dimensioni irreali e quelle forme stravolte e indecenti» p. 807), quanto soprattutto lo scenario aperto della campagna:

Peggio ancora che della città, essa provava ribrezzo della natura, perché negli alberi e nelle piante vedeva una crescita abnorme di mostri tropicali che si nutrivano del corpo di Nino. (p. 808)

In queste sequenze, in cui la cifra delirante del decadentismo popolare raggiunge una delle sue vette più alte, persino il personaggio convenzionale di Nino, «ragazzo di vita» ingenuo e provocatore, acquista sfumature di dolente inquietudine. Nelle sue apparizioni fantasmatiche, il giovane denuncia la fragilità infantile che mina ogni vitalismo smanioso e impaziente; e nelle accuse rivolte alla genitrice, questa «povera creatura sola» che invoca «nutrimento e vicinanza» (p. 808) si accomuna a tutti gli

---

bombardamento di San Lorenzo, «lei, molle di sudore, col bambino stretto in braccio, era scesa in una sorta di pace insensibile e quasi estatica» (p. 459); alla stazione Tiburtina, dove «coperta di sudore» si «smarrisce in quella folla, mescolata con gli altri sudori» (p. 544); senza contare gli innumerevoli sogni marini in cui la madre e il piccolo sono in procinto di partire per un lungo viaggio e che trovano compimento nella scena onirica finale: «E in partenza una grande nave solitaria, di là dalla quale si stende un oceano aperto, assolutamente calmo e fresco, dal colore azzurro carico del mattino» (p. 1007).

uomini-adolescenti del romanzo, il cui unico desiderio è sottrarsi alla violenza del mondo, per ritornare nel grembo sicuro della terra-madre. Nelle sue forme conturbanti, il fantasma di Nino ci aiuta anche a cogliere il nucleo segreto degli incubi che visitano la «mente alterata» di Ida:

E con la bocca semichiusa in una smorfia d'odio, le diceva:

«Vattene via da me. La colpa è tua. Perché m'hai fatto nascere?!» [...]

«Perché m'hai partorito? La colpevole sei tu» [...] Era una sorta d'interrogatorio di terzo grado, invero, che lei stessa s'imponeva inconsciamente, per farsi perdonare da Nino; e nel quale poi, simile a una delatrice di se stessa, non faceva che denunciarsi, invece di tentare una discolpa. Era lei, che aveva ucciso Ninnuzzu; e adesso, riesumava una per una le prove innumerevoli del proprio delitto: dai primi respiri al latte che gli aveva dato, fino all'ultima infamia: non avergli impedito, con qualsiasi mezzo (magari con l'intervento della forza pubblica), di andare a morire (p. 809).

I sensi di colpa che hanno funestato la vita di Ida si raggruppano intorno al suo istinto procreativo, illuminandone una contraddizione ineludibile. Anche per questa madre che non patisce le angosce rovinose dell'*eros* femminile («Ida non comprendeva il godimento sessuale, che le rimase per sempre un mistero» p. 297, «Il suo corpo era cresciuto con lei come un estraneo» e certo non era «un corpo di donna, per farci l'amore» p. 351) è impossibile adempiere pienamente alla funzione materna: sottrarre il figlio alla morte significa cancellare le pulsioni autoafferme che spingono l'io a entrare nel mondo; la «miseria carceraria più atroce: la voglia di vivere» (p. 810) germina al momento stesso della nascita. Come chiarisce l'allucinazione di Ueseppe nella tenda d'alberi, solo il rifugio sicuro del liquido amniotico può preservare dalle tempeste dell'esistenza. È questo il vero scandalo denunciato dalla *Storia*: all'assoluto negativo materializzato nel conflitto atomico neanche il principio di vita più disinteressato può opporre argini e baluardi.

Proprio a quest'altezza del racconto si colloca la frattura strutturale ed espressiva del romanzo. La morte di Nino coincide,

nel tempo della *fabula* e nel tempo del discorso, con il primo grave attacco epilettico di Useppe: da questo momento Ida perde tutta la sua carica energetica, suscitando in chi la incontra e nell'io leggente quel sentimento di «pena» (p. 804) finora raffrenato dalle modulazioni dell'oggettivismo delirante. Ida, simile a «una specie di piccolo calice miracoloso che si riapriva ogni mattina», era riuscita a sopravvivere «alla perdita di Alfio suo marito, e di suo padre e di sua madre, e a razzismi, rovine di guerra, fami e stragi» ma «in quell'inverno del 1946, la sua fioritura, che sembrava perpetua, si esaurì» (p. 814).

L'opera del '74 non registra alcun «subdolo cambiamento» (*Menzogna e sortilegio*, p. 578) nell'ordine dei modi enunciativi, né vede aprirsi le sfasature temporali che appannavano il discorso memoriale di Arturo: qui lo scarto coinvolge soprattutto il sistema dei personaggi, appalesando l'aporia sottesa alla fisionomia di quell'unico che cresce e cambia nella progressione dell'intreccio: Useppe.

### *Useppe e lo spettacolo del mondo*

Per tutto l'arco narrativo del conflitto, il tessuto stilistico del decadentismo popolare affianca alla cifra dell'oggettivismo delirante un registro analogo e opposto: le cadenze giocose volte a tratteggiare l'«intesa festante» di Useppe con l'universo. La scrittura si muove sempre nella zona della «sensibilità» fenomenica immediatamente percepibile, ma il rifiuto dei procedimenti analitici ora induce a sperimentare le note inusuali dei codici fiabesco e fumettistico:

Allora il fratellino si concentrò, in una durata suprema di ricerca e di conquista. E traendo un sospiro, con viso pensoso disse: «Useppe». (p. 399)

Quando cadeva, rimaneva per un poco ammutolito in terra; poi dava un piccolo brontolio, e si rialzava; e dopo un momento rideva, contento come un passero che riapre le ali. (p. 409)

Useppe stava fermo di qua dallo sterro a guardarla partire, e le rispose con quel suo saluto speciale che faceva in certi casi, a cuore contrario, aprendo e richiudendo il pugno lento lento. Era serio, con appena un sorrisino incerto. In testa aveva un berrettino uso ciclista (p. 583).

Al di là delle molteplici connotazioni ideologiche attribuite al «pischello», il senso primo e originale di Useppe va rinvenuto nella forza espressiva di cui è dotata la sua fisionomia letteraria. Il personaggio assolve innanzitutto la funzione cruciale di dinamizzare un universo chiuso, staticamente bilanciato fra ossessioni ferali e infantilismi regressivi: alla violenza della guerra, «quell'essere minimo e disarmato» oppone «un'unica spontanea confidenza» (p. 472). Il rapporto simbiotico con Ida è fondato anche sull'effetto contrastivo che l'«ingenuità illimitata» del piccolo produce nell'impatto con le spaurite fobie materne:

Da allora, l'esistenza promiscua in quell'unico stanzone comune, che fu per Ida un supplizio quotidiano, per Useppe fu tutta una baldoria. (p. 473)

In una pagina dominata da terrori ancestrali, smanie autodistruttive, sensi di colpa paralizzanti, la narrazione dell'infanzia di un bimbo venuto al mondo «con le proprie forze, senza costare troppo dolore agli altri» (p. 365) apre uno squarcio di allegrezza serena e di tenera comicità. Il vero elemento di forza sta nei procedimenti stilistici adottati per descriverlo. L'inverosimiglianza più macroscopica avvolge la stagione iniziale della sua esistenza. Il lattante gode di un'eccezionalità che solo la dimensione fiabesca consente: non è praticamente ancora nato e già gli occhi dal «colore turchino del suo scandalo [...] si rivelarono, nella piccolezza del viso, così grandi, da sembrare già incantati per lo spettacolo che vedevano» (p. 366). Ancora più stupefacente è l'autonomia precoce di cui dà prova: non solo «riconosce» subito il fratello e, benché non abbia «ancora l'anzianità per sorridere», ogni volta gli dedica «una vera risata di accoglienza e di soddisfazione» (p. 381) ma addirittura,

presto imparò ad arrangiarsi da solo, con un poppatoio pieno di latte artificiale, che essa gli lasciava durante le sue assenze più lunghe. E lui, fedele alla propria intenzione di non morire, ne succhiava quanto poteva. (p. 382)

La raffigurazione del bimbo prosegue sui toni narrativamente inediti della ritrattistica fumettistica: non c'è da stupirsi se i lettori di «Linus»<sup>(202)</sup> lo abbiano amato, ritrovandovi subito i lineamenti di tanti personaggi familiari. Se fra i «ciuffetti lisci, umidi e lustrati, come quelli di certe anitre migratrici [...] ce n'era uno più spavaldo, proprio in centro alla testa, che gli stava sempre ritto, come un punto esclamativo» (*ibidem*), il suo abbigliamento suscita un effetto di ilarità irresistibile:

adesso Giuseppe venne rivestito da Ida di certi antichissimi calzoncini e camiciole già appartenuti al fratello, e malamente adattati per lui. I calzoncini, addosso a lui, facevano da pantaloni lunghi [...] Così vestito, somigliava a un indiano. (p. 395)

A Pietralata il suo corredo autunnale è composto da:

un paio di pantaloni lunghi a bretelline, che Caruli gli aveva adattato alla vita, ma che per il resto gli sovrabbondavano addosso, da somigliare a quelli di Charlot; un mantello a cappuccio d'incerato nero, imbottito di trapunta rossa, che gli arrivava ai piedi; e una maglietta di lana turchina che, in compenso, gli stava corta (forse aveva appartenuto a un lattante) così che sempre gli si rialzava di dietro, lasciandogli scoperto un pezzo di schiena. (p. 473)

Certo, nel ritratto di Useppe, i diminutivi si sprecano e i vezzeggiativi abbondano, ma la scrittura morantiana elude le leziosaggini pargoleggianti, perché il polo di riferimento primario non è la tradizione letteraria dell'idillio ma il linguaggio della figuratività novecentesca:

---

<sup>2020</sup> Sul n. 10 della rivista, nell'ottobre 1974, apparve una recensione collettiva del romanzo, preceduta dalla presentazione del direttore, O. d. B.; pp. 11-8. A distanza di dieci anni, Del Buono rievoca quel clima culturale in un articolo apparso sull'«Europeo», *È vero, Lisa, è sempre la stessa Storia*, 20 ottobre 1984, pp. 88-93.

Con quella tutina addosso, Ueseppe non pareva più un indiano, né Charlot, ma uno gnomo dei cartoni animati. (p. 625)

A corroborare l'atmosfera fumettistica, dove i richiami di realtà trascolorano subito nell'inverosimiglianza fantastica è l'impasto stilistico che intreccia il registro della comicità quotidiana con i toni iperbolici dello stile sublime: gli aggettivi di grado superlativo sono adibiti a commentare i minimi gesti giornalieri, le figure dell'amplificazione vengono adottate per descrivere i comportamenti infantili e i paragoni nobilitanti a suggerire un clima eccezionale che coinvolge non solo il fratello (simile a Mercurio, p. 396) ma anche Blitz e i cani randagi del quartiere (p. 385). Dopo le inevitabili cadute «il suo corpo, come quello di un eroe, portava le ferite delle sue imprese» (p. 409); i giochi con una pallina giallo-rossa e una noce immangiabile diventano «autentici tornei» (p. 410); la visita di Nino e di Quattropunte a Pietralata si conclude con l'immagine di un sonno epico: «E così, per il rimanente di quella grande notte, Ueseppe dormì nudo in mezzo ai due guerrieri armati» (p. 523). Se la sua prima uscita nel mondo è simile a quella di Budda (p. 397), davanti al ritratto del fratello maggiore, «nominava Ino a bassa voce, con perplessità e rapimento, come Dante al contemplare le figure intagliate nella ripa» (p. 407).

A garantire coerenza stilistica a una scrittura che talvolta sfiora pericolosamente il manierismo della purezza innocente, è l'acconsentimento rispettoso con cui il narratore partecipa dell'inclinazione originaria di Ueseppe: «senza paura, ma quasi rapito in una quieta estasi» davanti a ogni aspetto del creato (p. 376). Anche nelle sequenze più liricamente effusive il ritmo ricerca le cadenze alacri dello stupore estroso e il lettore assiste, divertito e ammirato, alla scoperta quotidiana dello «spettacolo del mondo», per usare l'espressione più ricorrente di questi primi capitoli (pp. 366, 394, 441, 471, 475).

Il colore d'uno straccio, d'una cartaccia, suscitando innanzi a lui, per

risonanza, i prismi e le scale delle luci, bastava a rapirlo in un riso di stupore. (p. 394)

E anche i semplici suoni isolati (come i colori) dentro di lui riecheggiavano per tutte le loro armoniche, inviando alla sua attenzione estatica fino i loro intimi mormorii (p. 407).

Attinti dal patrimonio retorico-stilistico del «libro degli idioti», gli effetti sinestetici, i riverberi impressionistici, le tonalità musicali puntano a creare un'atmosfera trasfigurata ma affatto concreta. E lo «spettacolo», a cui il lettore partecipa con serietà affettuosa e indulgenza sorridente, è possibile perché Ueseppe «strania» il mondo: dalla «scena miserabile, monotona, che la casa gli offriva ogni giorno» egli ricava un divertimento «cangiante, e inesauribile» (p. 394). Un simile sguardo, tuttavia, non falsa pascolianamente le misure, piuttosto ne moltiplica le sfaccettature in una sintesi fulgida; niente di più lontano dal tremore spaurito del fanciullino, si piuttosto la scoperta gioiosa dell'integrità splendente del creato: «lui non vedeva le cose ristrette dentro i loro aspetti usuali; ma quali immagini multiple di altre cose varianti all'infinito» (*ibidem*). Come al primo Arturo procidano, così anche a Ueseppe la medesimezza con l'universo non rivela simbologie oscure e minacciose, ma rifrangenze limpidamente ariose che un processo di nominazione «riduttivo» riconduce entro il campo retorico-semanticò della bassa quotidianità:

Una delle prime parole che imparò fu *ttelle* (stelle). Però chiamava ttelle anche le lampadine di casa, i derelitti fiori che Ida portava da scuola, i mazzi di cipolle appesi, perfino le maniglie delle porte, e in seguito anche le rondini. Poi quando imparò la parola *dondini* (rondini) chiamava dondini pure i suoi calzerottini stesi a asciugare su uno spago. (*ibidem*)

Unico personaggio della *Storia* che non frapponga filtri fra sé e gli altri, Ueseppe esalta il valore comunicativo del linguaggio: «Si capiva che le parole, per lui, avevano un valore sicuro, come fossero tutt'uno con le cose» (p. 407). A figure sconsolatamente

sole, chiuse nell'afasia balbettante o nello sproloquio predicatorio, il figlio di Ida oppone la sincerità della «confidenza spontanea» e del «dialogo universale». L'armonia con il cosmo si traduce in una sorta di affratellamento generale che rigetta ogni distinzione: «per lui non esistevano differenze né di età, né di bello e brutto, né di sesso, né sociali» (p. 471).

Questo bimbo, nato da uno stupro compiuto da un adolescente ubriaco, postula una comunità umana in cui i rapporti siano liberamente convenuti e socialmente solidali: ma la grazia utopica, che l'avvicina agli F. P. del *Mondo salvato*, germina solo nella «freschezza anteriore a ogni esperienza» (p. 407). Siamo al punto di forza e di massima debolezza del personaggio: la cifra fiabesco-fumettistica che lo raffigura tanto più s'innerva entro il tessuto espressivo del decadentismo popolare, contrastandone le note di feralità cupa, quanto più rifugge dall'analisi dei moti psicologici. Il ritratto di Useppe, nella stagione infantile, è, infatti, interamente racchiuso nello sguardo «fiducioso e festante» (p. 394), nel «tripudio di risatelle» (p. 370), nelle «sterminate esplorazioni» fra i mobili di casa (p. 395) o negli acrobatici salti sui banchi di Pietralata. La descrizione delle pose buffonesche e delle solitudini pensose, le allusioni allo «stupore attonito» indotto dalle scene di morte o infine la trascrizione diretta dei dialoghi con Blitz, con le gemelline di Carulì o con i canarini di Eppetondo disegnano sempre una fisionomia dai lineamenti nitidissimi ma affatto priva di spessore interiore. La limpidezza delle pupille, dal «colore d'aria celeste chiaro» (p. 382), tradisce la trasparenza del suo essere: l'Useppe dei primi anni non conosce né la paura (p. 472) né alcun «pensiero di vergogna» (p. 381, p. 446) perché esemplifica lo stadio esistenziale dell'individuo «senza coscienza né memoria» (p. 535). Persino la dimensione onirica, così devastante per la madre, apre scenari pacificati in cui la piena corrispondenza fra sogno e realtà sublima lo stimolo esterno più conturbante, restituendolo in immagini di dolce dondolio acquatico:



Sognò che sul prato c'era una *navi* (una barchetta) legata a un albero. Lui saltava dentro la barchetta, e subito questa si scioglieva dalla corda, mentre il prato era diventato un'acqua assai lucente [...] In realtà, quello che nel suo sogno si traduceva nel gaio rollio della barca era un movimento effettivo, che si svolgeva nel frattempo ai suoi piedi. La piccola sagoma quasi infantile coperta fino sulla testa era diventata una coppia. (pp. 481-2)

Ma agli occhi della Morante un simile privilegio è concesso solo a chi non ha il senso dei limiti dell'io: l'intesa festante nasce dal rifiuto del principio primo dell'identità.

Si aveva la sensazione che il suo corpo lo trasportasse fuori da se stesso. (p. 477)

Senza il «peso» e le «misure» che rinserrano il nostro essere fisico, Usepe sprigiona il fascino futile del narcisismo fanciullesco, così autosufficiente da disdegnare ogni riconoscimento gratificante:

agli applausi e incitamenti «Bravo! via!» mostrava una uguale disattenzione spensierata. Il gusto di esibirsi gli mancava; anzi, all'occasione, si scordava perfino della presenza altrui. (*ibidem*)

Il figlio bastardo di Ida esalta «la condizione di integrità e di realizzazione totale» non perché respinge «la mortificazione e la separazione della persona umana ad opera del meccanismo sociale borghese» (Stefani),<sup>(203)</sup> ma perché la voce narrante gli sottrae la percezione della corporeità, negandogli nel contempo ogni pulsione sessuale:

Usepe in verità, era una vivente smentita (ovvero forse eccezione?) alla scienza del Professor Freud. Per essere maschietto, difatti, lo era senz'altro, né gli mancava nulla; ma per ora (e si può credere alla mia testimonianza giurata) del proprio organo virile non se ne interessava affatto, né più né meno che dei propri orecchi o del proprio naso. (p. 730)

È l'ultimo e più incredibile tocco di inverosimiglianza che

---

<sup>2030</sup> L. Stefani, *Lisa Morante*, «*La Storia*», cit.

connota il ritratto di Ueseppe, fratello romanzesco del Pazzariello dal «sesso felice e magico» (*La canzone clandestina della Grande Opera*, p. 192). L'attestazione perentoria dell'io narrante, lungi dall'attenuare la provocazione, la corrobora:

Gli abbracciamenti dei Mille, e, adesso, quelli di Ninnuzzu, gli passavano davanti senza inquietarlo, come le avventure del povero Blitz con le cagnoline altrui, e i complimenti scambievoli dei Peppinielli. Lui non ne risentiva nessuna offesa; però intanto un sentimento misterioso lo avvertiva che essi si svolgevano al di là del suo piccolo spazio presente, in una distanza ancora negata, come i giochi delle nuvole. E nell'accettarli, incurante, senza nemmeno incuriosirsene, li lasciava là [...] Tuttavia, le ragazze gli piacevano. (*ibidem*)

La precisazione finale, d'altra parte, suona troppo rassicurante per non insospettire il lettore; il «piccolo spazio presente» che circoscrive lo stato di innocenza edenica è inevitabilmente destinato a frantumarsi: a quest'esito inclina l'intero percorso narrativo dell'opera intitolata alla storia. Ueseppe è «diverso» dagli altri personaggi del romanzo anche perché è figura a tutto tondo che nasce e cresce durante il tempo del racconto: inizialmente rappresentato con i procedimenti unilineari della scrittura fumettistica, Ueseppe non appartiene al mondo statico dei *comics* o delle fiabe, né si muove entro gli scenari magici delle *Canzoni popolari del Mondo*. Protagonista primo della totalità romanzesca che denuncia lo «scandalo» epocale, non può che patirne le conseguenze più rovinose: l'abbandono del regno felice in cui si è «senza coscienza né memoria».

### *I «peccché» di Ueseppe*

Il «punto amaro» del passaggio segna, tuttavia, il momento di maggior fragilità del personaggio e dell'intero libro. La svolta si colloca nell'immediato dopoguerra: o meglio, se nel tempo della *fabula* la «serie di tali notti abnormi era incominciata fino dall'estate» del 1945 (p. 717), cioè in coincidenza esatta con lo

scoppio della bomba atomica, nel tempo del discorso l'insorgere della malattia è narrato nelle pagine iniziali del .....1946 e il «primo grave accesso» avviene il 16 novembre, prologo alla sequenza della morte di Nino. L'ordine sintagmatico dell'intreccio denuncia con evidenza solare il paradosso ideologico di una narrazione che riserva alla stagione della pace l'onere di atterrare chi era scampato agli orrori bellici; un offuscamento altrettanto grave mina la coerenza espressiva con cui è raffigurata la fisionomia di Ueseppe.

Il passaggio è così violento da capovolgerne radicalmente i lineamenti: il sonno del bimbo, prima «così beato da sembrare ignaro di sogni» (p. 403), si affolla di incubi, «i *tòppi* sogni» (p. 719); la sintonia fiduciosa col mondo viene inibita da paure paralizzanti (p. 850); la leggerezza si tramuta in «impazienza capricciosa, intinta di angoscia» (p. 779); alla confidenza spontanea subentra un segreto e penoso mutismo: «non fece domande, né disse nulla» (p. 785), «lui non le fece mai nessuna domanda; né più le chiese notizie di Nino» (p. 807), «del suo brevissimo incontro con costui non parlò più a nessuno mai» (p. 846), «non fece più il nome di Davide» (p. 988). Il silenzio copre la serie degli eventi dolorosi che, avviando i processi di maturazione dell'io, [allontanano il](#) bimbo dal regno incantato della trasparenza imponderabile. Ma proprio perché il percorso di crescita trasferisce Ueseppe oltre i confini del primitivo campo raffigurativo, gli strumenti stilistici conoscono una torsione violenta, in direzione del compatimento dolente. La scrittura fiabesco-fumettistica, funzionale a rendere la *silhouette* teneramente comica del piccolo, tende a rarefarsi, lasciando spazio sempre maggiore alle cadenze dell'enfasi patetica:

in quel suo movimento straziante dava l'impressione di volersi strappare di dosso la pelle. «È *bbutto*.... È *bbutto!*...» si lagnò, con gli accenti minacciosi di una bestiola che presume di cacciar via, coi propri mezzi, un cacciatore armato [...] sopraffatto da quella cosa di spavento indefinito che doveva affrontare solo solo (p. 718);

il bambino pareva protendersi in allarme, e indietreggiare, come chi tenta di sfuggire a qualcuno che già lo attende appostato e lo minaccia, senza che lui ne sappia il perché. (p. 720)

Le lacrime trattenute davanti alle ossessioni deliranti di Nora e di Ida o di fronte degli scenari mortuari «calcinosamente» descritti trovano ora libero sfogo nella lettura delle inutili battaglie ingaggiate da Useppe contro l'«astrusa aggressione» (p. 790). La sperimentazione ardua del decadentismo popolare comincia a mostrare delle crepe, a testimonianza che «il nodo di una futura possibile letteratura popolare», capace di affrontare «l'insieme di procedimenti e di effetti di tecnica letteraria della commozione», è ben lungi dall'essere risolto (Calvino).<sup>(204)</sup>

È vero che in questi capitoli finali la Morante mette in atto un'ultima spudorata provocazione: a supplire la perdita di ruolo di Ida, sempre più «strana e rimbambita» (p. 813), subentra Bella e, per tutto il suo ultimo anno di vita, «Useppe ebbe due madri» (*ibidem*). È una scelta geniale, che modificando l'equilibrio del sistema attanziale, introduce anche un elemento contrastivo nel paradigma patetico dominante. Sin dalla entrata in scena, la pastora maremmana manifesta l'esuberanza generosa di cui paiono sempre dotate, nell'universo morantiano, le madri adottive:

[Useppe] si scontrò in un gigante bianco, il quale, come se lo conoscesse già da secoli, lo rapiva in una festa enorme. (p. 765)

E il termine «festa», ricorrente per tutta la dozzina di sequenze che la vedono compagna fedele del bimbo, ben suggerisce la funzione compensatrice assunta da Bella Pelozozzo. La fisionomia del nuovo personaggio si costruisce su un duplice registro stilistico: per un verso ripete i toni fumettistici cari al

---

<sup>2040</sup> I. Calvino, *Un progetto di pubblico* (1974), ora in *Una pietra sopra*, cit., p. 281. Sulle tecniche della commozione cfr. relazione G. Contini, *Useppe*, al Convegno *Elsa Morante. Vent'anni dopo «La Storia»*, Pisa, 24-26 gennaio 1994.

primo Useppe, dall'altro lato rimodula alcune cadenze mitiche della scrittura arturiana.

(Bella possedeva una specie di memoria matta, errante e millenaria, che d'un tratto le faceva fiutare in un fiume l'Oceano Indiano, e la maremma in una pozzanghera di pioggia. Era capace di riannusare un carro tartaro in una bicicletta e una nave fenicia in un tranvai. E con ciò si spiega perché si slanciasse fuor di proposito in certi zompi monumentali; o perché a ogni tratto si fermasse a frugare con tale interesse frammezzo ai rifiuti o a salutare con mille cerimonie certi odori di minima importanza). (p. 851)

Sorella di Immacolatella nella maternità dolorosa, Bella, in realtà, è la vera erede del mistero di Nunziatina: «a momenti pareva una cucciola di pochi mesi [...] e a momenti, pareva una vecchia di migliaia d'anni, di memorie antiche e sapienza superiore» (pp. 767-8). Così, l'inverosimiglianza fiabesca con cui vengono descritti i comportamenti umani della pastora ne corrobora il senso di responsabilità materna, in un gioco di contrasto con il processo di patetizzazione che investe la figura di Ida:

ai suoi richiami vociferanti, da lontano Bella in risposta premurosamente le abbaiava: «Tutto bene. Non t'affannare e tornatene a casa. A Useppe ci penso io!» [...]

Per forza, Ida finì con l'affidare del tutto Useppe a Bella. Essa sentiva con certezza che la propria fiducia non era sbagliata [...] puntualmente (quasi tenesse un orologio di precisione dentro il suo testone d'orsa) essa alle ore dei pasti riconduceva Useppe a casa. (pp. 835-6)

Se entro l'ordine dei rapporti attanziali la presenza dell'animale attenua il rapporto di totale intrinsechezza fra Ida e il figlio, entro la dimensione stilistica le cadenze ilari che ne accompagnano gli zompi e gli abbai solo in parte compensano i toni effusivi dell'epicedio, e certo non bastano a raffrenare gli empiti di una scrittura sempre più incline a recuperare i toni e le immagini gravi del *pathos* melodrammatico:

la sopraffazione innominata che usurpava le forze del pischelletto fino

dall'autunno, sembrò trarsi in disparte, quasi esaurita, dopo averlo atterrato una volta. (p. 833)

E tutta l'evoluzione di questo male fino a oggi riapparve alla nostra donnetta in una sorta di cavalcata sanguinaria, che galoppava attraverso i giorni e i mesi per devastare il suo bastarduccio. (p. 846)

Sembrava invero che in questo autunno del '46 tutti i ricordi della sua piccolissima vita rincorressero lo smemorato Useppe, fiutando il punto nascosto del suo male. (p. 794)

«Il punto nascosto del male» diventa davvero una metafora ossessiva che, ben lungi dal suggerire l'insondabile problematicità del mutamento di Useppe, vale a confondere gli innumerevoli, contraddittori sensi che l'io narrante attribuisce al «germe virulento» (p. 792) che lo atterra.

Ciascun ritorno del suo *grande male* era un punto di violenza che lui subiva senza esserne testimone. Solo, ne avvertiva in anticipo un segnale ambiguo, come l'arrivo, alle sue spalle, di una maschera senza lineamenti, dietro alla quale, per lui, c'era un buco vuoto. (p. 902)

In tutte le sequenze che descrivono gli insulti del «grande male», la narrazione oscilla fra il registro certificatorio teso a dar conto della natura fisiopatologica della sindrome epilettica e le note accoratamente sfumate che alludono agli eventi d'indole emotivo-psicologica, per approdare conclusivamente ai timbri accesi del simbolismo arcano, in forza dei quali «la strage del bambino Useppe Ramundo» (p. 1018) acquista il valore del sacrificio cristologico. Ma appunto l'intento «propagandistico» di condensare lo «scandalo che dura da diecimila anni» nella «strage del bastarduccio Useppe», corrobora il paradosso ideologico sotteso al romanzo.

Il bimbo portatore di un istinto di vita festevole mai reversibile in vitalismo aggressivo crolla nel momento stesso in cui perde la leggerezza indefinita per accettare i limiti che circoscrivono il «confine dell'io». Il percorso di maturazione è reso ancor più

impervio dall'assenza di figure d'autorità paterna: la partenza di Gunther, peraltro destinato a morte prematura, è prologo agli esiti ferali che abbattono tutti gli altri «possibili padri» (Fofi):<sup>(205)</sup> da Nino a Davide fino a Scimò.

Solo le madri non abbandonano Ueseppe, ma sono impotenti davanti all'orco che, come nelle fiabe, ha occupato le stanze di via Bodoni (p. 794). Dopo il secondo grave attacco del «grande male», Ueseppe rivolge a Ida la stessa domanda «lacerante» che le aveva gridato il fantasma di Nino «"A' ma'... *pecché?*"» (pp. 841-2). Al ritorno dalla baracca di Davide, quando «un'occhiata senza luce, resa cieca dal furore» e una «voce brutale, estranea, addirittura trasfigurata» (p. 984) l'avevano cacciato, il bimbo urla con «pianto straziato» la ragione dell'ultimo tradimento, rinfacciandola a colei che sola può conoscerla: «"Tu celo sai, a ma! Tu ce lo sai!..."» (p. 985).

In verità, «la mente stolido e malcresciuto» di Ida non solo non sa, ma nulla può fare contro l'«assassinio» del suo bambino; può unicamente preavvertirne l'offesa con l'intensità morbosa della sua sensibilità dolorante:

Essa avvertiva il suono delle voci intorno, e ne udiva anche le parole, ma in una dimensione rovesciata [...] Le pareva che fuori, sotto il sole bruciante, la città fosse invasa dal panico [...] D'un tratto ebbe la sensazione cruda che, dall'interno, delle dita graffianti le si aggrappassero alla laringe per soffocarla, e, in un enorme isolamento, ascoltò un piccolo urlo lontano. (p. 1015)

Persino davanti al corpo definitivamente «caduto» di Ueseppe la donna rifiuta di capire ed è l'altra madre a richiamarla brutalmente alla realtà:

Solo in ritardo, incontrando gli occhi di Bella, essa capì. La cagna difatti era lì che stava a guardarla con una malinconia luttuosa, piena di compassione animalesca e anche di commiserazione sovrumana: la quale diceva alla donna:

---

<sup>2050</sup> G. Fofi definisce il romanzo un «grande affresco materno» dove «sono i possibili padri di Ueseppe a fallire, a morire, e in qualche modo a tradirlo». *Alcuni appunti sul romanzo «La Storia»*, in «Ombre rosse» dicembre 1974, n. 7 n. s.

«Ma che aspetti, disgraziata? Non te ne accorgi che non abbiamo più niente, da aspettare?». (p. 1018)

Come al cospetto del cadavere di Nino, anche ora Ida vorrebbe urlare ma si trattiene e, come allora, in preda alle stesse allucinazioni, «prese a correre le sue stanzucce, urtandosi nei mobili e nei muri» fino alla calma mortale del silenzio definitivo.

Sul «sorriso ingenuo e mansueto» di questa madre che inibisce ogni «comunicazione possibile» (p. 1020) si chiude l'opera che, rivolgendosi elettivamente agli analfabeti, voleva «riattivare la conversazione col mondo». L'utopia sessantottesca che aveva promosso il ritorno al romanzo si esaurisce nel corso del racconto: certo, l'appunto della «matricola n. 7047 della casa Penale di Turi» (p. 1031), posto in limine subito prima della parola «fine», lascia uno spazio alla speranza: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia» (*ibidem*). Ma per i lettori della *Storia* il fiore gramsciano rischia di essere troppo simile a «uno di quei fiori seminati dal vento, che nascono dove capita e si nutrono, sembrerebbe, d'aria e di calcinaccio» (p. 967), di cui parlava la favola narrata da Davide a Ueseppe, per non suscitare il timore che torni un Esse Esse pronto a strapparlo e a pestarlo sotto i piedi.

### «Aracoeli»: i frammenti del presente

L'ultimo romanzo morantiano esibisce subito la lontananza dalle opere precedenti nella nuda essenzialità del paratesto. La consueta etichetta di genere accompagna il titolo; poi nessun'altra indicazione introduce il lettore nell'universo del racconto. Priva di ogni «soglia», la narrazione di *Aracoeli* non è preceduta da versi, dediche o epigrafi e si sviluppa ininterrottamente senza alcuna partizione interna: solo bianchi stacchi tipografici segnalano le svolte della trama, separando la descrizione delle tappe del



viaggio di Manuel dai frammenti molteplici della rievocazione memoriale. È la prima e più evidente spia di un crollo della fiducia che aveva sorretto il lungo percorso romanzesco avviato con le raffinate cronache familiari di Elisa e culminato nel decadentismo popolare della *Storia*. Al lettore criticamente amabile, cui era concesso il privilegio di abitare il «giardino sfolgorante» del gatto Alvaro, erano subentrate le schiere degli analfabeti, «l'unico pubblico oramai forse capace di ascoltare la parola dei poeti». Agli inizi degli anni ottanta, il «forse» ha lasciato il posto solo a certezze di negativo sconforto: «le tetre Scritture del Progresso tecnologico» (*Beato*, p. 1558) hanno assunto un predominio così assoluto da impedire ogni dialogo fra io scrivente e io leggente. Anche nel campo della fantasia creativa prevalgono le leggi degradanti dell'economicismo: come ricorda l'ombra di Aracoeli al figlio, «ogni forma è una merce che costa» (p. 1427). Certo, Elsa Morante continua ancora a patire la «tentazione irresistibile dell'arte», ma il nuovo racconto si configura ormai come una «sorta di monologo sregolato, che vado qui recitando a me stesso» (p. 1066). Le parole pronunciate dal protagonista all'inizio del «pellegrinaggio maniaco» denunciano il solipsismo doloroso di una narrazione che non offre alcuna guida di lettura perché ormai offuscata e indefinibile è la fisionomia di coloro cui perverrà. Mariuccio, il diciottenne amico di Manuel, un tempo «aveva studiato il latino il greco l'inglese e letto dei libri»; adesso «Non leggeva più niente. Disprezzava tutti i lettori» (p. 1099) e derideva le pose del «Genio-Rimbaud» (p. 1096).

Sul finire del «secolo atomico», la scrittrice ha davvero perso ogni speranza nella funzione comunicatrice della parola romanzesca: il successo clamoroso arreso alla vicenda di Ida e Ueseppe ha sì testimoniato la fecondità del dialogo aperto con gli «analfabeti», ma non ha favorito, né forse poteva farlo, alcuna ristrutturazione dinamica dell'orizzonte d'attesa: ricca delle sue contraddizioni feconde, *La Storia* è rimasta uno «scandalo» isolato.

D'altronde, il clima storico-politico su cui si chiudono gli anni settanta, lungi dall'alimentare l'allegria festosa degli F. P., inclina verso forme cruento d'imbarbarimento: proprio la generazione dei ragazzini che doveva salvare il mondo opera, agli occhi della Morante, il ribaltamento dell'utopia in violenza e strage. La parola «rivoluzione», che nel frammento di lettera rivolta alle Brigate Rosse, durante la prigionia di Moro, conservava ancora un connotato positivo,<sup>(206)</sup> nel romanzo dell'82 suona «soltanto strepito, come una furia acefala» (p. 1053): a invocarla sono le «folle trafelate» dei «ragazzi sui vent'anni» che

Avanzano a squadre, inalberando i loro cartelli perentorii, e fra i lunghi riccioli sporchi i loro volti imberbi, senz'ombra di memoria e d'intelletto, s'infocano alla loro disobbedienza straordinaria come a una sbornia domenicale. (p. 1054)

La «disobbedienza», esaltata nell'epilogo del *Mondo*, si è tradotta unicamente in una «zuffa di sigle e di motti», simile a «tremendi crucifige» urlati da «giocatori eccitati in un loro sport sanguinario» (*ibidem*). I veri rivoluzionari sono tali solo in potenza perché appartengono a quella generazione che non ha avuto modo di manifestare la sua volontà di rivolta se non negli atti spavaldi della prima infanzia: come Pennati, il piccolo compagno di collegio di Manuel, «capriccioso e mamarolo» che, «nato nel 1937, troppo presto per le battaglie della Resistenza, e troppo tardi per i movimenti sessantotteschi» (p. 1155), ha lanciato, in una mattina lontana, la sua «sfida minacciosa» ad Aquila, il truce sorvegliante del dormitorio.

A confermare l'abisso che separa *Aracoeli* dalle speranze utopiche da cui era nata *La Storia* è una sequenza minima:

---

<sup>206)</sup> «Confesso che dato l'uso che ne è stato fatto nella storia fino a tutt'oggi, mi ripugna ormai di ripetere la parola *rivoluzione* (e fin di pronunciarla). Però questa parola, per quanto stuprata e tradita, in se stessa mantiene il suo significato primo e autentico: di grande azione popolare al fine di instaurare una società più degna.» *La Lettera alle Brigate Rosse*, datata 20 marzo 1978, è stata ritrovata incompiuta tra le carte morantiane e pubblicata su «Paragone» febbraio 1988, n. 456.

l'incontro di Manuel con un giovane, appartenente a un «gruppo detto "marxistaleninista"» (p. 1156), dotato di così «precoce maturità e sapienza» da essere considerato un Maestro. Confidente privilegiato del protagonista, ne condanna senza appello le misere avventure sessuali, vaticinando con convinzione risoluta:

E con la borghesia si eliminerà tutto il male, a cominciare dai vizi del sesso, che sono effetto dell'ipocrisia e della repressione borghese. La prostituzione, le perversioni, niente più di tutto questo con l'ascesa del proletariato. L'atto sessuale sarà un movimento creativo. (p. 1157)

Il ritratto del Maestro è suggellato da un'apparizione in video, colta da Manuel durante la sosta in un bar: ora «vestito signorilmente, in giacca stirata e cravatta [...] una chioma ben tagliata, lavata e ravviata con cura [...] portava una fede al dito [...] e faceva la propaganda a un grosso partito della Mezza Destra Moderata, favorito dalla borghesia» (p. 1158). Dal primo incontro sono passati sette anni: siamo nel 1975, l'anno successivo alla pubblicazione del romanzo di Ueseppe.<sup>(207)</sup>

Come gli amici veri e presunti hanno ricordato, con voce fin troppo spiegata, dopo *La Storia* la Morante vive una stagione di depressione tormentosa: la vicenda di Aracoeli ne reca traccia evidente nelle note di un disfacimento cupo e disperato.

Non sappiamo se il punto di svolta sia identificabile con la coscienza rabbiosa dell'arrivo della *pesanteur*, che annulla ogni grazia futile.<sup>(208)</sup> certamente la senescenza e la malattia, che

---

<sup>2070</sup> Nella *Storia*, l'ultimo anno segnato nella cronologia finale, 1968, era seguito dai puntini di sospensione: ora «quest'epoca di sinistri macchinismi» (p. 1060) è rievocata attraverso l'accumulazione caotica di rumori sinistri: «Se tento una ricerca di questi anni passati, più che di rivederli, mi pare di riudirli, come una fuga di tuoni sul mio sonno incolume. L'anno dei Colonnelli e quello del Kippur. E l'anno dei maggi. E gli anni delle bombe e delle sommosse, e sequestri e terremoti e genocidii, scandali, mafie, processi. E scampanii natalizi e pasquali, e le processioni delle macchine per gli esodi estivi» p. 1100.

<sup>2080</sup> C. Garboli, *Gli ultimi anni di Elsa: Aracoeli*, in *Falbalas, Immagini del*

corrodono il senso dell'io nei suoi aspetti immediatamente corporali, sono vissute dalla Morante con angoscia sgomenta; ma, come sempre nell'autore dell'*Isola di Arturo*, ogni elemento autobiografico, anche il più viscerale, conosce il filtro accorto e abilissimo della menzogna letteraria. Se *Aracoeli* è davvero l'approdo di un percorso esistenziale drammatico, ebbene i conti con se stessa e con la propria vita, Elsa continua a farli attraverso la trasfigurazione della parola romanzesca. Come ammonisce l'epilogo dell'opera:

Il microscopio è fantastico. E so già che la mia presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia (e tutte le altre storie, o Storie, mortali o immortali). (p. 1452)

### *Palinodia*

*Aracoeli* si presenta come la palinodia amara di tutti i precedenti romanzi morantiani: «autocritica alla mistica bianca della *Storia*» (Fortini),<sup>(209)</sup> il racconto di Manuel delinea le tappe del viaggio antiiniziativo compiuto da un Arturo adulto che, abbandonata l'isola, ha perso la solarità narcisistica del fanciullo divino; il cammino, avviato all'insegna di un «segreto» familiare «ammantato di tenebra o circondato di splendori» (p. 1040), simile alle fole amate da Elisa, qui è destinato a concludersi in una «deserta pietraia». Pagina dopo pagina, il libro esibisce i temi e i motivi cari alla fantasia morantiana, ma capovolgendone, con compiacimento autopersecutorio, la lucente ironia o il fulgore limpido in orrore vertiginoso. Cosicché, «il mio povero, ultimo romanzo andaluso» si degrada a «fabbrica d'ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani» (p. 1200) e al «grido» notturno

---

*Novecento*, cit. Anche l'introduzione a *Pro o contro...*, edizione Adelphi è strutturata sull'opposizione *grazia-pesanteur*.

<sup>2090</sup> F. Fortini, *Elsa Morante grande solitaria. (L'ara del cielo e le porte dell'inferno)*, «Corriere della sera», 14 novembre 1982, ora in *Nuovi saggi italiani*, cit.

di Nunz. «tenero, stranamente feroce» (*Isola*, p. 1094) ora risponde in eco «un urlo femminile atroce, laido e tragico» (p. 1162). La serie delle connessioni intertestuali è molteplice, persino ossessiva nell'ostentazione martellante del ribaltamento: dalle colonne d'Ercole di Arturo private ormai di ogni fascino trasgressivo. («un finto Ulisse di terra, viaggiante fra finti vivi incantati da finte musiche verso colonne d'Ercole anch'esse finte» p. 1201), alla «scala cromatica» di Edipo («Ma la mia scala è storta, zoppa e lunatica» p. 1247). Anche Manuel bambino conosce i «possibili voli verso nidi leggendari», dove «in quei pianeti inesplorati della mia ignoranza, mia madre poteva discendere da una stirpe di gitani o di mendicanti o di toreri o di banditi o di Grandi Idalghi» (p. 1068); ma gli antichi «fumi» di casa De Salvi hanno perso ogni sortilegio, diventando «favolette parrocchiali», «curiosi pettegolezzi da cucina» o, peggio, rivelando subito che dietro «l'Arcano» c'è un banale «*scheletro nell'armadio*, come si usa dire. E consisteva, all'origine, solo in una notevole disparità di classe fra i miei genitori» (p. 1068). Se l'«avventura esaltante e allegrissima» della lotta partigiana (*La Storia*, p. 530) si involgarisce negli imbrogli loschi di «due frocetti bugiardi vagabondi e ladri di galline» (p. 1247), la lunga galleria delle osterie dove si rifugiavano il butterato e Giuseppe Ramundo si chiude con i caffè metropolitani in cui rimbombano la musica metallica del juke-box e il vociò dell'onnipresente apparecchio televisivo:

E che altro potrebbe essere, il mio approdo, se non un'osteria o un bar? (p. 1429)

Senza soffermarsi sull'inconsistente ombra fantasmatica dello zio Manuel, che poco conserva dell'ambiguità del finto pensiero Edoardo, è, semmai, da sottolineare un'assenza clamorosa, «prova estrema» dell'«esilio sconsolato» e ormai inconsolabile cui l'uomo è costretto dopo la cacciata dall'Eden:<sup>(210)</sup> nessun animale

---

<sup>2100</sup> Le citazioni sono tratte dall'articolo *Il Paradiso terrestre*, scritto per la

conforta la vita di Manuel; anzi peggio. In più luoghi del testo, il narratore rammenta con triste rimpianto Balletto, un cane «a me dato da poco e subito ritolto» (p. 1216), segno di «una rara stagione di amicizia, piuttosto recente e già perduta» (p. 1452). Ma forse, al di là delle innumerevoli altre citazioni interne, spia significativa del tracollo sopravvenuto è, molto morantianamente, la declinazione diversa che assume l'aggettivo «futile»: non più indice della grazia leggera e amabile, di cui erano ricchi il cugino Edoardo, il gatto Alvaro e l'infante Useppe, ma banale connotazione di gesti e mormorii irrilevanti o insensati. Come ben dice Bruna Cordati, «si prova l'impressione di una luce che si spegne».<sup>(211)</sup>

*Aracoeli* è davvero la riscrittura «postuma»<sup>(212)</sup> e definitiva dell'intera opera morantiana, di cui scopre in figura negativa il significato più autentico. A libro chiuso, il lettore non solo trova il «compenso illuminante dell'allucinazione tenace che è il romanzo» (Fortini) ma insieme, forse, intravede il germe nascosto di quella «fatale ambiguità» che, presente in tutte le altre narrazioni, promanava, a detta di Pasolini, da una indefinita e indefinibile latenza. Nella trama disfatta di *Aracoeli*, il «qualcosa» si affaccia stagliandosi sullo sfondo di un'attualità desolata e alla luce abbagliante di uno stile novecentescamente

---

rubrica «Rosso e Bianco» apparsa su «Il Mondo», nell'inverno 1950-51, poi raccolto nel volume *Pro o contro*, cit., p. 1475. Sulla «testimonianza» che gli animali offrono dell'esistenza del Paradiso terrestre e sul privilegio che essi hanno mantenuto di conservare l'«innocenza» si può leggere il saggio di G. Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, in Aa. Vv., *Per Elsa Morante*, cit.

<sup>2110</sup> B. Cordati, *Menzogna e sortilegio: lo spazio della metamorfosi*, cit. Nelle prime pagine del romanzo, i «deliri passeggeri» che colgono Manuel durante il lavoro sono «futili e tetri» (p. 1045); tristemente «futile» è il lamento materno che Manuel ascolta nell'ultima visita ad *Aracoeli* ricoverata in ospedale (p. 1415, p. 1417).

<sup>2120</sup> L'aggettivo è adottato da Giulio Ferroni per definire complessivamente l'opera morantiana in *Alla ricerca dell'«ultimo» libro*, in Aa. Vv., *Per Elsa Morante*, cit. «nei libri di quello scrittore, per quanto pieni e completi in se stessi fossero, mancava in realtà "qualcosa": e ciò li destinava, di conseguenza, a una fatale ambiguità.» P. P. Pasolini, *Petrolino*, cit.

ultradecadente. Dopo duemilacinquecento pagine al cui centro campeggiano le relazioni familiari, per la prima volta la scrittura accusa la contraddizione immedicabile inscritta nella natura femminile: quanto più la donna aspira a inverarsi nella maternità, sacralizzata dall'istituto matrimoniale, tanto più il corpo procreativo patisce gli assalti di un *eros* seduttore che distrugge ogni legame e altera il senso dell'io.

### *Il canuto Narciso*

L'«esame retrospettivo» (Garboli)<sup>(213)</sup> della propria esperienza esistenziale e letteraria che la Morante compie nel suo ultimo libro acquista energia dissacrante dalla messa in mora di un elemento cardine della produzione precedente: la componente narcisistica. Dei tre personaggi che coltivavano «il fatale amore di sé», abbozzati nel lontano 1950,<sup>(214)</sup> nessuno è sopravvissuto: anche «Ludovica, ossia il Narciso infelice», «l'innamorata non ricambiata di se stessa» ha lasciato il posto a un «canuto Narciso, che non crepa», oggetto ormai dei «dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi» (p. 1172) di coloro dai quali mendica un po' d'affetto. La rifrazione speculare di sé con cui erano stati costruiti gli «io recitanti» di Arturo ed Elisa ha perso ogni traccia di luminosità o di inquietante magia. La crisi, testimoniata dalle poesie del *Mondo*, era stata parzialmente occultata dalla

---

<sup>2130</sup> C. Garboli, *Fortuna critica*, in *Opere*, t. II, cit., p. 1654.

<sup>2140</sup> *I tre narcisi in Pro o contro*, cit., p. 1473. Nella recensione alla raccolta dei saggi curata da Garboli, Moravia commenta «il contrasto fra l'aspirazione alla leggerezza e la sensazione della "pesantezza"» precisando: «Elsa Morante non si amava appunto perché, forse, si amava troppo. Ma quest'odio-amore alla fine costituiva in lei una forza; ad esso si doveva in fondo la sua capacità di vedere la vita tutt'intera come una sola lunga adolescenza priva, appunto, di "pesantezza"» A. Moravia, *La leggerezza di Elsa*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1987. Nella introduzione alla ristampa di *Alibi*, ora in Aa. Vv., *Per Elisa*, cit., Garboli ricorda l'abbozzo di un testo incompiuto del 1945, intitolato *Narciso*, cellula germinale delle poesie e dell'intera successiva produzione morantiana.

«memoria antropologica» del narratore onnisciente della *Storia*: la parola romanzesca che si rivolgeva agli analfabeti non aveva bisogno di filtri o «alibi», attingeva potenza affabulante dalla comune sensibilità creaturale delle madri. Ma, se la vicenda di Ida e Ueseppe si collocava «au-delà du narcissisme»,<sup>(215)</sup> offrendoci «un message d'amour du prochain, d'un amour qui touche à l'absolu et qui dépasse l'univers du plaisir», il silenzio cupo e demente su cui si chiudeva il romanzo già lasciava intravedere la precarietà di quell'equilibrio e il prossimo tracollo. Così quando, a pochi mesi dalla morte di Pasolini, la Morante torna alla scrittura, *Aracoeli* si porge al lettore come «un autodafé, un'esibizione oscena» (Garboli) di quell'«io recitante» da cui s'irradiava il fascino dei primi due libri.

La serie degli autoritratti impietosi che Manuel si compiace di esibire, dall'iniziale immagine di sé, nauseato, in preda al «vizio morboso del sonno» (p. 1045) nelle squallide «stanzette d'ufficio», alla visione riflessa nello specchio in un misero albergo di Almeria, ben illustra l'intento deformante che anima l'autore reale nello schizzare la figura del suo ultimo «alibi», «un moi-prison, un résidu humain à l'état de monade»:<sup>(216)</sup>

Di statura mediocre, di gambe troppo corte rispetto al busto, il mio aspetto riunisce, mal combinate, la gracilità e la corpulenza. Dal torace, folto di pelame nero, lo stomaco e il ventre con la loro gonfiezza sedentaria sporgono sulle gambe sottili e pesano sulle parti genitali (gli «attributi della virilità») donde io subito allontano la mia vista umiliata. I piedi, alquanto sudici, sono larghi, malformati nelle dita. La testa riccioluta e piuttosto grossa si attacca rozzamente al collo spesso e corto, unito in un sol pezzo con la nuca bovina. Le spalle sono larghe di misura, ma fiacche e cascanti. E le braccia, smagrite e di povera muscolatura, si fanno addirittura macilente giù dal gomito fino al

---

<sup>2150</sup> Questo il titolo di un articolo di Gisela Pankow, apparso su «Esprit», marzo-aprile 1990. Lo spunto critico, tuttavia, non viene sviluppato e il confronto, fra *Madame Bovary* e *La Storia*, da cui l'analisi prende le mosse, risulta francamente incongruo. Più utile semmai il primo intervento della Pankow, uscito sempre su «Esprit», dicembre 1986, dal titolo altrettanto esemplare, *Les dangers de la fusion. A propos de deux nouvelles d'Elsa Morante*.

<sup>2160</sup> J. Moestrup, *Tecnicas de la narration chez Elsa Morante*, cit.



polso. (pp. 1170-1)

Nulla ci viene risparmiato nella descrizione di questo «vecchio borghese, inutile, laido» (p. 1101), «disturbato di nervi» (p. 1170), omosessuale impotente; agli occhi degli amanti «nemmeno una vera checca [ma] un maschio fallito» (p. 1096), ridotto ormai a un «ammasso di carne matura» (p. 1170), «senza nessuna curiosità del mondo» (p. 1046), che si «*schifa di sé medesimo*» (p. 1172). Non contento degli pseudoritratti denigratori, il narratore protagonista allestisce anche una sorta di autoprocesso in cui all'accusa che lo definisce come un «tipico soggetto psicopatico e mitomane, affetto da confusioni patologiche della fantasia e della memoria» (p. 1180), la difesa ribatte rincarando la dose. E tuttavia, la tecnica drammatizzante del «dibattito a più voci» (*ibidem*) inscenato mentalmente ricalca così apertamente il meccanismo dello «sdoppiamento ragionante» caro a Davide (*La Storia*, p. 920) da sottintendere, seppur in modi poco efficaci, un preciso orientamento antifrastico. L'autoflagellazione del personaggio narratore, infatti, se per un verso accusa la *pesanteur* patita autobiograficamente dall'autore reale, dall'altra sollecita processi di lettura fortemente equivoci: Manuel si rappresenta sgradevole, ignorante, balbuziente, per meglio apparire «un oggetto di pietà: una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa» (p. 1156), capace di alimentare in chi legge quella compassione amorosa che ogni nato invoca per tutta la vita.

Ogni creatura, sulla terra, si offre [...] Da Napoleone, a Lenin e a Stalin, all'ultima battona, al bambino mongoloide, a Greta Garbo e a Picasso e al cane randagio, questa in realtà è l'unica perpetua domanda di ogni vivente agli altri viventi: «vi paio bello? io che a *lei* parevo il più bello?» [...] Orfani e mai svezzati, tutti i viventi si propongono, come gente di marciapiede, a un segno altrui d'amore. (pp. 1172-3)

Ma troppo assillante è la richiesta d'affetto per non suonare falsa e controproducente. Sin dall'autoritratto dell'io narrante il testo ci suggerisce di stare in guardia, di non prendere mai alla

lettera le confessioni conclamate di Manuel. Occorre, allora, riformulare l'osservazione iniziale: la degradazione dell'«alibi», che si produce nel campionario di deformità attribuite al protagonista, trova inveramento nella somma di procedimenti espressivi che ne sorreggono il flusso rammemorante. La crisi della componente narcisistica più che nella raffigurazione dissociata dell'«io recitante», stereotipo dell'intellettuale fallito impotente e schizofrenico, esplose nella frammentazione del racconto, che altera e corrode l'antica relazione fra io narrante e io narrato, fra tempo del discorso e tempo della storia.

### *Il viaggio nella modernità*

Al pari di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola*, anche *Aracoeli* è un romanzo omodiegetico, in cui il protagonista si affida alla memoria per decifrare le figure e le immagini di un tempo remoto: ma come è diverso il timbro narrativo di Manuel dalla voce molteplice della veggente Elisa e dalla parola limpida di Arturo!

Il narratore dell'*Isola* in tanto poteva ricostruire l'atmosfera splendente dell'adolescenza procidana in quanto si proiettava sabianamente in un «io lontano nel tempo». Le «memorie di un fanciullo» sono davvero tali perché la «distanza infinita» fra l'«adesso» del discorso e l'«allora» della storia non viene mai colmata e l'«isoletta celeste» racchiude la totalità spazio-temporale di un percorso iniziatico che rifiuta l'approdo al presente e alla maturità.

Differente la «situazione narrativa» in cui si apre il *Familienroman* di Elisa: il ritratto iniziale dell'«io recitante» è, anzi, il punto di forza dell'intera opera; eppure, non solo l'omodiegese si ribalta subito nell'onniscienza sovrana della «fedele segretaria» che riecheggia «il bisbiglio degli avi», ma tutto il racconto si svolge nella «Tule irraggiungibile fatta solo di memoria» del «triste Mezzogiorno», universo della finzione in

cui la menzogna è sempre intrisa di sortilegio.

Qui, invece, la figura del narratore si accampa in primo piano con la violenza brutale del suo oggi:

In quest'autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato a inseguire la mia ragazza Aracoeli (p. 1044);

E così stamattina (venerdì 31) mi sono mosso per il mio viaggio [...] E così, adesso (l'ora è circa le undici di mattina) mi sono messo sulla strada, in partenza da Milano (p. 1046).

In *Aracoeli*, l'*io* recitante si fa personaggio-attore, dissociandosi nelle figure corpose dell'*io* narrante e dell'*io* narrato, e il romanzo è anche il resoconto in diretta di un «evento», il viaggio appunto intrapreso da Manuel per raggiungere l'Andalusia. Per ricostruire il romanzo familiare del protagonista e recuperare la stagione luminosa del Totetaco, occorre ideare un «*io* recitante» che, calato nella contemporaneità, ne descriva la bruttezza orrorosa, ne registri i rumori assordanti. Tra i tanti personaggi morantiani che sognano l'ESTERO, da Teodoro Massia a Arturo fino a Ninnuzzo, Manuel è il primo e l'unico che davvero parte e che di questo viaggio ci illustra le tappe faticose. È un'ulteriore spia del disagio patito dalla Morante: muta ormai «la voce molteplice della dormiente» e offuscata la primitiva «confidenza» trasognata, il narratore di *Aracoeli* deve appoggiarsi al supporto diegetico di un movimento reale che coinvolga tempo e spazio. Dal terminal di Linate attraverso l'aeroporto di Madrid, la sosta ad Almeria, e infine il percorso in corriera fino a Gergal, la narrazione del tragitto che congiunge Milano all'Andalusia assolve una funzione strutturale decisiva: la «cornice» rinserra la successione dei «lampi all'indietro» e delle «visioni» del passato, compensando e nel contempo esaltando l'ordine franto del racconto. La schizofrenia denunciata dal protagonista. («la mia natura scissa» p. 1180), va ben oltre il dato caratteriale per informare di sé l'intero *récit*. L'atto enunciativo, che nelle cronache elisiane era «trionfale»

esercizio di scrittura e nel *Bildungsroman* arturiano rimemorazione trasfigurante del passato, qui non ha rappresentazione testuale: la descrizione del cammino per arrivare in Spagna sostituisce e cancella ogni traccia del processo creativo che alimenta l'affabulazione romanzesca.<sup>(217)</sup> Manuel ha ancora a che fare con la letteratura, ma solo in posizione alienata e subalterna: davanti agli occhi miopi di questo correttore di bozze, i «caratteri di stampa» si tramutano in «tignole a miriadi, che sciamano dai fogli riducendoli in una polvere bianca» (p. 1045). Il corrompimento è irreversibile, perché si è avviato nell'età infantile: le favole, che nutrivano la fantasia della forastica Elisa e su cui Arturo fondava le Certezze Assolute, per Manuel segnano l'inizio del distacco materno.<sup>(218)</sup>

Solo nel prologo della sequenza finale l'io narrante, commentando l'«emblema muto sul frontespizio del capitolo» (p. 1452), accenna alla sfera dell'attività letteraria: ma quel «capitolo» indica ormai troppo esplicitamente l'epilogo dell'intera opera morantiana per riferirsi solo alla cronaca dell'incanutito Narciso.

D'altronde, la fisionomia adulta e degradata dell'io narrante, mentre determina le sfasature strutturali e le cadute espressive

---

<sup>2170</sup> La sovrapposizione fra viaggio e atto di scrittura è esaltata da un'altra sintonia con il testo di *Menzogna e sortilegio*: «io mi domando perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto tentare un'ultima, sballata terapia per guarire da lei» (p. 1065). Anche Elisa cercava una cura per guarire dalla malattia familiare, ma la «terapia» era rinvenuta nell'attività di scrittura.

<sup>2180</sup> «Ma anche qui (lei, già stata cantastorie eccelsa, e poi compagna delle nostre fiabesche letture serali!) mia madre adesso pareva immettersi a ritroso, altalenando fra una certa nostalgia di giochi e un'opportuna rinuncia. Indi la rinuncia fatalmente prevalse; e finì che lei, da se stessa, si espulse da quel nostro piccolo feudo comune» (p. 1263). Poco prima, il rifiuto della lettura segna una cesura netta nella vita di Manuel: «*Quando ero un lettore*. Così potrebbe intitolarsi una fase della mia vita, che prese inizio con la mia scoperta dei libri [...] *Da quando non sono più lettore*, sarebbe il titolo della ulteriore e ultima fase: dove quei caratteri neri, pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi danno la nausea: come eserciti di formiche su un corpo decomposto» (p. 1262).

denunciate dai critici, ravviva, nel contempo, il dato di maggior originalità di *Aracoeli*: il confronto polemico con la modernità. Una sfida che la parola morantiana ha costantemente alluso, mai tematicamente ed espressivamente formalizzato.

Per la prima volta, dal lontano esordio di *Qualcuno bussava alla porta*, il nostro romanziere cala il racconto nelle pieghe dell'attualità più cocente, assumendone moduli compositivi e codici linguistici. È questo il dato di novità sconcertante dell'ultimo libro: i riferimenti al presente aberrante non vengono più mediati attraverso i fumi del sortilegio, la lente rifrangente di Arturo o la memoria numinosa del narratore della *Storia*, ma recuperati alla dimensione artistica attraverso la registrazione «in diretta» delle percezioni visive e acustiche del personaggio narrante.

Il luogo da cui prende avvio il viaggio di Manuel alla ricerca delle proprie origini non potrebbe avere una valenza più negativamente esemplare: Milano, la metropoli per eccellenza dell'urbanesimo industriale, colta in un giorno invernale mentre sfilano cortei di scioperanti. La prima tappa è l'edificio del terminal: da questo «sito suburbano», emblema della «bruttezza informe» del secolo (p. 1053), s'irradia una luce devastante su tutto il percorso. La distruzione operata dalla civiltà tecnologica ha, infatti, assunto dimensioni ormai planetarie e nessun cammino, neanche quello compiuto «sulla macchina del tempo» (p. 1062) verso la «cuccia materna» (p. 1197), può riconquistare zone di naturalità incontaminata. Se El Almendral rischia di essere «un sobborgo industriale di frastuono, catene e fumo, simile a Sesto San Giovanni» (*ibidem*), lo scenario che fa da sfondo a tutto il tragitto di Manuel presenta sempre e solo

un cielo che non somiglia a una volta d'aria, ma a una crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millennii [...] un cielo basso, tutto coperto da una piatta nuvolaglia striata, che non sembra di natura acquee, rassomigliando, piuttosto, a una coltre di scorie bruciate [...] solo crepe e deformità della materia, la quale mi si scopre, sui blocchi più prossimi, tutta ulcerata e malata di una sorta di scabbia secca. (pp.

Al di là dell'aspetto apocalittico, traccia simbolica dello scoppio atomico che ha sconvolto il mondo, vale la pena di sottolineare sin d'ora come l'arco della parabola artistica morantiana disegni una sorta di percorso di risalita lungo l'intera penisola: dalle terre assolate e magiche del «triste Mezzogiorno», sostando nell'isola incantata dell'arcipelago napoletano, oltre gli sfondi di miseria e di solidarietà di Roma «città aperta», l'itinerario romanzesco giunge al Nord, nei luoghi inabitabili dell'odiata modernità. Un percorso tanto più illuminante in quanto copre le stagioni cruciali della nostra vicenda storico-politica: alla dimensione sfuocata di *Menzogna e sortilegio* che alludeva al passaggio epocale dall'universo aristocratico-contadino alla società volgarmente promiscua dei ceti medi impiegatizi, era subentrato l'orizzonte del ventennio fascista, appena intravisto sullo sfondo di Procida, ma già rimbombante del frastuono bellico; poi gli anni tremendi della guerra e del dopoguerra nella *Storia* e infine l'orribile presente, «quest'epoca di sinistri macchinismi» (p. 1060). Il giudizio finale sulla società massificata dominata dalla piccola borghesia, che brucia ogni aspirazione al sacro nell'idolatria dei mezzi tecnologici, è senza appello:

Si direbbe che gli umani rifiutano, oggi, il Dio che parlava il linguaggio del silenzio. In tutte le loro azioni quotidiane: lavarsi, nutrirsi, lavorare, accoppiarsi, camminare o star fermi; e dovunque: nelle case e nei caffè, negli alberghi nei bordelli e negli asili, nelle carceri e negli uffici, nelle automobili e nei treni e negli aerei; dovunque e sempre, individui e masse; vivono soggetti a questa Maestà elettrica, rimbambita e sinistra, infunante nelle sue casse di plastica da cui escono «lampi e voci e tuoni». E un ultimo Dio del pianeta industriale, forse teso a vendicare la furia assordante delle macchine la degradazione e lo strazio. (p. 1198)

Per dar conto di questo caos informe e «indecifrabile», l'opera dovrà avvalersi di tecniche narrative e codici espressivi diversi da quelli esperiti nei romanzi precedenti: il silenzio in cui Elisa

ascoltava le «voci molteplici» dei parenti-eroi e Ueseppe percepiva le risonanze polifoniche del creato, oggi rimbomba di «strombettii dementi» o di «scomposti urlati» (pp. 1056-60) e la favola si frantuma in schegge dissonanti. E tuttavia, per quanto rischioso e perdente possa essere, l'impatto con «i mostri dell'assurdo» non è più rinviabile: solo nei frammenti del presente può alfine assumere forma quel «qualcosa» che, inscritto nell'ambivalenza erotica del corpo materno e sotteso al grumo dei rapporti parentali, è fondamento al «romanzo familiare dei nevrotici». L'orgoglioso narcisismo dolorante prende così la sua definitiva rivincita e, nello scompaginare l'antica tela di fumo intessuta da Elisa, rivela la forza affabulante di una parola romanzesca che, pur «nella riduzione spettrale del mondo», tende sempre a provocare in chi l'accoglie «un aumento di vitalità straordinario». (*Sul romanzo*, p. 1520)

### *I frammenti di pellicola*

La voce «in diretta» e la fisionomia schizofrenica dell'«io recitante» sono strettamente connesse con la dissoluzione che ha investito il nucleo primigenio dell'estro morantiano. I processi di rievocazione del passato, che, grazie al «gioco segreto» della fantasia, trasformavano le ossessioni in «romanzi sul serio», sono diventati una «ricostruzione forzosa» (p. 1179), dove la «memoria. (o magari pseudo-memoria?)» fabbrica «ricordi apocrifi» (pp. 1049-50) e «testimonianze infide» (p. 1381). Poco prima di raccontare le sequenze della «ridda infernale» scoppiata nell'ultima estate di Aracoeli, Manuel s'interroga sulla natura delle figure che, simili ad allucinazioni, gli si proiettano davanti: «finzioni? falsi? scherzi di un *trip* andato a male?» (p. 1344).

Dalla «memoria ombrosa» di Elisa, capace di ricomporre la leggenda familiare dell'illustre prosapia, alle «memorie di un fanciullo», tese a restituire l'incanto fulgido della stagione procidana, fino al recupero, nella *Storia*, della memoria che,

«nell'assenza dal tempo e dallo spazio» (*Beato*, p. 1567), parlava la «lingua degli idioti», tutte le «cattedrali» romanzesche confortano l'intuizione originale racchiusa nelle pagine del lontano *Diario 1938*:

Che il segreto dell'arte sia tutto 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. (p. 1592)

L'equivoca formula «inventare è ricordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno» brucia ogni traccia di autobiografismo convenzionale e di onirismo manieristico: Elsa continua a ricavare i materiali della «Favola» dalla propria memoria familiare, sempre riplasmandoli con audacia creativa, mai involgarendoli in squallidi referti maniacali. Ma la «crisi d'angoscia» che attanaglia il secolo e di cui lo scrittore si fa interprete autentico, non risparmia né il tempo di veglia né tanto meno «lo stato di sogno». Come ammonisce una pagina di *Aracoeli*, l'immaginazione onirica vegeta e cresce «nei nostri depositi sotterranei, creandovi a nostra insaputa una serra mostruosa, che infesta coi suoi parassiti il nostro intero campo» (p. 1406).

È la stagione del silenzio romanzesco a denunciare il primo grave guasto. Nelle liriche del *Mondo*, la memoria «masticata dalle sabbie» (p. 22) non consente alcun dialogo con le «ombre defunte» e la cameretta di Elisa si è trasformata nella «casa di pena» in cui rimbomba «sempre il punto amaro/degli Eli Eli senza risposta» (p. 33). Nel lamento di Edipo, «La memoria/è peccato come la veggenza» (p. 71). *Aracoeli*, nel consueto ri-uso di immagini elisiane e arturiane, ribadisce la genesi mnestica dell'estro inventivo: «può sembrare a volte che le memorie siano prodotte dalla fantasia; mentre in realtà sempre la fantasia è prodotta dalle memorie» (p. 1186). Ma ora, appunto, questa memoria, nonché riposarsi nelle «lusinghe» del gatto Alvaro, fabbrica «fantasmagorie precarie» per false consolazioni:



Chi può dire dove e quando la macchina dei ricordi inizia il proprio lavoro? in genere si suppone che, al momento della nascita, la nostra memoria sia un foglio bianco; però non è escluso che, invece, ogni nuovo nato porti in sé la stampa di chi sa quali soggiorni interiori con altre nature e altri luci [...] Finché la memoria adulta (comunemente, almeno) provvede a dissipare fino all'ultima ombra di quel primario spettro luminoso. Considerandolo, a distanza, nient'altro che un effetto equivoco, falso e strumentale: il quale forse, con le sue fantasmagorie precarie, voleva consolarci della nascita, così come le visioni leggendarie dell'ai di là vorrebbero consolarci della morte. (pp. 1177-8)

Non basta, certo, un inciso a attenuare la condanna della «memoria adulta» che dissipa le rifrangenze luminose dell'infanzia, corrodendo ogni libero slancio della fantasia: nella sua maturità odiosa, Manuel si sporge su una «voragine senza fondo» da cui le «luci del passato» restituiscono «visioni postume» composte di «atomi» galleggianti sul «vuoto» (p. 1049). È soprattutto l'accostamento fra il processo rievocativo e i procedimenti della riproducibilità tecnica a segnalare il punto di non ritorno:

nei ricordi (autentici? apocrifi?) una stampa lucida e minuziosa, da documentario o da trattato, si avvicenda a sequenze sfocate, abbagliate e futile. (p. 1087)

queste altre rimembranze potrebbero essere, come le prime, effetti di fotomontaggio. Esse galleggiano rotte e sfocate sui fondi della mia realtà come salme su una palude caliginosa. (p. 1328)

Svilta a «macchina dei ricordi», la memoria è diventata uno strumento malconcio che srotola il «rullo di pellicola» su cui è stampata la nostra esistenza:

e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è LA' stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando [...] se il mio rullo, preso tutto insieme, risulterebbe un film dell'orrore, o una comica. (p. 1407)

Il romanzo dell'82 si offre davvero come «cinema della memoria», dove la scrittura narrativa è il «luogo privilegiato di

una dialettica tra luce e tenebra assai simile, se non identica, alla percezione che del mondo ha il protagonista».<sup>(219)</sup>

Espressione peculiare della narratività moderna, lo spettacolo cinematografico appartiene all'immaginario figurativo di molti personaggi morantiani: da Arturo a Scimò, da Nunziata a Nino e Carulì, protagonisti e comparse dei libri morantiani amano assumere pose e comportamenti propri alle star dell'universo di celluloido. Anche in *Aracoeli* i richiami ai film d'epoca sono molteplici: zia Monda in attesa del principe azzurro «sul modello delle eroine di Eleonora Glyn» (p. 1079); la ragazzetta della avventura marina nella cui voce agra s'infiltra «una nota di malizia manierosa, quasi da battuta a effetto, copiata per arte dalle maliarde degli schermi» (p. 1123); persino il paesaggio dell'Andalusia ricorda lo sfondo caro agli *spaghetti-western* (p. 1200). Ancor più rilevanti le esperienze cinematografiche dei due protagonisti: il cartone animato del pipistrello genera nel piccolo Manuel fantasie oniriche altamente simboliche (p. 1309); per contro, Aracoeli incomincia a frequentare le sale di proiezione con la cognata Raimonda per adeguarsi «al suo stato di Signora»

---

<sup>2190</sup> G. Turchetta, *Aracoeli: il cinema della memoria*; in «Segnocinema», gennaio 1987, n. 26. Va qui ricordato che la Morante non ha mai incluso l'arte filmica nella categoria nefanda delle «tetre scritture del Progresso». Troppo compromessa ne era stata la sua esistenza per considerarla fonte di mistificazione corruttrice. Agli inizi degli anni cinquanta, l'autore dell'*Isola* accettò persino di condurre una rubrica radiofonica, «Cronache del cinema», interrotta solo per protesta contro un intervento di blanda censura (la lettera di dimissioni venne pubblicata su «Il Mondo», 1 dicembre 1951). Tanto più colpisce l'assoluto silenzio osservato dalla critica morantiana sulle varie esperienze «cinematografiche», a partire dai tempi lontani del matrimonio con Moravia e della frequentazione di Carlo Lodovico Bragaglia, l'amico cui consegnò il prezioso manoscritto di *Menzogna e sortilegio*, poi la stagione conturbante vissuta accanto al Visconti di *Rettissima* e *Senso*, fino all'appassionato coinvolgimento nelle regie pasoliniane. Elsa recitò la parte della carcerata in *Accattone*; fu assistente alla regia per il *Vangelo*, e infine collaborò alla scelta delle musiche per *Medea*. Possiamo, infine, rammentare che nel manoscritto *Senza i conforti della religione*, il protagonista Alfio «è un cinematografaro». (*Cronologia*, p. LXVII) e il personaggio femminile, dal nome Aracoeli Sanchez, fa «la stella in un film» (*Cronologia*, pp. LXXXVI).

(p. 1272). Ma ciò che rende *Aracoeli* un'opera di taglio cinematografico è soprattutto l'adozione esibita delle tecniche compositive mutuata da quel linguaggio. Non solo nel passato prossimo di Manuel i «film» - questo il titolo di un paragrafo dedicato ai sogni erotici (p. 1128) - si alternano ai «cinematografi» (p. 1126), ossia alle masturbazioni e alle fantasie sessuali, ma il recupero della stagione remota si dispone secondo il ritmo sincopato di un montaggio cinematografico che allinea «visioni» e «scene». La frequenza delle formule tratte da un unico campo semantico - «spettacoli», «scenario», «regia», «scenografia», «copione», «soggetti», «schermo», «fotogramma», «proiettata col rallentatore», «spezzoni di una pellicola perduta», «sequenze fotografate», «effetti di fotomontaggio» - sottolinea la percezione filmica che l'io narrante ha del mondo presente e dei tempi lontani. Se la frammentarietà del percorso memoriale rimanda al caos incomponibile della realtà contemporanea, la visionarietà delle «istantanee» suggerisce lo stato di inerzia voyeuristica in cui Manuel sempre si trova. È questo il significato più autentico implicito nell'uso dei procedimenti cinematografici: lungi dal vantare come Elisa «e il vostro miele/è tutto mio», l'«io recitante» di *Aracoeli* assiste passivamente al susseguirsi di visioni-ricordi impressi sul rullo di una pellicola che si dipana senza ordine né senso.

Tutti essa [memoria] li espone oggi alla mia coscienza adulta, ormai vana e tardiva: allineati e lucidi con esattezza perversa. (p. 1381)

Le figure dei «parenti eroi» non si «accendono» più; nessuna scena passata appare «come se» si riattualizzasse in una mitica acronia. In *Aracoeli* i personaggi «si presentano» sullo schermo della memoria nell'*hic et nunc* dello squallido presente: «alcune sequenze e figure [...] oggi mi si proiettano davanti con la forza delle allucinazioni» (p. 1344). Il voyeurismo, quanto più denuncia l'impotenza a vivere del personaggio, tanto più lo ancora alla dimensione della maturità adulta: Manuel, spettatore della propria e altrui esistenza, non può far altro ormai che

rivederne alcuni spezzoni, privi di «un loro posto preciso nella trama» (p. 1381). Infestato dal solito «bacillo visionario» (p. 1362), l'io narrante di *Aracoeli* fissa uno spettacolo in cui si sente troppo coinvolto per giudicarlo con distacco critico e da cui, nel contempo, si è così estraniato da rigettare ogni moto di compassionevole simpatia: il «cinema della memoria» non consente né identificazioni empatiche né lusinghe sublimatrici; intreccia solo «scene» sguaiate a «visioni» desolanti che incatenano lo sguardo miope.

Con un moto di regressione tipicamente freudiano, Manuel si mette e si toglie gli occhiali per tutto il corso del viaggio, ripetendo coattivamente un primitivo gesto di rivolta infantile: il motivo delle lenti, se allude all'eterna «duplicità senza soluzione» di ogni immagine,<sup>(220)</sup> illustra soprattutto l'atteggiamento scopofilico assunto dall'«io recitante» nei confronti dell'esistenza e ne suggerisce l'origine lontana.

L'intreccio ambiguo fra memoria cinematografica e grovigli parentali si appalesa in una sequenza che, posta all'inizio del racconto, rievoca un'adolescenziale «avventura da spiaggia». Durante una gita al mare, Manuel sedicenne s'imbatte in una «frotta di giovani» fra cui una ragazzetta, forse «mezza ubriaca» che l'invita, «con sfrontatezza puerile», a fare l'amore. L'intero episodio è cadenzato sul motivo degli occhiali: «armandomi in fretta dei miei occhiali da miope, semidisteso fra le piccole dune del lido [...] m'affacciai non visto a vedere» (p. 1119), «attraverso le mie lenti affumicate» (p. 1120), «provvidi in fretta a togliermi gli occhiali» (p. 1121), «con l'altra mano trattenevo i miei occhiali» (p. 1122), «stringevo tuttora gli occhiali» (p. 1123).

---

<sup>220</sup> «ogni parvenza di realtà si sdoppia, si altera, si capovolge nel suo opposto. Non per nulla l'immagine dello specchio e dell'occhiale ricorre con tanta frequenza.» V. Spi-nazzola, *Perché la Storia torna in famiglia?*, «l'Unità», 18 novembre 1982. Anche Turchetta sottolinea l'insistente *Leitmotiv* del «delirio visivo», che trova il suo «fulcro negli occhiali del protagonista, afflitto da una forte miopia e proprio per questo dotato di una "veggenza lacerante"» *art. cit.* E così M. Fusco, *La dernière voix d'Elsa Morante*, «Critique», agosto-settembre 1984, nn. 447-8.

L'arrivo di un ragazzo baldanzoso che si sostituisce all'incapace «bamboccio» interrompe il patetico tentativo di seduzione. Riparatosi dietro uno scoglio, Manuel osserva i due amanti:

quasi nell'urgenza di un delitto inforcai gli occhiali, e là rattratto sulla spiaggia spiai di fra gli scogli verso quei due. Sotto il corpo del giovane, squassato da un ritmo febbrile, il piccolo corpo della ragazza spariva quasi per intero. (p. 1123)

A «quel terribile ritmo oscillante» che immemorialmente riemerge da «un'ora antica della *sua* fanciullezza» (p. 1124) il protagonista reagisce con vergogna disperata: «Istintivamente ritrassi lo sguardo dalla scena e mi tolsi gli occhiali»; poi, «mi finì, in una "visione", che la spiaggia oscillasse [...] a questo culmine della mia "visione", io mi masturbai» (p. 1125).

Solo molte pagine dopo il lettore assisterà alla scena dell'«ora antica» in cui per la prima volta «quel fatale RITMO affannoso» (p. 1342) s'impresse nella memoria di Manuel, segnandone per sempre l'esistenza; solo allora sarà chiaro che il gesto di levarsi le lenti non è dettato dall'insignificanza delle immagini, «quando non c'è nulla che m'importi di vedere» (p. 1058), semmai, al contrario, dalla loro iperdeterminazione dolorosa.

### *Un intreccio convulso*

In *Aracoeli*, all'incertezza del patto narrativo e all'assenza di ogni cornice paratestuale corrisponde la mancata definizione delle coordinate di genere. L'ultimo romanzo morantiano si sottrae, infatti, a ogni classificazione tipologica, accusando anche sul piano istituzionale, l'offuscamento dei criteri progettuali entro cui «ordinare felicemente, nelle sue parti» (*Sul romanzo*, p. 1500) i materiali narrativi. Ormai non c'è nessuna impalcatura «architettonica» a sorreggere il discorso rievocativo perché è venuta meno l'antica fiducia di poter inscrivere entro l'opera il «sistema del mondo e delle relazioni umane». Non solo si è

esaurito il programma ambizioso di riusare i modelli romanzeschi dell'«epopea borghese» ma la totalità dell'«epica moderna» si è disintegrata nella raffigurazione del caos irrimediabile del presente. Abbandonata l'ampia tela della narrazione mista di storia e d'invenzione, il racconto torna a rifugiarsi nel «teatrino privato di famiglia» (p. 1281).

Il ritorno alle pareti domestiche, tuttavia, lungi dal fronteggiare le tensioni disgreganti, corrobora le spinte centrifughe e la vicenda di Manuel si sviluppa su un ritmo d'intreccio antitetico sia alla compattezza delle cronache elisiane sia all'ariosità delle memorie d'Arturo. Qui passato e presente si frammischiano nel magma di una percezione opaca e delirante che confonde i periodi, pur radicandosi sempre nel torpido oggi. Dell'antica «cattedrale», sono rimaste unicamente le «vetrate, le scene isolate», disposte per di più secondo un montaggio che né sottolinea la discontinuità.

Nelle prime duecento pagine, lo sviluppo romanzesco pare acconsentire alle norme di progressione narrativa tipiche del resoconto di viaggio, lungo il tragitto che conduce Manuel da Milano all'Andalusia: ma poiché, per ammissione diretta dell'io narrante, il cammino si distende «nella doppia direzione del passato e dello spazio» (p. 1046), la descrizione delle tappe verso Gergal si intreccia alle «visioni» di una stagione recente oppure ai «lampi all'indietro» in epoca remota. Il raccordo fra il tempo del viaggio e il tempo del ricordo avviene sia per nessi ellittici sfumati, la sete patita in corriera riporta al palato il gusto del gelato di Totetaco, sia per connessioni esplicite - l'opuscolo turistico della Costa del Sol ricalca lo stile delle cartoline inviate da zio Manuel, la vista di un «mini-lunapark deserto» sul piazzale di Almeria fa affiorare alla memoria la festa di una giostra infantile. Per lo più, tuttavia, l'ordine del discorso s'adeguа alle variazioni dell'assemblaggio disorganico, che la sequela dei deittici («qua adesso», «ora qui») e degli indicatori spazio-temporali («ieri sera», «oggi, primo novembre» alla «Estacion de Autobuses») rimarca con insistenza: la «macchina dei ricordi» di

Manuel rifugge dai trapassi modulari per privilegiare gli stacchi e le contrapposizioni non mediate.

La serie delle anacronie che, sviluppandosi in direzioni parallele, non trovano mai un punto di congiunzione, aumenta il grado di disarticolazione del *récit*: da una parte riemergono gli anni amari della pubertà e della giovinezza con il soggiorno in collegio, le «avventure di donne», gli «infelici amori» omosessuali; dall'altra, vengono ricordati i tempi remotissimi del Totetaco e le «stagioni iniziali ai Quartieri Alti» (p. 1210), ancora solarmente felici. Fra le due epoche si distende la zona d'ombra e di silenzio degli ultimi mesi di vita di Aracoeli, che solo un diverso sviluppo narrativo potrà illuminare. In effetti, a metà circa della parabola romanzesca, quando nel tempo della storia Manuel è giunto a Gergal, un «subdolo cambiamento», per dirla con le parole di Elisa (*Menzogna e sortilegio*, p. 578), muta l'orientamento diegetico e la storia della madre e del figlio è come ripresa di nuovo, con un moto uniforme, che copre un arco narrativo altrettanto ampio, con poche interruzioni. A essere proiettate adesso sono le sequenze allucinate dell'«estate pestilenziale» vissuta da Aracoeli, dopo la morte della secondogenita e lo scoppio improvviso della malattia: in un crescendo vertiginoso, il racconto precipita, senza pause nel tempo dell'oggi, verso la conclusione tragica. Sia chiaro, però: anche in questa macrosequenza, l'intreccio procede grazie a un montaggio slegato che impedisce ogni abbandono al flusso rievocativo e la narrazione dello stravolgimento psicofisico di Aracoeli mantiene la fissità lucida di un «film dell'orrore». Nessun smemoramento è mai possibile per questo narratore adulto e i segnali dell'enunciazione (i deittici, gli elementi fatici, le forme verbali al presente, le allusioni prolettiche, i brevi commenti attualizzanti) continuano a punteggiare il lungo racconto dell'estate del '39. L'atto di lettura, tuttavia, si cadenza su un ritmo meno rapsodico perché si modificano le strutture profonde del paradigma romanzesco.

Sul piano immediato dell'intreccio, cade la precedente

assillante alternanza fra l'adesso del discorso e l'allora della storia e l'articolazione dei segmenti narrativi risponde a una diversa legge di durata e di frequenza. Se nelle analesi che accompagnano il cammino verso l'Andalusia i numerosi episodi hanno una valenza di unicità irripetibile (la notte con Pennati, l'avventura marina, la visita alla «Signora», la fuga dal collegio e l'incontro con i finti partigiani), la seconda parte dell'opera pare recuperare il gioco fra iteratività e singolarità che aveva tramato, suggestivamente, le memorie arturiane. In queste pagine, l'indicazione precisa dei luoghi e dei tempi lascia il campo ai moduli sfumati dell'indeterminatezza («una volta», «un giorno», «una di quelle sere», «in quelle giornate») e il racconto avanza secondo una norma compositiva che potremmo definire di esemplarità metonimica:

la serie ossessiva dei fenomeni si accumula, a riesumarla, in una concrezione pullulante su cui si accampa qualche scena singola, che tende a figurare in sé la serie intera. (pp. 1337-8)

e Manuel narratore commenta:

Così, devo osservare che a questo punto non posso distinguere più con certezza se le «passeggiate» dei nostri pomeriggi, quali adesso le ho descritte, fossero propriamente più d'una, o non piuttosto, una sola, esemplare: né rinvento le sequenze dei nostri ritorni a casa [...] A ricercarne la traccia mi si fa innanzi per primo una sorta di fotogramma, dove Aracoeli si accascia intormentita ma senza riposo, come dentro una nube d'insetti assillanti. (p. 1338)

La pseudosingolarità, che nell'*Isola* mimava il valore unico e nel contempo ricorrente di ogni esperienza iniziatica, qui esalta la morbosità coattiva dei gesti oscenamente impudichi cui si abbandona Aracoeli davanti agli occhi sgomenti del piccolo Manuel. Come il cerchio dello spazio che accoglie le loro passeggiate si contiene «nei paraggi di casa [...] Sempre avanti e indietro e di traverso per le medesime strade» (p. 1336), così il trascorrere dei giorni sembra avvatarsi in spire concentriche. Pur



nella diversità delle intonazioni espressive, dal ritmo sinuoso della nuotata dell'uomo-gatto alla velocità convulsiva dell'«astruseria folle» consumata in ascensore (p. 1349), ogni sequenza non fa che rimodulare «le tragiche vibrazioni del *ballo angelico*» (p. 1342). Si ricompone così, per altra via, la dimensione di circolarità claustrofobica che aveva caratterizzato le cronache familiari di Elisa: la narrazione quanto più acconsente a un ordine di serialità ossessiva tanto più acquista un andamento romanzesco che nella condensazione spazio-temporale alimenta la tensione catastrofica. A corroborare l'impressione di coattività centripeta è il ricorso a un procedimento già tante volte esperito dal nostro scrittore: le clausole d'iterazione.

Per collegare le due ampie sezioni dell'opera il narratore di *Aracoeli* sparge, come sempre, rimandi interni, ricorrenze figurali, catene d'immagini anaforiche: ora, tuttavia, diversamente dalle memorie procidane, i moduli della reduplicazione non puntano a fondare la ciclicità del mito o l'acronia archetipica, si piuttosto paiono tesi ad aprire nel tessuto narrativo squarci in verticale, quasi a suggerire un inabissamento verso «il punto estremo del futuro. Una sorta di mezzogiorno accecante, o di mezzanotte cieca» (p. 1044).

La proliferazione disseminata delle isotopie (lo specchio, la sassaia desertica, la distesa marina, il giardino «scandaloso e proibito», la *Quinta*, la Donna-cammello, l'amuleto e gli sparsi segnali da decifrare) non risponde, d'altronde, neanche alla regola binaria che governava le cronache familiari di Elisa: in *Aracoeli*, le figurazioni ricorrenti si dispongono in una sorta di *climax* ascendente che culmina nell'orrore della rivelazione estrema: se Gergal, «la zona mas luminosa d'Europa» (p. 1251), si scopre altro non essere che

un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante (p. 1428);

il «cancello di un volgare stile liberty [...] marchiato da interdizione e maledetto» (p. 1117), incubo tormentoso di

Manuel, introduce infine al giardino «fosco e abbagliante» del bordello in cui si rifugia Aracoeli (p. 1388).

Nell'ordine sincopato del montaggio filmico, ogni visione si risolve sempre in una «fascinazione sacrale e laida», in una sorta di «ritorno di stupori celesti, che tuttavia provocano un rigurgito atroce e purulento» (p. 1136). In questa sorta di impossibile «ridiscesa all'eden» si consuma la contraddizione strutturale di *Aracoeli* e si chiarisce, forse, una delle leggi compositive dei libri morantiani.

### *La discesa alle madri e il Familienroman*

La frattura che si apre nel «monologo sregolato» di Manuel rimanda geneticamente all'antagonismo fra due tipologie narrative forti: il racconto di viaggio, in una *Bildung* all'inverso, e il *Familienroman* modellato sul paradigma centripeto delle relazioni parentali: a una progressione lineare, poco importa in quale direzione, corrisponde un moto circolare che rinserra il *récit* entro le chiuse pareti del teatrino domestico. *Aracoeli* non solo miscida i due sistemi tipologici ma sembra invertirne la dinamica strutturante.

Come tutte le opere morantiane, che inscrivono nella parabola romanzesca un passaggio cruciale dell'esistenza, anche l'ultima lo sottintende avvalendosi di una struttura archetipica solidissima: la discesa alle madri per la riscoperta del sé. E tuttavia lo scacco del protagonista, e con lui dell'autore che in esso si proietta, sta proprio nell'annullare nel movimento reale verso la Spagna ogni percorso di sincero autodisvelamento. Nella macrosequenza che descrive il cammino verso Gergal, la frammentazione del racconto appanna vistosamente lo sviluppo narrativo (dopo centocinquanta pagine sono passate meno di ventiquattr'ore dalla partenza) e l'ordine arruffato del montaggio non nasconde l'intima staticità della rievocazione memoriale. La ridondanza degli indicatori prolettici e l'ampiezza delle zone del «mondo

commentato» non solo tradiscono un «eccesso di sfiducia nel potere dei modi ellittici, e, in definitiva, del lettore» (Fortini), ma offuscano il dinamismo interno del «mondo narrato»: tutto è già stato scoperto e dichiarato, poco o nulla ci è stato raccontato. Spia fastidiosa della difficoltà compositiva della prima parte è lo spazio eccessivo e sfrangiato occupato dai dialoghi con il fantasma ragazzino dello zio Manuel (p. 1249) e soprattutto dalle invocazioni recriminatorie e imploranti rivolte alla figura materna. La prima «malanotte a te Aracoeli» (p. 1163) avvia un atto di accusa che si distende per oltre sei pagine per concludersi nell'accorata supplica: «Ma tu, mamita, aiutami [...] Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa» (p. 1174). Tanto più esplicative per i temi trattati, quanto più artificiose nell'intonazione espressiva (i moduli dell'intrusività fiabesca si convertono nell'invettiva politica, in un cozzo di registri antitetici),<sup>(221)</sup> queste apostrofi denunciano tutta la *pesanteur* che opprime il narratore maturo. Per chi riconosce la propria «chiara disposizione nativa, incline alle visioni più che alle indagini» (p. 1040), lo spazio dedicato a queste ultime risulta davvero poco frequentabile.

In tutti i commenti e gli pseudo-dialoghi che chiosano in diretta le tappe di avvicinamento di Manuel all'Andalusia, le affermazioni perentorie tendono a disperdere la «duplicità senza soluzione» di ogni gesto ed emozione, e il discorso, recuperando proprio quella «favola mammarola», già irrisa come «tema da canzonetta edificante» (p. 1172), ne sancisce l'ovvietà stantia.

Solo nella seconda parte, il «segreto» misterioso che lega Manuel alla madre si dispiega con intensità rivelatrice: qui la narrazione assume un ritmo trascinate perché a prevalere sono le leggi compositive del *Familienroman*, le più adatte, agli occhi

---

<sup>2210</sup> Nel primo dialogo con Aracoeli sono evidenti le discrasie espressive: i termini plebei (ti eri scafata, bifolca che eri, water, pupazze, sise) s'oppongono a espressioni letterarissime (ignudo, laido, noviziato, chimere, l'aspettazione inconsapevole del seme), gli spagnolismi bamboleggianti (muñeca, niña, Caballero) stridono con gli stranierismi del linguaggio mondano (babysitter, cocktail).

della Morante, a decifrare i sortilegi e le menzogne del «teatrino privato di famiglia». Il «teorema» di cui pasolinianamente Manuel discetta (p. 1405) lascia il campo alle ambigue sfumature dell'«enigma» che, come nelle cronache d'Elisa, sottostà ai processi d'identificazione dell'io.<sup>(222)</sup>

«Quando *Aracoeli* comincia tutto è già finito, o quasi» (Giudici).<sup>(223)</sup> non solo e non tanto perché il narratore intraprende il cammino consapevole di come si concluderà, «niente e nessuno mi aspetta» (p. 1067) nel paese deserto in cui tutti si chiamavano Muñoz Muñoz, ma perché gli spezzoni di pellicola perduta allineano i fotogrammi in una «visione» fantasmatica di assoluta immobilità:

E anche questo viaggio assurdo in Andalusia al pari dello specchio falotico, ora dileguato nella sua ghirlanda barocca non è forse altro che un fantasma onirico della mia accidia: mentre in realtà il mio corpo dorme, istupidito dagli ipnotici, in una qualche mia cameraccia d'affitto a Milano. (p. 1115)

Altro e diversamente orientato sarà il viaggio di riconoscimento compiuto dal protagonista ragazzo: il lettore lo scoprirà, insieme con chi lo rievoca, solo al termine dell'opera, nell'epilogo di una sezione narrativa governata dalla temporalità circolare del *Familienroman*. Il disvelamento dei propri affetti è rivelazione autentica perché ora a condurre il racconto è un io recitante che, pur oltre la soglia odiosa della maturità, ha rifiutato il montaggio artificioso della «macchina dei ricordi».

Come in *Menzogna e sortilegio*, anche in *Aracoeli* il mutamento dell'ordine strutturale è strettamente connesso alle variazioni del punto di vista adottato dal narratore: nelle sequenze della «rida infernale» cade l'assillo recriminatorio del Manuel

---

<sup>2220</sup> L'intensa «piccola scena» che si svolge fra Manuel e la madre «nella camera dalla luce azzurrastra», in cui si consuma la frattura fra i due, si chiude proprio invocando l'antico enigma disiano: «Saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario? È questo enigma che mi porta, raccontandomi, a confondere l'una con gli altri» (p. 1303).

<sup>2230</sup> G. Giudici, *Così diventa arte anche la «cultura di massa»*, «L'Unità», 18 novembre 1982.

adulto e tendono a dominare le deformazioni e le distorsioni percettive con cui il personaggio bambino assisteva alla «violazione cieca», all'«intrusione ferina» (p. 1335) che distruggeva l'adorato corpo materno. Per ripercorrere le tappe di un romanzo familiare che si conclude non sulla «pietraia deserta» di Gergal ma in una squallida stanza piena di cocci, in prossimità del cimitero del Verano, occorre assecondare il «nervo primordiale della visione» che ci «riallaccia al corpo» materno negandoci, però, ogni lucidità consapevole. Alla «macchina inquieta del cervello» si sostituisce ora «quella seconda vista semiconscia che da sempre mi registrava nei sensi ogni moto di lei» (p. 1297).

E io ne discernivo il passaggio lento - fino al colore viola dei vapori - attraverso quel solito nervo primordiale della visione che tanto spesso, dall'interno, mi riallacciava al corpo dove ero nato. Ma sebbene più acuto e vigile del mio senso esterno, tuttavia, sul punto dell'intelligenza, questo nervo naturalmente era cieco. Io non capivo affatto il significato della scena. (p. 1337)

Il racconto dell'estate pestilenziale è punteggiato da ripetute ammissioni di ignoranza e di perplessità («non so dire», «io non capisco», «non so più»); come «il troppo amore negava ai sensi bambini l'evidenza minacciosa del suo decadimento» (p. 1354), così la «piccola mente tarda» (p. 1396) rifuggiva da ogni spiegazione. Dal riconoscimento dell'ansia torbida avvertita durante la prima passeggiata (p. 1337) al rifiuto netto di ogni giudizio che introduce l'incontro con il console della milizia, il discorso denuncia sempre l'ottica infantilmente miope che sorregge i vari segmenti: «Una cortina di fumo chimerico, opera di un qualche veto arcano, nascondeva al mio criterio certi campi astrusi» (p. 1349).

Ancora e per l'ultima volta, *Aracoeli* invero, capovolgendola, la legge

strutturale che governa tutti i romanzi morantiani: come in *Menzogna e sortilegio*, nell'*Isola* e nella *Storia*, anche nel libro

dell'82 la parabola del racconto conosce uno scarto che, coinvolgendo l'osservatorio prospettico del narratore, muta, coerentemente, anche l'ordine delle scelte stilistiche. Certo, questa volta la cesura è così netta e radicale che nessun riequilibrio è possibile e, d'altronde, il «subdolo cambiamento» opera in *Aracoeli* in direzione opposta rispetto ai testi precedenti: proprio nella seconda parte, l'oltranza espressiva riesce a mostrare la vertigine delirante del desiderio carnale che annienta soprattutto chi lo patisce. Ma' il principio genetico della scrittura morantiana ne viene confermato e ulteriormente chiarito: quando la voce adulta di Manuel abbandona i toni dell'analisi vittimistico-inquisitoria per privilegiare i procedimenti espressivi cari alla sensibilità dolorante, allora la pagina recupera le cadenze suggestive delle cronache di Elisa e di Arturo. A darcene testimonianza certa e davvero definitiva è l'epilogo di *Aracoeli* che, come sempre, compensa e riscatta ogni cedimento:

Uscivo appena dal Caffè con la mia focaccia, che avvertii, nella mia carne, una trafittura acutissima, quale di un pungiglione di vespa gigante che dal collo mi penetrasse fino in fondo alla gola. Non si vedeva là intorno, tuttavia, alcuna vespa, né altro insetto sanguinario delle macerie. (pp. 1452-3)

Su questa sensazione, che grazie a un cortocircuito fulminante fra tempi e consapevolezze lontane si scioglie in un liberatorio pianto d'amore, si chiude il *Familienroman* di Manuel: la «spiegazione» sarà «inaudita», ma tanto più vera perché inscritta nella memoria ulcerata della carne.

Nella percezione malata del mondo la scrittura di *Aracoeli* rimodula in forme originali il *pathos* intenso di un decadentismo abbagliante e assoluto. Anzi ora più che mai la memoria si fa corpo percosso e ferito su cui il tempo ha inciso i segni dell'esperienza esistenziale:

La memoria, in certi stati morbosi, è un corpo malmenato e livido, che può risentire un semplice contatto come una percossa. (p. 1107)

Il carattere peculiare di questa narrazione sta, infatti, nel processo di fisicizzazione che coinvolge i meccanismi del ricordo-racconto. La «visceralità» dell'ultimo romanzo morantiano deriva non solo dall'emersione autobiografica del desiderio-rimpianto-rimorso per una maternità mancata (Garboli), ma dalle tonalità vocali di un «alibi» maturo che solo nella propria livida «memoria corporale» coglie i segnali e il senso del proprio essere.

### *Scherzi ottici, alterazioni uditive*

Come nelle opere precedenti, anche in *Aracoeli* è la sensibilità percettiva dell'io narrante a guidare la comprensione del mondo, a orientare i meccanismi mnestici, a ordinare la trama romanzesca: il viaggio di Manuel, deciso sulla spinta di un moto «divinatorio», è diretto da «organi di senso occulti», calati «dentro la nostra materia corporale [...] capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura» (p. 1048). In «questa zona esclusa dallo spazio però di movimento illimitato», le ombre dei trapassati si riaffacciano e tornano a parlare con le loro care voci.<sup>(224)</sup> L'antica «favola» dura, tuttavia, un attimo brevissimo. Se, come ammette Manuel, «i nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni» (p. 1289), ogni rievocazione che a essi si affidi non solo non potrà mai attingere l'interezza primigenia - l'unità edenica del Totetaco - ma ci restituirà unicamente visioni

---

<sup>2240</sup> L'eco di voci lontane si fa strumento privilegiato per l'emersione del ricordo: sin dalla prima pagina: «Dal tempo che ero bello, mi torna all'orecchio una canzoncina speciale» (p. 1039). Dal passato riaffiorano, assieme alla voce materna dal «sapore tenero di gola e di saliva» (p. 1047), «la voce di mio padre che, seduto a tavola, fra noi, diceva a mia madre e a me» (p. 1108), la «voce nostalgica (e alquanto stonata)» di zia Monda che canta vecchie canzonette romantiche (*ibidem*). Nella memoria di Manuel riecheggiano anche voci mai ascoltate: «E quell'oscuro udito interiore che ci restituisce anche le voci dei morti mi fa riconoscere, alla voce, uno mai conosciuto da me in vita: mio zio Manuel» (p. 1103).

stravolte, immagini contorte, vaneggiamenti uditivi. Dopo un *incipit* cadenzato sulle antiche note di nostalgia rammemorante, il racconto muta subito tono e la scrittura morantiana pare deflagrare, lasciando sulla pagina i frammenti e i lacerti di quelle costellazioni immaginose che avevano sorretto le antiche «cattedrali» narrative.

L'universo romanzesco in cui si muove il protagonista di *Aracoeli* è formato da macerie e rovine, resti di un'esplosione la cui eco si prolunga in rimbombi e frastuoni altrettanto sconvolgenti. Il «monologo sregolato» del narratore è tale anche perché una percussione di note stridule ne accompagna il corso, spesso sovrastandolo.

Le sequenze del viaggio verso El Almendral sono cadenzate dallo strepito assordante dei suoni metallici che riecheggiano sulla scena metropolitana: «il ballo atroce delle auto coi suoi strombettii dementi» (p. 1059) ricalca i «clamori di una moltitudine urlante (slogan? minacce? singhiozzi?)» p. 1174; all'air terminal di Linate, «avvisi rabbiosi» si mescolano a «scomposti urlati» (p. 1060), gli stessi che si ripetono all'arrivo a Madrid («le voci irreali dei suoi altoparlanti» p. 1063). La banda sonora che inframezza il racconto assolve una duplice funzione compositiva: la qualità dei timbri, per un verso, misura l'intervallo cronologico fra il presente del discorso e l'allora della storia (le canzonette «prefabbricate» e la «musica da strapazzo» *versus* le nenie materne e i versi recitati dal gelataio del Totetaco); per l'altro, suggerisce l'atmosfera tonale degli scenari in cui si distendono le varie analessi aperte sul passato.<sup>(225)</sup> Nella

---

<sup>2250</sup> Le «visioni» della pubertà e della adolescenza sono caratterizzate ognuna da una diversa «colonna musicale»: l'incontro marino con la ragazzetta procace è preannunciato da «un vivace, crudo strepito di voci» (p. 1119) che spezza il silenzio irreal della spiaggia deserta; l'altra «avventura di donne», la visita alla Signora, si chiude sull'eco di un'esclusione certa: «i rumori e il vocio del casamento mi rincorrevano, trasformati in un unico tuono che mi ripeteva: sei condannato! nessuna donna, mai, per te!» (p. 1145); infine lo pseudo-processo partigiano, dove Manuel, con gli occhi bendati, intuisce ciò che gli capita intorno solo attraverso suoni e rumori: «i due "partigiani" ridiventarono per



seconda parte dell'opera, l'allontanamento dagli ambienti fragorosi della contemporaneità e la caduta dell'alternanza temporale attenuano il clamore dissonante, ma la sensibilità acustica del protagonista narratore non viene meno: soffocato il bailamme esterno, il racconto si concentra sulle allucinazioni uditive scatenate nel piccolo Manuel dalla vicinanza della figura materna. «Nel teatro infetto e convulso di quell'ultima stagione» (p. 1340) sola e unica vibra la voce di Aracoeli nei suoi «suoni strani e desertici»:

quell'estraneo balbettio, col suo sapore di rabbia - e di rantolo - e d'infanzia imbrattata - e di sevizie e di miseria e di litanie [...] mi si prolunga nell'udito. (p. 1338)<sup>(226)</sup>

---

me, due voci: la magra e la grassa» (p. 1231), e poi il «ticchettio metallico» della pioggia, un «fragore ripetuto», «dei tonfi», «un breve scatto e qualche scoppio», «un tetro ululo gutturale» «un movimento rumoroso», «uno scroscio di risate», «timbri isterici e sregolati», «crepito della pioggia» (pp. 1232-42); poco prima, nella sequenza dedicata a Pennati, «il borbottio ridarolo» con cui il timoroso collegiale annuncia il suo arrivo nel letto di Manuel ricorda la voce «ridarella» di Ueseppe.

<sup>226)</sup> Le varietà timbriche della voce di *Arameli* sono innumerevoli; a darne conto è impiegata la gamma sterminata delle modulazioni aggettivali: «in un tono supplichevole, spaurito e maniacale» (p. 1298); «E c'era in quel suo richiamo una querela snervante, ulcerata, insieme a una promessa di delizia irresistibile» (p. 1340); «La voce di mia madre era mutata. Il suo noto sapore a me familiare da sempre (*intriso di miele e di saliva*) le si fondeva adesso, dalla gola, in un impasto più denso, vischioso e quasi sporco» (*ibidem*); «(Anche questa voce laida e plorante di femmina rimane registrata nel mio corpo, e lo affolla tuttora)» (p. 1341); «con la voce eccitata che le bagna le labbra come un liquore, gli parla con quella sua lingua stravagante, inventata da poco, e per me esotica» (*ibidem*); «con una voce impastata e irricognoscibile, che pare il balbettio di una idiota» (p. 1348); «un piccolo urlo stridulo, bizzarramente laido» (p. 1356); «un piccolo "sì" irrilevante, vacuo e sperso» (p. 1360); «con una voce sfatta, leziosa eppure aggressiva» (p. 1365); «con una voce innaturale e stralunata [...] con una voce strana, piccola ma urlata, in un tumulto vorticoso dei nervi» (p. 1374); «sì lagnava [...] con quella misera voce bestiale» (p. 1375); «un piccolo ansito lamentoso [...] in accento ibrido, fra di sordo rigetto e di viltà cedevole» (p. 1377); «una voce piccola e forastica, tintinnante come un vetro frantumato. [...] un'altra voce, indurita piatta e sconciata» (*ibidem*).

La sequenza memorabile della seduzione dell'attendente Daniele si avvia sul richiamo ostinato della donna:

Non era la sua voce vera [...] ma l'altra, la nuova, che mi si denunciava, ormai, quale un oscuro sintomo; e sempre ancora, a riudirla, mi tornava estranea. Un ibrido sentimento di offesa - e di pietà - mi visitava sempre a quel suono! dove una implorazione tragica, e feroce prepotenza, e promessa lusingante, si scioglievano in una miseria vile, dal sapore grasso, vischioso e quasi sporco. (p. 1366)

L'«estate pestilenziale» si chiude con una drammatica visita in chiesa, dove Aracoeli compie la sua «trasgressione definitiva» (p. 1381): celebrando nel tempio di Dio la blasfemia di un sesso non più santificato dalla maternità, la donna si prepara alla fuga verso il bordello. Al bimbo, sud compagno fedele, l'edificio appare «un deposito provvisorio della morte», dove la voce del prete recita «certe brutture idiote» e «ogni parola del mondo è storpiata» dall'«eco ibrida e scempia» del richiamo ferale. Intrecciati alla registrazione inconscia della «bizzarra allucinazione uditiva», a Manuel ora «due ricordi veri e propri [...] si presentano ultimi e confusi» (*ibidem*): da una parte «un coro di voci vecchie» che inneggiano alla Vergine Madre («Mater purissima/Mater inviolata [...] Ianua coeli» p. 1382), dall'altra «un abbaglio della vista»: la faccia di Aracoeli «con la fronte segnata trasversalmente dai sopraccigli come da uno sfregio; e i grandi occhi sprofondati nel nero delle occhiaie, da sembrare due orbite vuote» (*ibidem*).

Eccolo l'altro effetto del delirio prodotto dalla memoria «livida» di questo io recitante: lungo tutto il cammino reale e rievocativo, alle allucinazioni acustiche si mescolano, acuendo la morbosità delle percezioni, gli sconvolgimenti prodotti dalle «tare visive» che in una stagione lontana hanno colpito il piccolo Manuel.

In un'opera, che avvita il racconto sull'immagine ricorrente dello specchio («*almeria* in arabo significa specchio» p. 1087) e che individua l'inizio della catastrofe nel giorno in cui «per la prima volta, mi vennero messi gli occhiali» (p. 1254), non

stupisce che la raffigurazione della realtà sia sempre contraffatta da un'ottica «semicieca», patologicamente «umiliata»:

gli oggetti comuni mi si tramutano in sagome stravaganti e indecifrabili, che a volte richiamano certi fumetti di fantascienza. (p. 1060)

L'insistenza sugli «scherzi ottici» (p. 1064) con cui abitualmente Manuel stravolge il reale indica, come spesso capita nei libri morantiani, il principale criterio compositivo: è sempre il punto di vista distorto del protagonista a condurre il racconto: sono i suoi «nervi malati», le «pupille minorate», le «eccitazioni» malsane a tradurre sulla pagina l'impatto feroce con la contemporaneità.

All'aeroporto di Madrid, il «mondo circostante», «corso da luci stralunate e immagini storpie», è descritto con le linee dell'espressionismo ulcerato:

Le lampade si gonfiano in enormi bolle infiammate, scintille trafiggono i muri e filamenti elettrici si attorcigliano fra i passi della gente. Dal soffitto pende un vasto quadrante tenebroso, fornito di pupille luminescenti e di ciglia verdi movibili; passa una signora obesa con due teste; e dritti in fila rivoltati contro una parete, come per una perquisizione, traballano degli individui che al posto della faccia hanno una proboscide. (p. 1064)

Durante la sosta in una trattoria di Almeria, dove ovviamente troneggia un apparecchio televisivo acceso, l'ambiente e i volti umani sono alterati dall'«effetto di straniamento e di mania» (p. 1109) indotto dai bicchieri di *chicòn*: la «Signora alla cassa è diventata una macchia di una tinta rossiccia-fango, e il locale, illuminato dal neon, un deposito di materiali irriconoscibili, qua e là luminiscenti o in movimento» (p. 1113).

È superfluo allineare tutte le sequenze in cui gli occhi malati del narratore adulto proiettano sul «mondo aperto» le nevrosi laceranti che lo abitano: l'arido panorama andaluso, simile a una «necropoli fossile di tempi preumani» («Una mandibola gigantesca con denti ricurvi a sciabola. Un dorso scaglioso dalle creste aguzze e vertebre simili a lische» p. 1199), non si discosta

dagli scenari urbani di un passato recente fatto di incontri a pagamento («Una furiosa incessante monotona bufera di passi e ruote e ululati e trombe» p. 1099) ed entrambi si riflettono, senza soluzione di continuità, nelle «ricostruzioni visionarie» (p. 1050) fabbricate dalla «macchina inquieta del cervello», negli sfondi dei «cinematografi» onanistici o infine nelle «deformazioni oniriche e febbrili» proiettate durante i «sonni morbosi, obliqui» (p. 1198). Talvolta, sotto le «lenti storte e acquose» (p. 1105) la realtà «si disfa in una sorta di materia nebulare, inghiottita, a tratti, da gole d'ombra» (p. 1104), dove i passeggeri della corriera «si riducono a larve informi» (p. 1102). In ogni caso, rese con ottica soggettiva, sempre s'accampano sulla pagina le schegge di un mondo spettrale e spaventosamente snaturato. La prima volta che Manuel indossa gli occhiali la visione che gli appare prefigura gli incubi futuri:

Docile alla sua voce, io li inforcai di nuovo: rimbalzando fulmineamente, come stregato, nell'incendio bianco dei troppi bulbi elettrici, fra gli specchi multipli da dove, in un disgustoso capogiro, schiere di orbite senza carne mi puntavano coi loro scintillii sinistri. (p. 1258)

Lo «spettacolo d'orrore» che gli si apre davanti uscendo per la strada coinvolge uomini e cose in un'«unica violenza proteiforme»:

Le loro pelli sembravano tutte conciate, e ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l'uno e l'altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiedi di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cotenne capellute (p. 1259).

La tensione trasfigurante che sin dall'esordio connota la scrittura morahiana assume in *Aracoeli*, per la prima volta, le forme e i moduli della deformazione espressionistica: venuta

meno la «simpatia con la realtà», fonte di realismo autentico (*Sul romanzo*), i singoli elementi della scena vengono alterati e la parola romanzesca si incarica di descriverne gli aspetti angosciosi. Sullo sfondo di una distesa marina che si spalanca «in una dismisura vorace, confusa e rutilante»:

Tutta la luce dell'universo, dalle miniere d'oro alle galassie, vi riversa liquefatta in questa piena mostruosa. Vi si aggrovigliano stelle filanti, vermi fosforescenti e serpi di fuoco; e vi galleggiano occhi di annegati, putrescenze iridate e squame, fra squadre di pesci cannibali fini come aghi (p. 1346).

L'effetto di scomposizione espressiva si somma alle tecniche del fotomontaggio per offrire l'immagine del «Caos; che è la regressione infima e la più angosciosa» (*Pro o contro*, p. 1544):

È uno scoppio di linee spezzate, bolli e romboidi dai colori abbaglianti, che si scontrano nel campo nero delle mie orbite (p. 1161).

Avevano diverse facce metallizzate da pupazzo meccanico, verdi, o rosse o gialle; con orridi nasi fatti a uncino bistorto, o a proboscide; e lingue scattanti, cilindriche, lunghissime, piatte (simili a quelle dei formichieri) oppure tagliate a forbice. (p. 1245)

Anche nei romanzi precedenti, la raffigurazione dell'universo era sempre sottoposta ai filtri parziali della soggettività percipiente: poco importa se a condurre il racconto fosse il narratore omodiegetico (Elisa e Arturo) o la voce onnisciente che acconsentiva con empatia materna alle storpiature dei personaggi (*La Storia*), la scrittura aderiva alle molteplici sfaccettature che lo sguardo individuale coglieva nel creato, ma l'interezza del quadro rappresentato non veniva meno. La parola romanzesca tanto più celebrava le lusinghe menzognere della Finzione quanto più sapeva rintracciarvi i segni lucenti della verità: calata in paradigmi romanzeschi diversi, la demiurgia d'autore rinserrava sempre entro confini certi le variazioni multiformi delle singole sensibilità.<sup>(227)</sup>

---

<sup>2270</sup> Per Mengaldo la legge primaria dello stile morantiano è la *reductio ad*

## *Deformazione espressionistica e tensione monologica*

Per la Morante, come per Manuel, a fondamento dell'esistenza vige un principio straziante: «vivere significa: l'esperienza della separazione» (p. 1058). La scrittura narrativa che era la forma privilegiata per restituire l'interezza, aderendo alla ciclicità vitale dei ritmi di natura o abbandonandosi all'oceanica fusione dell'io nel tutto, in *Aracoeli* diventa lo strumento per la denuncia rovinosa dello scacco.

Un occulto lavoro di tecnica spettrale aveva trasformato i vetri dei miei occhiali in piccoli prismi ottici: attraverso i quali la luce mi si scomponeva in filamenti convulsi e mutanti (p. 1388).

La padronanza superba con cui l'io recitante morantiano dominava la pagina si è offuscata, lasciando libero campo a una miscidanza linguistica che accozza materiali eterogenei. Sul piano propriamente lessicale, i francesismi affettati della mondanità piccoloborghese si intrecciano ai dolci spagnolismi materni, le scurrilità del parlato alle citazioni colte, le espressioni popolari ai termini preziosi; i codici e i gerghi che mimano «i fracassi e le gazzarre del nuovo secolo» (p. 1201) s'affollano sulla pagina affiancando i neologismi della pubblicità e della televisione agli slogan politici, ai termini burocratici, agli specialismi medici. La consueta varietà grafica, che sin dalle memorie di Arturo spezzava il ritmo del racconto, fa bella mostra di sé: ora ai corsivi e al maiuscoletto si aggiungono i disegni e la grafica da fumetto. Non c'è dubbio che il dettato di *Aracoeli* presenti un forte tasso di «pluristilismo verticale» (Mengaldo), in cui gli scarti e le deviazioni appalesano una valenza espressionistica, assente o quasi nei romanzi precedenti.

---

*unum. Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, relazione al Convegno *Elsa Morante. Vent'anni dopo «La Storia»*, Pisa, 24-26 gennaio 1994.

Per l'altro una lenta necrosi senile, che gli stacca la vita pezzo a pezzo, come una fasciatura incollata voracemente alla propria sepsi. E per altri ancora una calata morbida e senza peso, come di una foglia. (p. 1056)

mi fulmina il sospetto falotico di venir bloccato [...] basta a cominciare, per esempio, da quelle occulte velleità terroristiche dei miei piccoli anni immaturi: forse trapelate, per chi sa quali vie metapsichiche agli onniveggenti servizi segreti internazionali. (pp. 1059-60)

Spia sintomatica dei processi dissociativi patiti dall'io narrante è il trattamento cui è sottoposto uno dei tropi più cari allo stile morantiano. La figura dell'ossimoro qui viene nel contempo esaltata e distrutta nell'esplicita divaricazione dei due termini: la «duplicità senza soluzione» viene sì ribadita pagina dopo pagina, ma la scrittura, in sintonia con i lineamenti schizofrenici di Manuel, tende a convertire il principio di reversibilità in una sorta di moto pendolare oscillante «fra» campi semantici prossimi o lontani:

la sua è la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontrosità (p. 1050); per me è rimasta confusa fra Storia e leggenda (p. 1091); ne oltrepassai le soglie abbacinato, fra palpiti d'estasi e d'indegnità (p. 1265); di quelle poche ore mi torna solo qualche parvenza fuggitiva, dubbiosa fra la veglia e il semi-delirio (p. 1302); con un'espressione miserabile fra la ruffianeria e l'abbruttimento (p. 1350); mormorò, in accento ibrido, fra di sordo rigetto e di viltà cedevole (p. 1377); un tono bizzarro fra di capriccio e di bestemmia, o addirittura di delitto (p. 1379); era sbattuto fra il terrore e il desiderio (p. 1407); mi fece un sorriso sdentato fra di familiarità e di pudore (p. 1416).

L'ambiguità, un tempo «sostanza dei sogni e degli dei [...] dolce, barbarico ritornello della natura» (*Menzogna e sortilegio*, p. 778), si scioglie nel riconoscimento di una dualità perfida, la stessa inscritta nell'«oscuro corpo» di Aracoeli, «caverna di stupendi misteri, e di tenebre cruento» (p. 1310).

E tuttavia il racconto di Manuel quanto più viola le norme della totalità compatta della moderna epopea borghese e s'adegua

alla grammatica convulsa dell'espressionismo, tanto più dichiara l'irriducibile fedeltà della Morante a se stessa. La prosa romanzesca continua a mantenere un timbro sottilmente monologico, capace di modulazioni stridenti, ma sempre attento alla coesione ritmica del discorso.

E le attese incalcolabili di una smentita. E le ricadute. E i sorrisi confidenti davanti a facce fredde. E le povere gratitudini per concessioni svogliate. E i brividi alle nuove ripulse. E le presunzioni irrisorie. Niente. Nessuna risposta. Da quando ho perso il mio primo amore Aracoeli, mai più mi si è dato un bacio d'amore. (p. 1094)

Sono due le tensioni omologanti che contrastano le spinte centrifughe del testo. Sul piano delle strutture di linguaggio, lo scarto deviarne si esplica sempre e solo nella dimensione lessicale, senza mai coinvolgere l'ordine sintattico: per quanto aggrovigliata sia l'immagine di sé e dell'universo offerta dal narratore, il principio della comunicazione con l'io leggente non viene meno. La costruzione del periodo predilige un corso paratattico, ricco di incisi, apposizioni, parentesi, isotopie ricorrenti che corroborano l'intima musicalità del dettato. Quando l'articolazione della frase si segmenta in un dissonante andamento ipotattico, allora le ripetizioni interne, le compensazioni bilanciate dei colon, la scansione anaforica delle immagini e soprattutto l'uso calibratissimo della punteggiatura attenuano l'intrico e le volute del discorso assecondano il ritmo affannoso del desiderio erotico:

Come se la casa fosse deserta, e il quartiere in polvere, fino dalla soglia, lei gli si incollava al corpo, toccandolo smaniosamente con le dita e la lingua, e mordendogli i labbri e l'orecchio, e aprendogli la giacca per cercarlo con le mani sotto la camicia: «Bello bello hermoso querido» si dava a ripetergli; e a lodarne il bel corpo *velludo*, maschio, valiente, e l'odore della pelle, e la saliva dolce *como un jugo*; e altri vanti a me incomprensibili nella loro sconcezza in una sua nuova lingua inaudita, dove non parlava il sentimento amoroso, ma una disperazione ingorda. (p. 1339)

Allarga le gambe e poi le rinserra fra piccoli sussulti, a occhi chiusi, e di nuovo le allarga, e l'uomo-gatto s'appressa allo scoglio e ci si aggrappa a



mezzo, affacciandosi col volto fra le gambe slargate di lei. (p. 1346)

E sempre e dovunque, a ricomporre il mosaico frantumato del presente sono adibite le risorse raffinate della polivalenza e della polisemia aggettivale. Il decorativismo sontuoso della narrazione di *Aracoeli* poggia sulle consuete catene sinonimiche, sul gioco dei sintagmi in endiadi o in antitesi, sui grappoli in gradazione modulare tante volte sperimentati: un vento «febbroso», il riso «stertoroso», «il cielo bituminoso», una «bianchezza sordida», un «misero odore degradante», «vorace crescente fragore», «una soggezione sprovveduta e disagevole», «una servilità ipocrita e quasi leziosa», «una tenerezza struggente e un pudore sovrumano», «i fasti verbali del suo candore vizioso», «Pareva imbarbarita e insieme umiliata», «in uno sperpero ingordo e delirante», «di materia lievitante e falotica», «un'interrogazione attonita e dubbiosa, ma quasi credula», «un sorprendente umore eccentrico, quasi festante», «un'innocenza ultima, così indifesa che perfino la compassione pareva stuprarla».

Entro la sfera delle opzioni retoriche, d'altra parte, il predominio indiscusso che la similitudine conserva sulle altre figure di ampliamento semantico suggerisce la permanenza di un tessuto connettivo profondo, nelle cui maglie si riassemblano i lacerti del «monologo sregolato».

io ero come un uccello di passo dalle ali rotte, inetto alla migrazione. (p. 1215)

E me ne stavo là, come uno di quei somarelli bendati costretti a girare una macchina della quale ignorano il fine e la funzione. (p. 1238)

E negli occhi di lui la tenera gratitudine metteva un tremolio, come di goccioline su un vetro. (p. 1297)

E io, senza osare rannicchiarmi in lei, mi strusciavo al suo fianco appena appena, come un gattaccio di strada che oscilla fra l'invito delle fusa e il timore di offese già sofferte. (p. 1325)

io lo rimirai tonto e incantato, come un povero barbaro forestiero dinanzi a un oracolo di Apollo delfico: poiché nella mia lingua la voce puttana non esisteva

ancora. (p. 1392)

I paragoni frequentissimi, più che testimoniare la «volontà logico-discorsiva» del narratore (Fortini), valgono a ricordarci l'aspirazione morantiana, ormai fievole ma non del tutto spenta, a ritrovare nelle «somialtanze di tutte le cose» la sostanza numinosa dell'essere: l'aveva spiegato Davide a Useppe, commentando le sue poesie, tutte «centrate su un COME».

E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire: DIO! L'unico DIO reale si riconosce attraverso le somiglianze di tutte le cose [...] Per una mente religiosa, l'universo rappresenta un processo dove, di testimonianza in testimonianza, tutte concordi, si arriva al punto della verità... E i testimoni più certi, si capisce, non sono i chierici, ma gli atei. (*La Storia*, p. 870)

Nello scenario apocalittico degli anni ottanta, il «senso del sacro» è stato distrutto dai «sinistri macchinismi» di una tecnologia onnipervasiva, e, al pari della favola mammarola, anche «i conforti della religione» suonano falsi e stantii: «il primo grosso autocrate», consegnandoci alla colpa e alla vergogna, ci ha avviato «all'incontro con l'estraneità e l'indifferenza terrestre» (p. 1173). E tuttavia anche nel «secolo della degradazione», dove persino «le parole sono ridotte a spoglie esanimi» (p. 1339), la narrazione romanzesca s'incarica di provocare nell'io leggente quell'«aumento di vitalità straordinario» che ci restituisce all'umano contro ogni «riduzione spettrale del mondo». È questa l'ultima sfida che la Morante lancia ai suoi lettori: il confronto inedito con la modernità iscrive nello stesso ordine testuale la commistione odiosa e maligna fra il vitalismo inesauribile della natura e la rigidità mortuaria di un universo inorganico e disseccato.

### *Snaturamento e vitalismo*

La «macchina dei ricordi», la «macchina del cervello», «la

macchina dei sensi»: gli strumenti percettivi e memoriali di Manuel proiettano su tutto l'orizzonte il «misero panico della materia» inerte (p. 1053) che lo attanaglia.

A tratti, tutto ciò si calcifica in un'unica, dura piattezza carceraria dove io ballonzolo murato. (p. 1099)

Questa attesa [...] mi si era decomposta in una bassa materia di noia fatica e impostura. (p. 1192)

Il paesaggio dell'Andalusia ben documenta i processi di desertificazione da cui è investito l'intero cosmo: anche le terre più solari sono ormai «necropoli fossili», dove le presenze animali sono ridotte a scheletri o si stagliano sull'orizzonte solo in forma di tabellone pubblicitario (p. 1202). Accanto alla «coltre di scorie bruciate», alla «crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millennii» (p. 1199), persino «la distesa d'acqua e terra alla mia vista appare tutta un'unica superficie piatta pietrificata» (p. 1103). L'esperienza di «calcificazione» del mondo naturale è vissuta da Manuel sin dall'adolescenza, quando in viaggio «giù dal Piemonte» alla volta di Roma, per visitare la madre moribonda, percepisce il movimento del treno:

E mi pareva, anche nel sopore, di andare viaggiando; ma non per via di terra: per via di mare. Il mio bastimento navigava calmo su un oceano dalle grosse ondate; il quale poi mi si rivelò, all'affacciarmi, non uno spazio oceanico, ma un terreno rovinoso, dove le onde erano, invece, dei massi enormi e di mole diversa, fra una distesa di sassaie e pietrame. (pp. 1413-4)

Poche pagine dopo, a trent'anni di distanza, il *nostos* alla terra materna di Gergal non può che approdare a «un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante [con] il solito deserto calcareo del colore di sangue rappreso» (p. 1428). Neanche gli spazi celesti, d'altronde, si sottraggono alla legge devastante dello snaturamento: per evitare l'estinzione e mantenere il loro moto, «succhiano» la linfa vitale

dal globo terrestre. Il cielo stellato, che ispirava rasserenanti certezze ad Arturo, è diventato «una fornace nera, che schizza braci e faville; e dove tutte le energie da noi spese nella veglia e nel sonno continuano a bruciare, senza mai consumarsi».(p. 1407). Nessun momento di sintonia pacificante con il creato è più concepibile nell'universo cancrenoso di *Aracoeli*: l'ondosità marina, lungi dal rievocare le sensazioni «acquatiche» che tramavano il racconto di Ida e Usepe, cadenza «la misura di un tempo incalcolabile non umano» (p. 1119) e riflette un senso di disfaccimento mortuario: «il crepuscolo abbassandosi prendeva tinte irreali, così che la costiera diventava una strana regione lacustre. La marina era violacea, con larghe strisce d'ombra; le sabbie si spegnevano in un colore cinereo» (pp. 1120-1). Oppure, peggio, la «corrente azzurra» del mare che «ruba i sanguì verso i fondi pullulanti dove la morte li succhia» (p. 1342) non fa che riprodurre in eterno il moto convulso del *ballo angelico*. L'incontro di *Aracoeli* con l'uomo-gatto si svolge entro uno scenario allucinato che, nella commutazione caotica del mondo celeste nell'abisso marino infuocato, richiama lo sfondo di una accecante città morta:

E di nuovo davanti a me il firmamento marino inghiotte ogni figura nelle sue trombe di luce. Non vedo più *Aracoeli* e l'uomo-gatto; ma per effetto delle onde e dei riverberi altre coppie sparse mi balenano e si spengono come bolle sul campo liquido smisurato. Alcune sono rossefuoco, altre nere: simili a sagome fuggenti in un incendio, o a fuochi fatui in una necropoli meridiana. (p. 1347)

La peculiarità stilistica di *Aracoeli* risiede proprio in una costante contaminazione di registri e immagini stridenti che, alludendo alla rigidità fossile di un cosmo naturale devastato, coniugano i moduli preziosi dell'alta letterarietà con i termini specialistici delle scienze esatte, l'allusività del simbolismo lirico con la nettezza secca dei tecnicismi, l'accensione metaforica con la concretezza materica del dettaglio fisiologico.

In una delle sue ultime riflessioni sulla «fabbrica dei sogni»,

Manuel per compendiare i grovigli oscuri della nostra esperienza esistenziale si affida a una figurazione mostruosamente mutilata, da cui è forse possibile ricavare un'indicazione di poetica:

E così, di sotto alle nostre vicende contate, s'interrano altre vicende cieche, escluse dalla somma, di qua dallo zero come i numeri negativi. E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io. E forse, il nostro corpo intero, straziato dalle nostre proprie forbici, all'ultimo ci si farà incontro dalla croce spaziale, carnivoro, balzano e sconosciuto. (p. 1406)<sup>(228)</sup>

Una simile ibridazione espressiva sottintende, seppur non sempre in forme persuasive, l'assedio micidiale portato dalle invenzioni tecnologiche al mondo organico, l'espropriazione lacerante a cui le macchine sottopongono la fantasia simbolica dell'io:

la colpa e la vergogna [...] formano la sostanza stessa del mio protoplasma, e disegnano la mia forma visibile (p. 1054).

Non so da quale dei suoi rami tanto acerbi e gracili il mio sangue tentasse, a quell'ora, una gemmazione così straordinaria. (p. 1230)

Nel primo dialogo con Aracoeli, il paragone fra il «corpo fecondo» e la «macchina idiota», della cui «manovra» la fanciulla era «la serva ignara», si chiude su un'ammissione penosamente amara:

---

<sup>2280</sup> Il termine, in funzione sia sostantivale sia aggettivale, ricorre con frequenza nel testo. È usato, nelle prime pagine, per illustrare la doppia figura materna: «L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l'una nell'altra. E io le amo entrambe; non come uno conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui, nell'orgasmo, non riconosce la specie, né capisce le trame» (p. 1067); poi, «un ibrido sentimento di offesa - e di pietà -» (p. 1366); «un'eco ibrida e scempia» (p. 1382). Anche nel ritratto della Signora si legge «essa manteneva tuttora quell'ibrido, estraneo sorriso [...] simile a una fessura casuale sulla faccia di un automa» (pp. 1143-4).

Non conoscevi i meccanismi né i fini ultimi della fabbrica. (p. 1167)

Anche nelle sequenze d'introspezione psicologica, i tecnicismi diventano spesso il secondo polo della similitudine e le immagini dei «centri gravitazionali», degli «atomi dal vuoto», della «concrezione pullulante» capovolgono l'antico fulgore del sortilegio negli sfavillii violacei dei circuiti elettrici:

Un tal flusso di nostalgia senile mi trasmette in un bagliore, come attraverso un circuito elettrico, il segnale estremo della mia solitudine. (p. 1170)

Qua il mio cervello si mutò in una sorta di centrale impazzita, corsa da lampi di colore acceso, e da vociferazioni mielate e stridule. (p. 1240)

Se l'ultima passeggiata con la madre s'imprime nella memoria di Manuel con un effetto di luminescenza straniante:

Di quel mio pomeriggio solitario, mi resta una bizzarra sensazione: come di lampi che attraversassero le stanze a zig zag. (p. 1375)

la «misteriosa» «terribile ambiguità» di Aracoeli lancia messaggi indecifrabili, simili a un «lampeggio filiforme nella caligine»:

sul mio misero sentierino spento, ancora vagolava la speranza, come un verme luminoso.

Le notti, tuttavia, quel teorema fantomatico ribalena sopra alla calotta nera dei miei sogni, spegnendosi e riaccendendosi in lontananza come l'insegna di un luna-park, il quale presto, in una grande esplosione, mi si spalancava senza fondo dalla tenebra. Un'illuminazione accecante vi si alternava con una fosforescenza bluastra. (p. 1405)

L'espansione stupefacente di quest'area lessicale, più che ricollegarsi alla consueta isotopia visiva di luce-ombra, suggerisce, in un ribaltamento molto morantiano, la rivincita che la corporeità si prende sui meccanismi tecnologici: lo scintillio elettrico altro non è, infatti, che il segno della forza magnetica sprigionata da un corpo femminile eroticamente attraente.

Si poteva allora scorgere nel suo sguardo risplendente, proprio al centro della pupilla, un punto di scintillio quasi elettrico (p. 1334);

la sua schiena, carnosa e compatta, è divisa, nel mezzo, da un profondo solco falcato, a cui sembrano convergere serpeggiando le vibrazioni del suo corpo intero, come per un flusso elettrico (p. 1345);

E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale (p. 1376);

io stretto a lei per mano, e lei che accelerava il moto, a sbalzi, come sotto una serie di scosse elettriche. (p. 1377)

Grazie a questi bagliori di luminosità naturale, la scrittura morantiana pare finalmente disvelare la contraddizione irriducibile insediata nell'organismo biopsichico di ogni donna: *l'eros*, incapace di sublimarsi compiutamente nella generosità dell'istinto materno, si capovolge nell'ardore ferale dell'aggressività seduttiva. In tutti i romanzi precedenti, la passività animalesca delle figure femminili, oblativamente atteggiata, occultava l'energia distruttiva delle pulsioni sessuali; in *Aracoeli* la ricomposizione in un unico personaggio della duplicità madre-femmina porta alla deflagrazione degli istinti primari. Le immagini della «frana» «voragine» «cataclisma» che, per tutta l'opera, caratterizzano l'universo paesaggistico riflettono il rovinio che investe la sede primigenia della vitalità creaturale: il corpo femminile.

di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, quanto il nostro proprio corpo [...] la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe. (p. 1333)

Il nostro proprio corpo, difatti, è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici. Nessun dialogo possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo calarci nella sua fabbrica tenebrosa. (p. 1353)

E non c'è certo bisogno di chiarire quale specificità di genere

indichi quel «nostro», peraltro sempre riferito al personaggio di Aracoeli.

### *Il ripudio di Totetaco*

Il romanzo dell'82 non racconta la storia di un caso clinico, esemplifica la tragedia della femminilità, votata a patire gli inganni supremi di una natura che non salva ma annienta.

La sorte di Aracoeli richiama in forme speculari la vicenda esistenziale del piccolo Usepe: non solo le crisi iniziali del male sono descritte con le stesse metafore e termini presenti nella *Storia*;<sup>(229)</sup> ma, come nel libro del 74, l'ordine diegetico del racconto svela le connotazioni simboliche che rendono l'attacco patologico il segno di un destino.

Il capovolgimento della fisionomia del personaggio è radicale: la prima Aracoeli, schizzata con le linee convenzionali dell'iconografia femminile morantina, è una fanciulla sedicenne dotata di una «intelligenza misteriosa che non aveva stanza nel suo pensiero», ma, simile a «una pellegrina incognita dentro di lei [...] si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali» (pp. 1261-2).<sup>(230)</sup> Forte solo del «suo cattolicesimo elementare, abitato da figure di chiesa, leggende afro-asiatiche e statue della processione» (p. 1089), la «madre-ragazza» vanta ricordi di «meraviglie speciali», quali la capra

---

<sup>2290</sup> «In quei giorni, nel piccolo corpo di Aracoeli avanzava un'invasione smisurata, di cui nessun orecchio poteva avvertire il fragore» (p. 1333); l'attacco arriva «come all'urto di una percossa interna, o di una brutta offesa» (p. 1334) «una qualche violazione cieca» (*ibidem*); «un'intrusione ferina, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno radi) s'incorporava in Aracoeli. Una contesa, tuttavia, pareva ingaggiata fra questa Aracoeli e l'altra» (p. 1335).

<sup>2300</sup> «La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale, mischiata di tripudio e di malinconia. Essa la rendeva capace - io credo - di avvertire, negli spazi e nei tempi, presenze, movimenti e meteore negate alla nostra cognizione (p. 1261). Torna il consueto «sospetto timorato della radio» e perfino del telefono e ovviamente «Riguardo ai giornali, poi, davanti ai loro fogli fitti di caratteri indigeribili, essa pareva regredire all'analfabetismo totale» (pp. 1281-2).



Abuelita, il gatto Patufè, la vecchierella di centovent'anni di nome Tio Patrocino (p. 1041).<sup>(231)</sup> Ma soprattutto, questa Aracoeli che, simile a Nunziata, caracolla «in un maniera quasi comica, senza langoure né civetteria» (p. 1167), presenta

la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontrosità. Nel suo sangue, tuttavia, di continuo vibra una letizia, anche per il solo motivo d'esser nata. (p. 1050)

La sua dote suprema «in cui la riconosco (e m'innamora ancora oggi) si chiamerebbe: pudore» (p. 1187), un pudore germinato da una totale assenza di pulsioni erotiche.

nonostante il «sangue della salute» versato ogni mese, il tuo corpo, immune da ogni tentazione erotica, serbava la sua goffaggine infantile. (p. 1167)

Tu non fantasticavi intorno a un tuo novio futuro, come altre tue coetanee. Talvolta, ti tentava persino il capriccio di farti suora [...] allora, contavi su una fecondazione «senza peccato» come quella della Virgen. Difatti, a te gli uomini cresciuti facevano paura. (pp. 1167-8)

L'incontro con il «bel Marinaio, il Caballero esotico, gentile di modi come un agnello» (p. 1168), a cui Aracoeli si vota con dedizione per tutta la vita, non cancella il candore naturale. Manuel ricorda che, durante il soggiorno clandestino al Totetaco, la madre proteggeva «il suo corpo da ogni sguardo come da una violazione» e «a volte, nelle difese dei suoi pudori, si faceva torva, e anche sgraziata» (p. 1187). La rievocazione di quella stagione felice si chiude su un giudizio d'onniscienza sovrana:

io, conoscendola, sono certo che i suoi sensi erano casti come quelli di una bambina ignara. Per lei la copula era una specie di atto magico - un tributo dovuto allo sposo, dell'ordine dei bacetti dovuti a Dio. Essa si lasciava a mio

---

<sup>2310</sup> In questa decrepita andalusa, in possesso della «formula segreta per chiamare la pioggia» e a cui «da sottoterra una sua nonna gitana le svelava in un'orecchia i destini di tutto il paese» (p. 1191), Fabrizia Ramondino legge un autoritratto di Elsa Morante, *L'arco e la freccia*, «Pace e guerra», 2 dicembre 1982.

padre non per piacere dei sensi, ma per consentimento e fiducia. (p. 1188)

Poi improvvisa, terribile scoppia la «rida infernale» dell'estate del '39: Aracoeli ninfomane attira gli sguardi degli uomini, ne provoca la virilità, li invita a possederla:

Essa ormai non aveva più nessuna scelta; sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo, si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso. La sola condizione a cui non trasgrediva, nonostante tutto, era che l'uomo fosse un ignoto di passaggio (p. 1353).

Infine anche questa precauzione cade: in una serata afosa di luglio, Aracoeli concupisce l'attendente Daniele, spingendolo a un infantile «mancato suicidio». Il giorno seguente, dopo la «sfida sacrilega» consumata nella chiesa deserta, l'abbandono definitivo della famiglia per entrare nella casa di malaffare della Donna-cammello.

Manuel respinge e respingerà sempre la «diagnosi pietosa» avanzata dai medici, secondo cui il comportamento della madre aveva origine in un virulento processo tumorale al cervello. L'io recitante misconosce pervicacemente la natura organica di tale «eruzione infame» non certo «per un segno distorto di amore» o «per una oscura volontà di calunniare» Aracoeli (p. 1335). A sostenerlo, in realtà, è una contristata attesa di catastrofe, maturata nel corso di una narrazione che ha caricato quell'«intrusione ferina» nel «buio fitto del suo corpo» (*ibidem*) di troppe valenze simboliche per essere accettata e spiegata unicamente alla luce positivista di un referto clinico. Ha ragione Fortini: Manuel, come la Morante, «vuole una tragedia non una disgrazia»,<sup>(232)</sup> e ne iscrive il compimento ineluttabile nello sviluppo romanzesco.

La rievocazione memoriale dell'ultimo anno di vita di Aracoeli accosta gli eventi con una ambiguità subdola che esalta la concatenazione stringente fra la nuova gravidanza, la morte della

---

<sup>2320</sup> F. Fortini, *art. cit.*

neonata, dovuta peraltro a un «difetto congenito delle surrenali» (p. 1294), e gli iniziali attacchi del male. E «passata una settimana circa» dall'addio a Carina e già la donna comincia a lamentare «qualche dolore di testa» (p. 1299). La mancata elaborazione del lutto sembrerebbe trasformarsi subito in sindrome patologica: la natura femminile si ribella all'esito ferale di una maternità tanto invocata. Già; ma è proprio nella specifica qualità di quella procreazione che il testo morantiano immette una carica equivoca inquietante.

Ai primi sintomi di malessere, contro le insistenze del Comandante di lasciare la casa per «arie più sane», Aracoeli «si rivoltava come a un'odiosa minaccia», convinta che «la niña, benché invisibile, non fosse ancora scomparsa del tutto dalle stanze dov'era stata concepita in amore, e nata, e allattata, e morta» (*ibidem*).

Il rifiuto di abbandonare l'appartamento dei Quartieri Alti replica un'analogia reazione negativa avuta da Aracoeli durante la gravidanza. Anche allora la donna, pur sofferente, per respingere la proposta del marito di trasferirsi sulle colline laziali, urlava «con un accento gridato di capriccio spasmodico: «"Io voglio che la NIÑA nasca qui a Roma! in casa NOSTRA!! "» (p. 1291). L'«inaudita disubbidienza» di Aracoeli alla volontà maritale è dettata dalla rivendicazione di una maternità legittima, capace finalmente di «ripudiare la casa bastarda!» di Monte Sacro, dove era nato, in assoluta clandestinità, il primogenito Manuel. Ma ripudiare *Totetaco* significa, agli occhi del narratore, negare l'unica forma di legame autentico fra madre e figlio. Quell'«irrisorio giardinetto» nascosto a tutti, dove la natura festeggiava «in una balera fantastica» il suo ritmo ciclico («il giorno e la notte ripetono i loro giri, allacciandosi e rincorrendosi in una coppia ballerina» p. 1189), racchiudeva il periodo magico in cui nel neonato permane ancora l'illusione d'essere scampato alla «condanna della nascita: che in un tempo solo ti strappa dall'utero e ti incolla alla tetta» (p. 1173).

Per me fra l'unità e i suoi multipli non esistevano confini precisi, così come ancora l'io non si distingueva chiaramente dal tu e dall'altro, né i sessi uno dall'altro. (p. 1186)

L'intimità fra genitrice e figlio adempie «l'atto sostanziale della maternità» perché presuppone una dimensione segreta che preserva il piccolo nucleo familiare da ogni contatto con l'esterno:

Nella casa clandestina del Totetaco non ci siamo che noi due soli: Aracoeli e io. Congiunzione inseparabile per natura e di cui pareva a me naturale anche l'eternità. (p. 1189)

Soprattutto, i tempi e i luoghi del Totetaco circoscrivono una sorta di «firmamento prenatale» caratterizzato da una clamorosa mancanza:

Allora, per quanto ne sapevo, io non avevo nessun padre. Né concepivo, del resto, che i padri sulla terra fossero necessari e inevitabili. (p. 1188)

Questa maternità, mitica nella sua onnipotenza partenogenetica, che il monologo sregolato di Manuel prima celebra e poi rovinosamente distrugge, inverte il senso ultimo del *Familienroman* morantiano.

Portavoce di tutti i protagonisti delle opere precedenti, Manuel dichiara: «Fino dalla mia nascita, per me *paternità* significava *assenza*» (p. 1269). La recriminazione qui è ancor per più rancorosa per il prestigio autorevole goduto da questo capofamiglia.

Le modulazioni stilistiche con cui viene rievocato il «romanzo sentimentale dei miei genitori» (p. 1069) rasentano, volutamente, le sdolcinature della narrativa rosa. Manuel, grazie a un'onniscienza induttiva ricavata dalle «fantasie romanzesche» di zia Monda, può ricostruire il momento dell'incontro, proiettandolo in un'atmosfera favolosamente sospesa:

E per mio padre, lei, più che un incontro fu un'apparizione [...] mio padre se la vide passare davanti; e immediatamente se ne innamorò [...] Essa deve

aver visto nel biondo signore alto e dorato, venuto dal Nord, una sorta di Essere epifanico, portatore di misteri e di grazie. (p. 1089)

Nessun pericolo sembrerebbe incrinare la «Leggenda superiore» cui hanno giurato fede i due giovani, accesi da una «passione ardita e improvvisa, ma coniugale e definitiva» (p. 1091); a un patto, però: che la nuova famiglia resti nello spazio illegittimo della clandestinità: «fino allora, la nostra esistenza (mia e di Aracoeli) non era, socialmente, esistita» (p. 1069). Nella notte passata con Pennati, Manuel adolescente prova un sentimento inusuale di «ilarità quieta e insieme di superba responsabilità» a cui si sforza di dare una definizione:

*Maternità*, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero trasformato in una animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana. (p. 1152)

È qui dichiarata l'origine delle amate similitudini che sabianamente accostano la donna alle «bestie satolle»: la maternità riconduce la genitrice a uno stadio di naturalità animale, unico vero baluardo all'«orrore della società umana». Ma quanto più il soggetto femminile è sottratto ai vincoli del costume civile e immerso nel dominio di natura, con tanta maggior virulenza patisce l'insorgere della pulsione erotica, affatto inconciliabile con le norme dettate dalla comunità degli uomini. Siamo davvero al «nodo della croce» (p. 1174) che sottostà a tutte le opere morantiane: il desiderio procreativo non può dispiegarsi in serenità d'affetti all'interno di un nucleo familiare istituzionalizzato; la natura biopsichica della femmina racchiude la maledizione dell'ardore erotico, non sublimabile nell'oblatività dell'istinto materno regolato dalle leggi della convivenza borghese. O madre adottiva di mestiere puttana (Rosaria); o matrigna, seconda moglie di uno sposo omosessuale (Nunziata); o *mater dolorosa* stuprata da un soldatino subito destinato a morte (Iduzza): la maternità morantiana non sopporta

la vicinanza di una figura maritale che ne legittimi la prole. Eugenio, pur nella pienezza virile e gloriosa del «Comandante», non solo non riesce a governare le tensioni che scoppiano nella «casa non bastarda», ma non ne intuisce nemmeno la minaccia pericolosa. Neanche nell'appartamento dei Quartieri Alti, dove le parole «Amore mio» conservano «integro il loro valore primigenio» (p. 1339), si dà riconciliazione della duplicità oscura che abita il corpo fecondo della donna. Il sortilegio di Anna, definita da Elisa la «Notte», non trova soluzione.

Nell'ultimo romanzo, abbandonato lo scenario deprimente della promiscuità piccoloborghese, la Morante ha voluto mettere in scena l'incontro tra la naturalità vitale del popolo contadino e il prestigio sicuro dell'alta borghesia cittadina: ma, l'unione fra l'andalusa Aracoeli e il piemontese Eugenio, lungi dal favorire una reciproca positiva integrazione, determina un doppio contagio corruttore. Non solo l'ordine istituzionale borghese, deprezzando ogni slancio spontaneo della femminilità non ne attinge linfa rigeneratrice, ma quanto più induce all'interiorizzazione della censura repressiva con tanto più energia rovinosa fa esplodere gli istinti primari che tutto annientano.

Ancora una volta, nelle forme di un'oltranza al calor bianco, la Morante coniuga le tensioni pulsionali profonde con i condizionamenti vincolanti dell'essere sociale. Si possono e si devono riconoscere nell'opera dell'82 cadute e cedimenti gravi, ma occorre altresì ribadire che pochi romanzi italiani degli ultimi anni hanno saputo proiettare la rappresentazione dei grovigli viscerali dell'io femminile entro lo scenario cupo di un sistema collettivo prossimo al tracollo.

### *Un campionario di tecniche descrittive*

Ritornato all'interno del «teatrino privato di famiglia», il racconto di Manuel rinuncia alla ricchezza poliedrica che animava l'affresco corale della *Storia* e dispone al centro del sistema dei

personaggi il nucleo ristretto dei parenti, cui fanno corona una serie di comparse e figurine minori. Rispetto alle cronache familiari di Elisa, tuttavia, il quadro si fa più mosso: il montaggio di taglio cinematografico consente all'io recitante di rievocare, oltre alle ombre di un tempo remoto, i compagni della stagione adolescenziale e dell'età adulta. L'amante Mariuccio, il mammarolo Pennati, la «Signora», il Siciliano, la ragazzetta dell'avventura marina intersecano il percorso esistenziale di Manuel e, nell'arco limitato della sequenza retrospettiva, assicurano al rango di comprimari.

La progressione sincopata del *récit* preclude, tuttavia, la costruzione di un vero e proprio sistema attanziale, retto da rapporti paradigmatici d'opposizione o di somiglianza. La «macchina dei ricordi» di Manuel è troppo inceppata per delineare una rete interconnettiva fra le varie figure e, d'altronde, gli attori delle molteplici «visioni», prive di profondità di campo, svaniscono nelle crepe dell'intreccio. Non solo: la frattura strutturale che si apre a metà dell'opera si riverbera anche su questo livello del testo, esasperando il protagonismo incontrastato prima di Manuel poi della coppia madre-figlio.

Nella macrosequenza iniziale, l'io narrante, invaso dal furore masochistico dall'autoraffigurazione schizoide, o concentra lo sguardo su di sé oppure proietta l'ossessione della sembianza materna anche sui lineamenti delle comparse fuggevoli che popolano le sue avventure «a pagamento». Come il narratore ammette nell'ultimo dialogo con Aracoeli:

Persino i miei più effimeri incontri serali, di quando a Milano battevo a caccia le strade, potevano essere incarnazioni di Aracoeli. (p. 1422)

Nella seconda parte del romanzo, d'altronde, il ritmo convulso degli incontri che fomentano la «rida infernale» impedisce ogni messa a fuoco dei *partner* materni. Impressi nella memoria di Manuel solo come «ombre effimere», i maschi cui si concede Aracoeli sono sagome, prive di nome: l'uomo-gatto, il Console della milizia, l'operaio della società del gas. Solo la Donna-

cammello, nella sua «bruttezza orrida e meravigliosa» (p. 1360), irradia «un potere d'incantesimo» così «malioso» da catturare l'attenzione:

Se raffrontata col tipo comune della razza femminile, essa era di una statura gigantesca: la quale, però, si doveva precipuamente alla lunghezza eccessiva delle sue magrissime gambe; mentre il suo corpo era largo tozzo e massiccio, anche se tutto di muscoli e ossa. E gobbe, propriamente, non ne aveva; ma certi spessori disuguali del dorso le gonfiavano la seta aderente del vestito, imitando una sorta di gibbosità multipla. (p. 1357)

Il monologo sregolato di Manuel presenta, nondimeno, una varietà duttile di tecniche descrittive, ordinate secondo una precisa gerarchia scalare: dal grado zero dello schizzo alla complessità dell'unica figura a tutto tondo del racconto, papà Eugenio. Un simile criterio modellizzante galvanizza l'estro inventivo della Morante e le consente di ripercorrere, sotto l'assillo dell'*anxiety of influence*<sup>(233)</sup>, la galleria multiforme di personaggi già altrove delineati. Così, pur senza sprigionare il fascino menzognero dell'Edoardo-pensiero, l'ombra fantasmatica di zio Manuel richiama antichi sortilegi (la faccia «sapeva di prugna e di pesca» p. 1420), il profilo necrotico del Caudillo, «misero vecchio panzone» (p. 1054), ripropone le smorfie dei funesti «idoli di massa» della *Storia*, e infine il ritratto dell'ava materna, intravista appena per un attimo in una camera d'ospedale, suggella la lunga serie delle figure nonnesche con icasticità plastica.

Non aveva l'aspetto, invero, di una signora di città, ma di una qualche lavorante di campagna. [...] E anche sulla faccia - specie negli occhi e nella bocca prognata - le si leggeva il segno comune di Aracoeli Manuel, nonostante

---

<sup>2330</sup> «L'*anxiety of influence*, il complesso della fonte, viene vissuto drammaticamente dalla Morante nei confronti di se stessa, secondo un meccanismo in certo modo analogo a quello diagnosticato da Giacomo Magrini nell'ultimo Pasolini - e non c'è da stupirsi che la strana perversione colpisca due scrittori di sviluppata sindrome narcisistica.» C. Garboli, *Fortuna critica*, cit., p. 1654.



il grande lavoro d'intaglio operato dalle rughe sulla sua pelle moresca. Essa non aveva, tuttavia, l'aria di una vecchia: anzi non esprimeva nessuna età, piuttosto un'assuefazione naturale al tempo infinito, su cui posava, con grazia, una patina di malinconia suprema. (pp. 1415-6)

Anche per questo verso, l'ultima opera si offre come una sorta di campionario d'intertestualità endogena, tanto più paradigmatico quanto maggiore è la congruenza fra le scelte di microgenere e le opzioni di stile: a esserne costantemente corroborate sono sia la chiarezza perspicua delle note realistiche sia la deformazione contristata dei procedimenti espressionistici.

La grammatica ellittica del montaggio per fotogrammi, nel momento in cui rinserta la singola comparsa in una scena unica, potenzia la tecnica di raffigurazione «a stacciato», già tante volte sperimentata: basta un tocco e il personaggio s'imprime indelebilmente nella memoria del lettore. Se l'amica di zia Raimonda è racchiusa nel suo «perenne sorriso egizio» (pp. 1414, 1415, 1417, 1442), i due «partigiani», incontrati da Manuel durante la breve fuga dal convitto, gettano una luce parodica sulla stagione resistenziale sin dal loro primo apparire:

Era uno già anziano (forse sui vent'anni) di mole bassa e larga, con la faccia tonda, mora e barbata, due piccoli occhi rossi, e il naso, rosso e piccolo anch'esso, schiacciato come da un timbro. L'altro invece (quello del sombrero) era lungo e pallido, con capelli neri lisci che gli spiovevano sulla fronte, e una faccia tutta d'ossa, con le guance cave, ancora imberbi, attraversate da rughe oblique. I suoi occhi erano stranamente incolori, da parere spenti; senonché in fondo alle orbite, come sotto ogni linea del viso, gli covava, invece, una turbolenza nervosa (p. 1225).

Più sottilmente modulato è il ritratto dell'amico che Manuel frequenta durante il periodo degli studi universitari: anch'egli senza nome, ricava tuttavia una precisa identità dall'appartenenza a quel mondo meridionale che nel gallismo celebra una millanteria tristemente sfarzosa. Nel replicare le pose gigionichesche di Nicola Monaco, non più cantante ma declamatore di poesia «(citava a preferenza D'Annunzio)» (p. 1133) il «Siciliano»

conquista lo sprovveduto Manuel:

la sua fastosità congenita gli allestiva scenari di un supremo lusso postribolare, con ETERE formose, che in lunghi adagi pornografici si denudavano dei loro merletti per lui. L'«Atto» (che lui chiamava l'Amplesso) si compieva dentro alcove d'ebano egizio incrostate di madreperla, fra tappeti turchi e affreschi voluttuosi di Tardo Impero (p. 1134).

È questo giovane, sempre «straziato dal desiderio», ad accompagnare Manuel dalla Signora, «una bella donna» che «esercita in privato, per aiutare la famiglia» (p. 1137): ma alla «flora leggendaria» con cui il ragazzo, dal «candore vizioso» (p. 1136), ammantava le sue avventure galanti s'opponesse la violenza espressionistica del ritratto di una «strana larva» dalla «carne triste» (p. 1144). La luce «di una lampada elettrica incombente» illumina senza pietà

un viso di vecchia (forse di più di sessant'anni) pitturato coi colori della gioventù; però (a quanto si vedeva) senza nessuna pretesa d'illudere, anzi con una ostentazione rabbiosa della propria commedia [...] Il fondo era un impasto polveroso di bianchezza mortuaria, irregolare e spaccato da rughe simili a crepe, le quali scoprivano il pallore diverso, rosaceo e malaticcio, della pelle nuda. Sulle gote spiccavano due macchie di belletto, simili a grossi bolli infiammati; e la bocca scarlatta, ridotta in forma imprecisa di cuore, lasciava scoperte, agli angoli, le labbra cartacee. (p. 1142)

Nel volto logoro, emaciato brillano solo gli occhi, la cui lucentezza, tuttavia, «non era che un'ustione febbrile, fra ceneri di noia estrema, d'atroce indifferenza e d'astio» (pp. 1142-3). L'orrore culmina nella descrizione del sesso adulto femminile, la prima e l'unica dell'intera produzione morantiana, che, ribaltando le amate similitudini animalesche, introduce al vero scandalo di *Aracoeli*.

mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato. Fra due lembi di povera carne floscia, nuda e grigiastria (così mi parve) mi si lasciò intravedere appena una sorta di ferita sanguigna, dagli orli più scuri. (p. 1143)

Al massimo grado di stravolgimento grottesco s'oppone la declinazione «elegiaca» dei toni con cui è rievocata l'altra scena di erotismo eterosessuale che coinvolge il protagonista: l'incontro con la ragazzina della spiaggia, i cui «lineamenti, graziosi e irregolari, mi ricordavano insieme i capretti selvatici e le scimmiette domestiche» (p. 1121). Collocata nella zona aurorale della pubertà, l'avventura marina è tramata dalle cadenze tristi e malinconiche di chi si riconosce escluso ma non ancora rifiutato. Sullo sfondo pallido del crepuscolo, l'apparizione del sesso femminile conserva un'innocenza puerile: una

piccola vulva aperta fra le due alucce piumose, umidette e calde, che palpitavano impazienti incontro a me. La loro povera, strana innocenza m'impietosiva, e questa pena aumentava l'impaccio del mio corpo sgraziato e immaturo. (p. 1122)

La focalizzazione ristretta, attenta ai particolari minuti («il fermaglio dei capelli di celluloidi color verde in forma di quadrifoglio» o «lo sventolio della sua gonna a pieghe»), sfuma i toni aspri della «nostalgia impossibile» (p. 1120) del maschio quarantenne. Per descrivere i gesti e la voce «ancora agra di bambina» (p. 1123) il narratore recupera l'ottica infantile di allora e i diminutivi affollano la pagina: «mammelline minuscole», «gambucce nude», «timidi, fitti bacetti», «manina», «gambucce bianche», «testolina».

È questo il timbro dominante in tutti gli episodi di cui sono protagonisti bimbi o giovani adolescenti: nel «fotomontaggio» intitolato *Ciao Pennati*, il ritratto del compagno di collegio è modulato con le stesse note di tenera epicità fumettistica sperimentati nella *Storia* per raccontare le imprese di Ueseppe nello stanzone di Pietralata.

Come a un sopruso intollerabile, il compagnuccio era esploso in una rivolta tremenda, alternando singhiozzi disperati da pupo a urla selvagge e tracotanti degne di un guerriero e d'un toro: mentre in una lotta corpo a corpo col Sorvegliante gli ripeteva, sparandogli calci:

«Nasone! Russone! Piedone!» (p. 1154)

Il «ragazzetto, assai piccolo d'età, e più ancora di statura», dalla testa «perfettamente rotonda» (p. 1149), che si rifugia nel letto di Manuel «ragionando in una balzubie piena di lacrime» e poi accomodandosi sotto le coperte con «un borbottio quasi soddisfatto» (p. 1148), mescola le pose di sicurezza spavalda ai tremori disperati del mammarolo. I sorrisetti allusivi, l'allegria complice, i piccoli saluti accennati cadenzano la breve sequenza, riportandoci nell'atmosfera gioiosa degli F. P. salvatori del mondo, della cui spensieratezza candida anche la voce narrante si sente partecipe:

La reazione del fanciulletto fu uno scoppietto di risatine: alle quali io corrisposi con altre mie risa irresistibili. (p. 1153)

Grazie al senso di «ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità» indotto dalla vicinanza del corpo «annidato» di Pennati, Manuel conosce una «notte di felicità incantata e innocente, mai più provata dopo la perdita di Aracoeli» (p. 1146).

Lo stesso clima di sospesa levità caratterizza le pagine di cui è protagonista l'attendente Daniele: nel tratteggiare quest'altra breve stagione di «allegria straordinaria» (p. 1314), il narratore ritrova la limpidezza ariosa dell'*Isola di Arturo*.

L'attendente Daniele era un marinaretto di prima leva, il quale, alla faccia, dimostrava meno della sua età (venti anni). Aveva la pelle liscia, ancora fresca d'infanzia, di un colore bruno mescolato appena di rosa. Gli occhi grandi di un turchino violaceo che sembrava un poco bagnato di latte, guardavano tutti quanti con uno stupore fiducioso e ingenuo. E pure a dargli motivo di risentirsi, la sua riposta era sempre un sorriso di limpida mansuetudine. (p. 1314)

La presenza del marinaretto, entrato in servizio nella casa del comandante all'indomani della morte di Carina, vale innanzitutto ad alleggerire la cupezza torbida che la malattia di Aracoeli sparge tutt'intorno. Nel tempo dell'intreccio, Daniele appare in

scena nell'episodio che rievoca la visione cinematografica del cartone animato dedicato al pipistrello: durante la notte il piccolo Manuel, terrorizzato dalla favola lugubre del topo che voleva diventare uccello, si precipita nella camera dove dorme l'attendente. Costui, «sforzandosi di ragionare» (p. 1311), rincuora il «Signorino» e gli spiega che dalle finestre chiuse i pipistrelli non possono entrare.

E aggiunte, in difesa di costoro, che non conviene ammazzarli, come si fa in certi paesi troppo villani. Le bestie si possono ammazzare, difatti, a scopo di mangiarsele, perché la fame è generale (qual è il primo sentimento nostro quando si nasce? la fame). O magari, se sono bestie pericolose, conviene che crepino. Però il pipistrello non è di sostanza buona, per mangiarselo. E nemmeno è pericoloso, anzi caccia gli insetti, che guastano le campagne. Conviene, dunque, lasciarlo campare in pace e libertà. (*ibidem*)

Le cadenze elementari del discorso indiretto libero, suggellate dai versi di una filastrocca popolare caccia-pipistrelli, derivano la loro sostanza di verità da una saggezza antica:

Daniele veniva dal Sud. E prima di arruolarsi, con la leva, nella Regia Marina, nel suo paese faceva due mestieri: il contadino e il barcaiolo (possedeva anche una barca dello stesso nome della sua fidanzata: Rita). Anche suo padre, e suo nonno e il suo bisnonno, erano, come lui, barcaioli e contadini. (p. 1316)

Sembra davvero di essere ritornati nel contesto delle memorie procidane: come Nunziata, anche Daniele non conosce bene l'italiano («"Ma voi siete librista, mica marinaio! E poi non dite che siete cecato! La vostra non è cecatezza!"» p. 1320); simile alla napoletanella, dà «spiegazioni solenni» per eventi a suo dire «memorabili» che devono «restare un segreto» (p. 1316); e in tutte le circostanze della vita si affida all'insindacabilità delle certezze religiose, qui declinate secondo il modello protestante della lezione biblica, imparata dagli zii d'America (p. 1317). Soprattutto, al pari del balio Silvestro, occupa con «una speciale grazia» lo spazio domestico, reso vuoto e minaccioso dalla

latitanza dalle figure parentali: «grave e responsabile» (p. 1319), offre al signorino «la sua confidenza naturale sciolta da soggezioni gerarchiche» (p. 1315):

Lui possedeva, invero, delle qualità materne: con in più certe rudezze involontarie che mi attestavano la sua grandezza virile (p. 1322).

Nel delineare il ritratto di Daniele, la voce narrante abbandona i toni dell'acredine adulta per riattingere le cadenze trasfiguranti della favola lontana: l'adesione piena all'ottica infantile proietta sul giovane marinaio l'alone mitico che si addice a un prode guerriero, appartenente alla «nobile stirpe dei Danieli-o Danielidi» (p. 1319), senza tuttavia cancellarne la gioiosità «pazzariella» da popolano analfabeta. In un'opera che, come sempre, privilegia il narrato rispetto al dialogato, le conversazioni fra i due ragazzi hanno una leggerezza tersa; una felicità timbrica, cui fa da controcanto la frequenza martellante dei paragoni tratti dai campi semantici della quotidianità bambina:

La presenza della zia Monda fra Daniele e me produceva l'effetto del raffreddore, che intasa i bronchi e il naso. (p. 1315)

Guardai gli occhi di Daniele, simili a due campanule fresche (p. 1320).

La stagione edenica di Arturo è però irripetibile: quando il maleficio di Aracoeli corromperà anche Daniele, il crollo sarà rovinoso. In una torrida sera d'estate, il «povero contadinello», per il quale «mio padre era [...] più che un Superiore un Eccelso», a cui si «era votato per fede e impegno totale» (p. 1314), deve ubbidire al richiamo imperioso della Signora:

lo vidi che si arrestava intontito davanti all'uscio aperto della camera matrimoniale, donde venivano dei compianti e respiri tumultuosi, come di capricciosa bambina sotto una sferza. Per qualche secondo, restò là fuori senza movimento, con l'occhio fisso. Poi, movendo pavido fin oltre la soglia, d'un tratto emise un piccolo urlo bestiale, da scimmia o da gatto selvaggio. (p. 1366)

Nella notte tutto precipita: dopo aver atteso il ritorno del suo Comandante, da cui implora vanamente una licenza, a Daniele non resta che tentare il suicidio, ingerendo una dose massiccia di «un comune detersivo o disinfettante» (p. 1371). Da lui, alcuni mesi dopo, il signorino riceverà una cartolina illustrata, firmata anche con il cognome: RE-DAVID, a «riprova che l'attendente discendeva da stirpe superaristocratica» (p. 1372). Ma ormai, Manuel si trova in Piemonte dai nonni paterni; Aracoeli, fuggita di casa il giorno immediatamente seguente la seduzione del marinaretto, forse ora è già ricoverata in clinica, prossima a morire.

### *Ai Quartieri Alti*

Con Daniele siamo entrati nella schiera dei personaggi che, muovendosi nello spazio ufficiale dei Quartieri Alti, non solo patiscono il contagio ammorbante di Aracoeli, ma sono assoggettati alle norme che governano il «sistema delle relazioni» proprio del *Familienroman*. Ecco allora il recupero delle tecniche compositive più care a Elisa. Da una parte, acquistano rilievo le figure subalterne, la cui ottica straniata giudica con severità implacabile i comportamenti della classe superiore: Zaira, governante «storica» della casa del Comandante, che «covava una sua brace di disaccordo col mondo» (p. 1081) e il portiere del palazzo, «sicuro barometro dell'atmosfera sociale» (p. 1355). Dall'altra, occupa il proscenio il nucleo ristretto dei parenti, a cominciare dalla coppia dei nonni paterni, rappresentati con gli stilemi del realismo perfidamente critico.

Nel duetto dei «servitori di rango», è Zaira ad assumere il ruolo principale: ammessa a conoscere i segreti più intimi della famiglia, pur senza esservi direttamente coinvolta, può censurarne debolezze e volgarità. Dopo la consueta presentazione fisica, avviata da una clausola molto morantiana («il volto di mela rosa

quasi senza labbra» p. 1080), il narratore passa a illustrarci i criteri valutativi di questa «subalterna sperimentata» (p. 1265), da sempre persuasa che «le differenze di classe *siano* una sorta di ordine sacro» (p. 1079), alla cui sommità stanno i «signori *nati*, ossia legittimi (gli *arrivati* le apparivano usurpatori di un diritto divino)». Grazie ai moduli del discorso di secondo grado, parentesi corsive parole virgolettate, il narratore riproduce la «voce» della governante nelle varie sfumature deprecatorie.

Innamorata del Comandante, Zaira sarà la prima persona a svelare, con un «tono di maldicenza e d'ironia» (p. 1386), la vera ragione della scomparsa di Aracoeli, una «"disgraziata" assunta al piano dei "signori"» (p. 1264) senza alcun merito e verso cui sin dall'inizio ella aveva mostrato segni di «subdolo dispregio», ricambiati peraltro da moti di avversione diffidente. Nel deplorare lo scandalo, la governante pronuncia alla presenza di Manuel una frase che continuerà a perseguitarlo negli incubi futuri: «"La Signora si diverte"» (p. 1409).

Dal suo osservatorio privilegiato, anche il portiere del caseggiato dei Quartieri Alti registra il «decadimento» dissolto della «Signora del COMANDANTE» e subito ne sancisce la pubblica condanna:

per mia madre, adesso, si limitava addirittura a un vago gesto obbligato in direzione del berretto, assumendo un cipiglio quasi schifiltoso di chiusa riprovazione e di decoro. (p. 1355)

Capace di misurare con un lieve spostamento della visiera «gallonata» il grado di reputazione goduta dagli inquilini, questo personaggio, sempre indicato con la qualifica professionale, è portatore di un punto di vista obliquo che getta squarci di luce sull'intero quartiere, la cui denominazione designa non solo «un'altitudine fisica» ma là superiorità dei privilegi di classe.

La voce dell'usciera, che in sottofondo commenta ogni movimento del palazzo, offre una tipizzazione dell'alta borghesia romana, durante il regime fascista, di nitidezza perspicua: la «vedova del generale (la quale nasceva dai Conti Ardengo)»,



ugualmente preoccupata di riscuotere nelle sue mani le rate dell'affitto e di cancellare i segni della vecchiaia ogni sera «per non farsi le rughe sulla faccia [...] si applicava sulle guance due fette di carne cruda» (p. 1074); l'«Eccellenza» dell'ultimo piano, «una celebrità: gran letterato, o simile, assunto alla Reale Accademia» (p. 1072), ma dallo «sguardo opaco» e con la testa «di una grossezza abnorme, e male incollata dentro le spalle» (p. 1075); il «Notaro», fissato nei suoi gesti di stizzita avarizia; infine il «dirimpettaio», Dottor Zanchi, funzionario ministeriale, dall'aspetto lustro ed effeminato, che suscita subito in Aracoeli un'«avversione fosca e sospettosa» (p. 1072). La piccola schiera condominiale è tratteggiata con la disinvoltura sapiente di chi sa coniugare, in pochi segmenti narrativi, l'attenzione al dato sociologico con l'acutezza dell'introspezione psicologica. Quando al termine del romanzo, ormai finita la guerra, Manuel torna a Roma e viene informato, per bocca della nipotina del portiere, della sorte di ognuno, il quadro schizzato rappresenta davvero il tracollo di una società:

Fu - credo - sul primo dopopranzo che mi ritrovai davanti al nostro palazzo dei Quartieri Alti. Là tutto era rimasto uguale, il portiere sempre il medesimo. [...] Salvo l'Eccellenza, dei vecchi inquilini non c'era più nessuno. Tutti deceduti. E in ordine topologico scrupoloso, essa me ne espose - uno per uno - il fato.

Il Notaio del Primo Piano, un paio d'anni fa - o forse meno - era stato portato via dai Tedeschi, perché di razza giudaica [...]

La Contessa del Secondo Piano una mattina era stata trovata morta nel suo letto, certo per un attacco notturno di cuore [...] E la sua faccia era legata in una benda secondo il solito [...]

Il nostro dirimpettaio era stato giustiziato all'alba, in un qualche cortile, o Forte, o prato di periferia, poiché durante l'occupazione tedesca s'era assunto il compito di sequestrare, dentro una villa presso la Stazione ferroviaria, i partigiani e i nemici del Regime. (pp. 1432-3)

Le stanze un tempo abitate da Manuel e dai suoi genitori ora ospitano «certi signori, esuli politici rimpatriati dalla Francia» (p. 1432). La vicenda privata della famiglia del Comandante s'intreccia indissolubilmente agli eventi collettivi che hanno

distrutto il paese e la sua classe dirigente. Nelle frantumate volute del *Familienroman*, la Morante torna a riflettere sulle ragioni storiche di una catastrofe che ha coinvolto l'intera nazione.

### *Il fallimento della borghesia liberale*

Come il primo romanzo, anche *Aracoeli* delinea, nelle maglie di un delirio nevrotico, il ritratto di una comunità, colta in una fase di trapasso epocale: il fallimento della vecchia borghesia liberale, d'ispirazione laica, che, consegnato il paese alla brutalità volgare e alla violenza cieca del regime fascista, ne viene irrimediabilmente travolta. La struttura circolare del romanzo avvalorata una simile lettura: nel montaggio dei frammenti del presente, è infatti inscritta una latente temporalità periodica che individua nella stagione postbellica il momento cruciale della sfida perduta.

Dopo il prologo e il primo stacco tipografico, il racconto si avvia replicando l'*incipit* di *Menzogna e sortilegio*:

Sono passati trentasei anni da quando mia madre fu sepolta nel cimitero di Campo Verano, a Roma (mia città natale). Io non sono mai stato là dentro a visitarla. E sono più di trent'anni che non rivedo Roma, dove non penso di tornare mai più.

L'ultima volta che ci andai, fu nella prima estate del 1945, alla fine della guerra. (p. 1043)

L'epilogo di *Aracoeli* rievoca appunto quel viaggio e l'addio definitivo al padre. L'intera parabola creativa della Morante si chiude là dove era iniziata, negli anni dell'immediato dopoguerra in cui aveva preso origine e slancio la sua prima e più bella opera. Certo, il racconto-cammino di Manuel comincia durante il ponte di «Ognissanti» del 1975 - «Quattro giorni: da venerdì 31 ottobre (vigilia) al 4 novembre martedì (vecchia festività patriottica)» p. 1046 -, in perfetta coincidenza extratestuale, come ha notato

Walter Siti, con il fine settimana della morte di Pasolini.<sup>(234)</sup> Eppure, anche se il protagonista richiama per molti tratti il poeta di Casarsa, la lettura del libro dell'82 non può essere vincolata a un parallelismo così esterno e così schiacciato sull'attualità: o per meglio dire, l'opera «postuma» dell'autore del *Mondo*, se muove anche da quel delitto, considerato emblema della barbarie in cui è caduta l'Italia contemporanea, ci invita, nel corso del racconto, a rintracciarne la genesi in tempi lontani, quando, dalle macerie del conflitto mondiale, avrebbe potuto nascere una società nuova. Così non è stato: la vicenda di Manuel e dei suoi familiari quanto più illumina un tragico destino privato, tanto più svela le ragioni di una sconfitta collettiva.

Nella raffigurazione della schiera ristretta dei parenti, l'io recitante di *Aracoeli* riecheggia al meglio le note del criticismo intransigente con cui Elisa aveva raccontato la «stramba epopea» di casa De Salvi. Ora, al polo opposto e conclusivo, il *Familienroman* di Manuel si origina fra le pareti domestiche dell'alta borghesia settentrionale, di illustre estrazione e dedita alle professioni liberali; ma la condanna suona, se possibile, ancor più inappellabile.

I nonni paterni del protagonista narratore appartengono, infatti, alla classe dirigente del Piemonte laico e risorgimentale. Appena nominati all'inizio del racconto, per alludere al «terribile conflitto» patito da Eugenio fra «il sacro dovere verso l'amore» (p. 1090) e la fede militar-patriottica, inculcatagli da un'educazione ferrea, i due antenati tornano in scena all'indomani

---

<sup>2340</sup> W. Siti, *Elsa Morante nell'opera di P.P. Pasolini*, relazione al convegno *Elsa Morante. Vent'anni dopo «La Storia»*, Pisa. 24-26 gennaio 1994. La data del Ponte di Ognissanti è surdeterminata anche narrativamente: non solo coincide con il compleanno del protagonista, «Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno e l'ora della mia nascita» (p. 1057), ma segna anche l'anniversario del matrimonio morganatico dei genitori: «I due consacrarono il loro fidanzamento - presenti loro due soli - davanti all'altare di una chiesa, di mattina presto [...] Era un cerchio d'oro, pari a una fede matrimoniale, che nell'interno portava incise le iniziali dei loro nomi, e la data: 1-11-1931» (p. 1091).

del ricovero in ospedale di Aracoeli, quando, sotto la sollecitazione di zia Monda, s'incaricano di accudire il nipote, «diventato per tutti un fagottello ingombrante» (p. 1425). I nonni, «maestosi Penati, degno oggetto di venerazione non per noi soli, ma altresì per la città di Torino, e anche per l'intero Piemonte», incutono un terrore agghiacciante nel bimbo, la cui prima reazione è un'istantanea balbuzie, destinata a sparire «solo alla loro morte» (p. 1399).

Tratteggiati con pochi, implacabili tocchi, i «genitori di mio padre» sono degni di affiancarsi agli aristocratici Cerentano di *Menzogna e sortilegio*. Al pari dei nobili siciliani, questi altoborghesi, eredi dei fondatori della nazione, coltivano «nei loro sprofondi, dei semi di fuoco, germinanti in una pazzia da cavalli e in una ostinazione da muli» (p. 1089). Il nonno, «magistrato di Torino [...] insigne maestro del Diritto» (p. 1082), è un «lombrosiano così accanito da risolversi, nel caso, a condannare un poveretto giudicandolo soltanto dalla forma del suo cranio» (p. 1089); la nonna, per parte sua, si dedica «con tale passione a una sua collezione di antiche parrucche da affrontare lunghi viaggi per conquistare una vecchia parrucca tarlata» (p. 1090). Nella loro assoluta consonanza caratteriale e fisionomica, agli occhi spauriti di Manuel essi appaiono come un'unica terribile immagine di potestà giudicante:

A me, i due vecchi si presentavano come una sorta di sdoppiamento della Statua parlante del Commendatore [...] in loro presenza disimparavo non solo a parlare, ma addirittura a camminare, procedendo a piccoli sobbalzi inquieti. (p. 1399)

Al pari della forastica Elisa, tuttavia, anche Manuel nasconde sotto le dichiarazioni di sottomissione pusillanime, una spietatezza di giudizio che, nel «requiem» finale, si sgrana in una memorabile catena aggettivale:

La loro severità era formalistica laica metodica austera implacabile maschia e agghiacciante. (p. 1425)

Il ritratto dell'interno familiare è tanto più vivido, in quanto il timoroso narratore si affida unicamente alle clausole della focalizzazione esterna.

Al termine di un cena, passata «fra i due convitati di pietra», la nonna

tacque, con una sorta di sorriso aspro e contrario, pieno di denti e di rancore [...] A quelle due sillabe, ma-ma, essa allungò verso di me il collo pallido e smunto, dalle vene gonfie simili a grossi spaghi. Così vicina, sotto il paralume verde, la sua faccia mi si ingrandiva dolorante di vecchiaia e corrosa al punto che vi si scorgevano, in superficie, le ramificazioni dei nervi. (pp. 1408-9)

Il nonno, per contro, tradisce la sua riprovazione con un involontario moto di tic facciali:

mentre i suoi tratti s'erano squadrati in assoluta immobilità (tanto che perfino sul cuoio capelluto le ciocche gli si allineavano stese, come tante bacchette) i suoi orecchi si scuotevano entrambi assai severamente. (p. 1409)

Allevato a onorarli con culto deferente («Il volto di mio padre, al nominarli appena, assumeva la concisa austerità di una lapide» p. 1399) e costantemente soggiogato dalla «loro sapienza e giustizia» (p. 1400), Manuel tuttavia nulla comprende delle gelide e impassibili abitudini<sup>(235)</sup> dei due onorabili vecchi e nel registrarne i piccoli gesti quotidiani ne smaschera l'intima follia:

il Nonno per esempio si accaniva senza posa a spostare i vari oggetti di tavola e i soprammobili, disponendoli in simmetrie varianti, ma esatte e puntigliose, quali squadre di minimi atleti in una parata ginnica. (p. 1423)

La «loquacità incoercibile» della nonna, d'altra parte, esplose nelle forme caotiche di un soliloquio vaneggiante, «ininterrotto e

---

<sup>2350</sup> La registrazione delle reazioni dei nonni al fallimento matrimoniale di Eugenio è esemplare: «L'esito dava ragione alla loro legge offesa. E questo offriva al nonno un gusto vendicativo; e alla nonna il tremolio sottile di un successo. Naturalmente, al cospetto del nostro dramma, l'uno e l'altra seppero tenere un contegno da veri signori: ossia impassibile» (p. 1402).

ripetitivo, trafelato a rincorrere se stesso in un labirinto» al cui centro s'indovina lo scandalo di un «maledetto matrimonio»:

E - la stagione del Regio - il telegramma dell'Ammiraglio - la filossera dell'anno scorso - l'indegnità - i più bei nomi - la carriera gloriosa - un'artrosi cervicale - il gioiello dell'Accademia - un clima da Sahara - l'estremo bassofondo - una Thaon di Revel - l'allievo esemplare - l'eccesso di grassi e di zuccheri (pp. 1403-4).

L'empito logorroico si sfogherà, infine, in un'estrema forma di fissazione senile, che non stonerebbe affatto nell'affresco derobertiano dei *Viceré*: i «sermoni» serali della nonna sono dedicati a descrivere, con un'enfasi dottorale «né tragica, né comica» ma laicamente «mistica», gli oggetti della sua nuova mania filantropica: «i nati di donna più abnormi e scempi» ricoverati nella *Casa della Beata fratellanza*.

Fra costoro, oltre ai nani dalle braccia di gorilla - ai gemelli siamesi dalla testa di cane - e altre creature di stranezza diversa vegetavano certe forme di carne semivive, partorite, anch'esse, da femmine della specie umana, ma esistenti solo come pezzi di materia organica [...] Essa andava intanto prodigando fino allo sperpero tutti i suoi mezzi liquidi e bancari nelle sue diuturne oblazioni, di cui teneva nota dentro un albo rilegato in pergamena e oro. E spesso, nel suo tempo libero, si dava a esaminare quell'albo, con la medesima voluttà di collezionista che aveva già dedicato alle parrucche. (p.1424)

Non stupisce certo la risolutezza ostinata con cui i due vecchi decidono di ignorare lo scoppio della guerra: esponenti illustri della borghesia positivista di formazione ottocentesca, non solo «detestavano da sempre i Tedeschi», ma rifuggivano da ogni complicità ideologica con il regime fascista. L'amore materno può anche indurre la nonna a salutare il conflitto come un «evento augurabile se si guardava al bene di Eugenio» perché gli avrebbe consentito «di riconfermare il suo valore militare e morale, e così rivendicare il suo nome offeso indegnamente»; la mimica facciale del nonno, tuttavia, sanziona la condanna di una scelta forse doverosa ma certo non onorevole: «Qua il Nonno

contrasse gli ossi zigomatico e mascellare, sparse l'osso frontale e gonfiò le narici» (p. 1412).

La morte che li coglie, entro le mura di casa, «alla guardia dei loro tesori (codici, onorificenze, memorie, albi, parrucche)» (p. 1424), è solo il sigillo di una sconfitta annunciata: a segnare davvero la rovina dell'egregia famiglia, e di una intera classe, è il destino opposto e complementare dei due figli, Raimonda ed Eugenio.

### *Zia Monda*

Il personaggio di Zia Monda è un *unicum* nella produzione morantiana che, pur non disdegnando le relazioni parentali intermedie, lascia poco spazio ai fratelli o sorelle dei genitori. Se nell'adesione alle norme tradizionali, Raimonda ricorda Augusta Cerentano (entrambe educate «al principio che il marito è superiore alla moglie, e i figli maschi alle figlie femmine» p. 1083) la sua fisionomia di «zitella» quarantenne, predisposta a vivere la «verginità senza amarezze e serenamente, quasi felice nella sua solitudine casta» (p. 1078), la rende un personaggio originalmente esemplare.

Sul piano propriamente sociologico, Raimonda ha i tratti tipici della femminilità moderna e cittadina: da ragazza, ha lasciato la casa piemontese dei genitori; ora abita a Roma in un «attico di sua proprietà» e si procura una «dignitosa indipendenza» lavorando «in qualità di consulente o segretaria, per certe pubblicazioni scolastiche» (p. 1078). Ovviamente «innamorata di Mussolini», è tutta calata nella mentalità fascista del tempo, di cui amplifica i luoghi comuni più nefandi:

Essa affermava, fra l'altro, che, dovunque arrivavano, i Comunisti mettevano a sacco i migliori quartieri: incendiavano i conventi e le chiese, con dentro le suore e i preti bruciati vivi; e facevano a pezzi i bambini della gente bene, cucinandoli per le mense operaie. (p. 1079)

Il suo contegno, scrupolosamente ossequioso delle gerarchie sociali («anzitutto domandava: *Come nasce?* che tradotto significa: *proviene, essa, da una famiglia distinta?*» p. 1069) e incline al massimo rispetto per i conformismi mondani, acquista risalto grazie ai moduli del commento straniato. Da una parte, la «voce» servile di Zaira sottolinea, a più riprese, le sue manie «zitellesche» (ai pesci morti dava sepoltura in un vaso di fiori «"Come a un cristiano"» p. 1077); dall'altra, lo sguardo incredulo di Aracoeli, allieva volenterosa nella «sua scuola di decenza e signorilità» (p. 1368), ne rimarca le pose più sussiegosamente perbeniste. Le tecniche consuete del discorso di secondo grado, virgolette corsivi versi declamati commenti fra parentesi, rifiniscono il ritratto di un personaggio che è tutto nella linearità di un carattere: «vergine sola e già sfiorita» (p. 1178). Grazie a questa sorta di basso controcanto «ziesco» che percorre l'intera narrazione, Raimonda è una presenza costante nella vita di Manuel. Sempre in posizione defilata, ridotta a «un'ombra» evanescente se non addirittura a «un surrogato di vera persona» (p. 1314), la sorella di Eugenio, nondimeno, partecipa intensamente alla vicenda di Aracoeli, verso cui assume un atteggiamento di strana dedizione protettiva. La descrizione della sua «aria confusa e impacciata» davanti alle pose della cognata «*invasata*» mostra la straordinaria perizia morantiana nel cogliere le sfumature più riposte del carattere femminile: la donna

non sembrava destarle indignazione e scandalo (come ci si sarebbe aspettato da lei) ma piuttosto una trepidazione affascinata, e quasi un'umiltà ammirativa. La guardava, come un cardellino di gabbia guarderebbe i voli mai visti di una cicogna. E pareva elemosinare da lei qualche confidenza segreta (mentre Aracoeli la scoraggiava ogni volta con silenzi sdegnosi e quasi torvi). (p. 1368)

Finalmente anche per Raimonda sembra avverarsi il sogno d'amore; all'indomani dello scoppio della guerra, nella casa piemontese dei nonni, dove Manuel ormai risiede, arriva una notizia «del tutto inattesa: la zia Monda si era fidanzata!» (p. 1422). Sotto lo sguardo altero e sprezzante dei genitori, la foto



dell'uomo prescelto dalla figlia raffigura

un individuo corpacciuto in camicia nera, un poco meno anziano della fidanzata e trasudante un superiore prestigio, unito a un'espressione naturale di iattanza quasi truce. (p. 1423)

Insomma un brutto tipo fascista, che, non avendo «né titoli né famiglia degni di menzione», è interessato al matrimonio solo per ricavarne vantaggi economico-sociali: «la sua professione - o arte per così dire - svariava in una molteplice attività di commerci e traffici indefiniti» (*ibidem*).

Che i nonni avessero visto giusto lo testimonia l'ultimo incontro fra nipote e zia. Nella fisionomia del personaggio nulla è cambiato, ma tutto si è capovolto: alle note di comicità benevola subentrano i timbri di un umorismo pirandellianamente tragico. La casa, un tempo maniacalmente pulita, ora, trascurata fino allo squallore, è diventata una sorta di magazzino per merci di borsa nera; sulla terrazza, vanto della stagione antica, «le poche piante sopravvissute intristivano verso l'agonia» (p. 1436). Ma è soprattutto l'aspetto grottesco della zia a denunciare, agli occhi del ragazzo, la rovina di una signorilità che la sottomissione, sociale e psicologica, alla rozzezza fascista ha profondamente degradato. Zia Monda si sta preparando per un improbabile «cocktail d'affari» e davanti allo specchio che ne rinvia l'immagine indossa un cappellino «eccentrico: anzi provocante».

La tinta falsa dei boccoli, che le scappavano fuori da tutte le parti, come trucioli bruciacchiati. I grossi bulbi oculari, simili a palle di vetro dietro le doppie lenti. La pelle chiazzata di un rosa vizzo, che sotto la cipria diventava giallo. Il naso troppo sottile, che sembrava rosicchiato dal gelo. Essa era a quel tempo, credo, sui quarantasette anni; ma la primavera di quel cappello, al contrasto, gliene accusava almeno sessanta. Era questa sua vecchiezza, specialmente, che le dava l'aspetto folle e comico di un misero pagliaccio. (p. 1438)

Il gioco degli sguardi rivela una verità impietosa:

E la vidi che s'era messa a fissare lo specchio con uno stupore inerme e chiaroveggente come se quel vetro sciagurato fosse la bocca nera di un tunnel, in fondo al quale non si dava nessuna uscita possibile, se non la morte. Essa ebbe, allora, una strana risata a strappi, simile a un verso di gallina, e si tolse il cappello piano piano, come in una lenta amputazione. (*ibidem*)

L'impressione su Manuel è così indelebile che quel gesto e quel suono riaggallano alla sua memoria trent'anni dopo, mentre si accinge a intraprendere il viaggio-racconto:

La risata simile a un verso di gallina, della zia Monda, mentre allo specchio si prova sulla faccia vizza quel suo nuovo, inverosimile cappello da soubrette; e se lo strappa di testa repentinamente, come si amputasse... (p. 1057)

È uno dei quattro «lampi all'indietro» su cui si apre il romanzo: il primo, ancor più desolatamente rischiaratore, aveva proiettato sullo schermo della memoria la figura dolente di papà Eugenio:

Estate 1945. Mio padre, alla mia prima e ultima visita in quella sua casa del Tiburtino mezza bombardata, con le finestre tutte chiuse e quel fetore dolciastro. Lui con la pelle di una bianchezza sordida sotto la barba non fatta. La sua bocca che mastica a vuoto. Il sudore freddo della sua mano che si ritrae... lui fa quella specie di sorrisino miserabile... (*ibidem*)

Il «pellegrinaggio maniaco» di Manuel, concepito nell'ansia di ricongiungersi alla madre, si concluderà appunto in questa catapecchia diroccata: sulle note del pianto d'amore per un padre mai riconosciuto come tale termina l'ultima opera morantiana.

### *Il reame virile e paterno*

Eugenio Ottone Amedeo è il personaggio più intimamente conturbante di *Aracoeli*: non già per la ricchezza dei moti psicologici che lo abitano, semmai per la linearità impeccabile con cui esemplifica il destino della virilità, maritale e paterna. Per delinearne la fisionomia la Morante si avvale di un'abile

alternanza prospettica che interseca voci e punti di vista antagonistici.

Nelle «visioni» dell'io recitante, che inframmezzano il viaggio verso l'Andalusia, papà Eugenio è, per ammissione esplicita, figura d'«assenza»: sagoma scialba dai modi contegnosi, può assumere rilievo solo se investito di luce riflessa dalla presenza di Aracoeli. Certo, per un narratore che dichiara a tutte lettere il suo amore unico e incommensurabile per la madre, nulla di più ovvio che coltivare verso l'altro genitore un'indomabile rivalità edipica, incline a offuscarne meriti o virtù. Ad avvalorare la parzialità rievocativa è il fin troppo facile uso delle negazioni: con una spregiudicatezza che riecheggia la voce narrante della *Storia* quando cancellava in Usepe ogni impulso sessuale, il narratore di *Aracoeli* proclama a più riprese di non nutrire alcun sentimento competitivo verso Eugenio; anzi con impudenza sfacciata, Manuel afferma:

Fra me e lui, corse subito - in luogo dell'affetto carnale - una silenziosa concordanza: forse anche in virtù della nostra comune passione per Aracoeli. È certo che il nostro amore grande, esclusivo per la stessa donna era fra noi motivo di riconoscenza, piuttosto che di contesa. (pp. 1206-7)

A smentire una simile distorsione prospettica basta la rievocazione di una sola «scena»: Manuel, «incognito spettatore dietro una quinta d'ombra», osserva la coppia dei genitori.

Aracoeli s'è accovacciata (o inginocchiata?) ora, davanti a mio padre, nell'atto di una pellegrina fanatica; e mi avvedo che va toccandolo in basso, con aspro movimento delle mani [...] E fra le tragiche vibrazioni del *ballo angelico* che rapiva mio padre e mia madre a pochi passi da me - qualcuna dev'essere caduta prigioniera nei miei labirinti; per aggirarvi, spersa, fino all'ultimo silenzio. Io credo, in realtà, che proprio allora il mio cervello registrò per la prima volta quel fatale RITMO affannoso che in futuro doveva tornare per sempre a battere il mio sangue con la sua frusta convulsa e sterile. (pp. 1341-2)

La doppia negazione che conclude la visione memoriale; «E nemmeno allora, ne sono certo, non sofferarsi alcuna gelosia di mio

padre» (*ibidem*); è la conferma probante della resistenza censoria.

Ma il groviglio nevrotico sotteso al «romanzo familiare» morantiano è troppo sfaccettato per essere semplicisticamente ridotto al conflitto edipico e il lettore ormai ben conosce quanto ricca di sortilegi sia la voce che racconta le vicende passate. L'ambiguità che sempre avvolge le figure genitoriali si manifesta nelle maglie del testo con una varietà modellizzante ben altrimenti equivoca. Ecco allora che, in *Aracoeli*, il personaggio virile si costruisce *grazie* all'intreccio di sguardi incrociati, tale per cui all'ottica negativa del narratore si affiancano i punti di vista elogiativi degli altri attori. Annebbiata l'effigie paterna, sulla scena s'accampa luminosa la figura del Comandante:

In casa e fuori, da tutti lo sentivo chiamare *Il Comandante* (perfino Aracoeli, talora, parlandone, piena di importanza lo chiamava a questo modo: il Comandante). (p. 1270)

Sono innanzitutto le donne di casa a circonfondere Eugenio di un alone di solarità raggiante: se per Zaira ogni sua apparizione «Era come "quando entra il sole"» (p. 1086), l'adorazione di Raimonda per il fratello è addirittura «di qualità catechistica»:

Già al semplice nominare EUGENIO, essa tradiva nella voce il compiacimento represso di chi comunica un proprio titolo araldico, o una onorificenza. (pp. 1083-4)

Nella descrizione contrastiva della coppia dei fratelli, l'indubbia somiglianza vale a esaltare la sicura supremazia dell'uomo:

quei tratti comuni di famiglia che in lei risultavano stonati, o scombinati, o fuori posto, invece in lui concordavano a un effetto di prestantza virile, ammorbido da una sorta di freschezza adolescente. (p. 1082)

Ancor più fulgido, come è ovvio, è l'aspetto di Eugenio agli occhi di Aracoeli, per la quale il bel marinaio incontrato in un mattino lontano nel paesino sperduto di El Almendral conserva il

fascino abbagliante di un cavaliere antico. Sin dalle prime pagine siamo informati di una certezza materna indiscussa:

È certo, invero, che, a suo giudizio, nemmeno lo splendore di Manuel reggerebbe al confronto con la luce solare di mio padre. (p. 1042)

E come se nell'opera finale la Morante portasse a compimento l'iniziale progetto di riscrivere l'ultimo romanzo possibile e, in una sorta di autosberleffo parodico, ribaltasse la legge costitutiva del «romanzo familiare dei nevrotici»: non è la fantasia del figlio umiliato a operare la trasfigurazione leggendaria di un oscuro papà piccoloborghese, ma l'apologia di un coro che celebra nel genitore un combattente glorioso, capace di gesti, per dirla con le parole della governante, «degni di un principe» (p. 1082). La norma genetica del *Familienroman* può, nondimeno, essere capovolta perché la personalità di questo padre ha un tratto di eccezionalità sorprendente: il prestigio di cui gode è una conquista ottenuta nella sfera dell'azione pubblica. Estraneo a ogni fatica banalmente impiegatizia o professionale, Eugenio ricopre un ruolo importante: ufficiale della Regia marina italiana, con il grado di tenente di vascello; comandante di un sommergibile. Da questa dimensione istituzionale egli ricava i suoi principi etico-esistenziali: «punti fissi di verità assoluta erano: l'onore militare, e la Patria coi suoi simboli sommi» (p. 1084); da essa gli derivano gli «stemmi» della virilità adulta, se non addirittura dell'eroismo guerriero.

A coronare il suo fastigio biondo-rame c'erano poi le sue azioni belliche, per ora necessariamente occulte, di cui si bisbigliava. (p. 1270)

Tutt'interna a questo universo di gagliardia maschile, è la voce conclusiva che ne traccia il ritratto più encomiastico:

Daniele, radioso ancora del suo onore di poc'anzi, si abbandonò liberamente, in un canto ininterrotto ai propri sentimenti ammirativi per mio padre. Non solo - mi vantò con passione - il nostro Comandante era un valoroso, gloria primaria della Marina Militare (perfino il Re d'Italia gli aveva

fatto i complimenti!) ma era un Capo di fede e di virtù, che bastava conoscerlo per confidargli l'anima. Tutta la Regia Marina gli portava rispetto, e quando Lui puniva, nessuno se ne lamentava: perché Lui si teneva sempre alla giustizia [...] Lui per primo, il Comandante!, dava esempio di condotta e disciplina, la qual cosa è il Numero Uno, per un Capo! (pp. 1325-6)

La «venerazione fanciullesca» a cui dà libero sfogo l'attente suona tanto più vibrante in quanto l'interlocutore del «canto» è il piccolo Manuel, affatto estraneo a quel «reamo astruso (da me finora a malapena intravisto) dove il Comandante dispensava condanne, grazie e punizioni» (p. 1326).

Il «reamo virile e paterno» (p. 1327) è tale perché luogo privilegiato della giustizia saggia e rigorosa, sempre pronta a valutare pregi e demeriti di ciascuno; ma, come aggiunge subito il narratore,

Io non avevo mai veduto mio padre punire (ancora oggi, invero, mi torna strano figurarmelo in aspetto di punitore) né avevo mai subito discipline da lui (se ne tolgo certe norme d'igiene o di contegno, quali la salita delle scale a piedi o il taglio dei capelli dal barbiere, o soffiarmi il naso). (*ibidem*)

Ecco perché «Io [...] non sono mai stato figlio di un padre» (p. 1269). L'affermazione perentoria, che amplifica l'altra immediatamente precedente («per me *paternità* significava *assenza*») non solo mette in questione i legami affettivi con la figura genitoriale («nessun gesto di confidenza, né tanto meno d'intimità» p. 1390) ma chiarisce la contraddizione ineludibile del *Familienroman* morantiano.

L'autorevolezza severamente giudicante del «Capo» non conosce esplicazioni nell'intimità domestica: le movenze consuete con cui il comandante saluta il figlio, a ogni ritorno a casa, lasciano intravedere tutt'altra disposizione:

Dal suo fondo ingenuo, veniva a galla, nel suo sguardo, una semplice disarmata bontà, che invece di ravvivare i suoi occhi sporgenti e insipidi, glieli copriva di una patina opaca (p. 1271).

Forse è vero, come Manuel acutamente suggerisce, che l'atteggiamento di «pudore impacciato o inettitudine verso i propri uffici di padre» s'originava dal «vizio di averne uno», dall'incapacità cioè di uscire dallo stato di subalternità filiale nei confronti del genitore, poco importa se naturale o simbolico («Costui, si capisce, era il Re d'Italia» p. 1269); ma la spiegazione, lungi dall'attenuare la responsabilità di Eugenio l'aggrava. La condizione d'infantilismo psichico-emotivo ha conseguenze esiziali per l'intera famiglia. L'autorità paterna latita fra le pareti domestiche perché il maschio cede al dominio femminile: in una delle apostrofi rivolte all'ombra materna, l'io recitante ricorda: «(a te lui non ha risposto mai no, sempre sì)» (p. 1168).

L'orizzonte su cui si proietta la crisi dell'istituto familiare, al centro di tutti i romanzi morantiani, non lascia più speranza alcuna: lo sfacelo è tanto più disastroso quanto maggiore è l'ardore amorosamente inconsapevole che guida il capofamiglia.

A differenza di Raimondo Cerentano o di Wilhelm Gerace, Eugenio non è un marito assente; anzi, come ricorda il narratore, «non perdeva occasione di capitare in famiglia, magari per poche ore» (p. 1085). Subito dopo la morte di Carina e il delirio morboso di Aracoeli, «trascorrevva gran parte del tempo in camera, a farle compagnia: tenendosi da parte, fermo e quieto, come un grande fantoccio senza parola» (p. 1297). Infine, per meglio circondare la moglie delle sue «cure trepidanti» compie addirittura «una straordinaria offerta sacrificale [...] Chiese, e ottenne, di venire trasferito in servizio sedentario a Roma, presso il Ministero» (p. 1306). E tuttavia questa scelta, «che a lui costava, certo, senza paragone, più di tutte le sue gesta di guerra, e rischi di morte» (*ibidem*), non basta a scongiurare la catastrofe. Questo marito sempre «senza parole», ora ridotto a un «fantoccio» (e il termine è lo stesso usato da Elisa per tratteggiare la fisionomia del butterato), non può che soccombere alla forza devastante dell'*eros* femminile: abbandonato «il reame virile» della disciplina militare, Eugenio è diventato uno «sbandato» (p.

1307) dal volto «quasi smunto, di un pallore slavato» (p. 1324), troppo simile ai «pallidi impiegati in giacche d'alpaga» (*Menzogna e sortilegio*, p. 32) per conservare il fascino dell'eroe guerriero. L'acconsentimento miope e arrendevole alle norme di convivenza borghese fa deflagrare lo scandalo della «casa non bastarda». Qualunque atteggiamento assuma, il coniuge, anche il più appassionato e premuroso, non riuscirà mai a comporre entro le pareti domestiche la contraddizione dirompente racchiusa nella «caverna di stupendi misteri e di tenebre cruento» che è il corpo della donna.

In *Aracoeli* non c'è il groviglio di ricatti e risentimenti che opprimeva casa De Salvi, non c'è neanche la «terra murata» che occultava, nello splendore isolano, la parodia di un padre-marito omosessuale; e infine, a differenza della *Storia*, nessun vuoto di morte scompagina il nucleo familiare. Qui i due genitori si amano: «quando mia madre e lui si allacciavano stretti nel benvenuto, il loro amore si scioglieva dall'impaccio in un frullo gioioso, che faceva tremolare la luce» (p. 1086).

Anche alla fine, nel pieno della «ridda infernale», il commento di Manuel non ha incertezze: «Credo che difficilmente sulla terra si potrebbe contemplare una simile espressione di affetto negli occhi di due creature amanti» (p. 1307), perché fra loro «*Amore* significava proprio AMORE, e così *mio* voleva dire MIO» (p. 1339). E tuttavia non basta e non serve. Come tutte le altre unioni, anche il matrimonio fra la popolana andalusa e il militare altoborghese è destinato a un tracollo rovinoso: «quella piccola risposta inesauribile Amore mio Amore mio Amore mio» (p. 1340), che Eugenio continua a porgere alla sua «ricciutella» Aracoeli, se restituisce «valore primigenio» alle parole degradate, offusca ogni comprensione della realtà e impedisce di vedere il terribile scempio che corrompe l'organismo femminile. Travolto da una passione cieca, ridotto a un «fantasma» (p. 1339), incapace di decifrare le richieste estreme d'aiuto<sup>(236)</sup> della donna malata, il

---

<sup>2360</sup> «Una sera, la udii singhiozzare disperatamente nella camera matrimoniale, dove stava rinchiusa assieme a lui: "Picchiami!" gli gridava [...] E più lei si



Comandante si mostra a tal punto succube del desiderio di Aracoeli da diventare un semplice mezzo di soddisfacimento erotico: «Il corpo di lui, stavolta, più che da riparo, le serviva da strumento (l'unico suo legittimo) per soddisfare finalmente la sua arsione inappagata» (*ibidem*).

Nessuna autorevolezza matura sarà mai raggiunta da quest'ultimo padre che, la mattina della fuga della moglie, allo sguardo inclemente di Manuel, rivela tutta la decadenza dell'infantilismo senile:

Il suo pareva il corpo di un ragazzino, mentre sulla sua testa arruffata, tuttavia, e fino nel pelo ricciuto del suo petto si notavano, fra l'oro, parecchi fili bianchi. Mi accorsi pure che il volume della sua muscolatura sulle braccia era alquanto scemato da prima, e che sulle guance assottigliate le rughe gli s'erano fatte più cave. Dal pallore del suo viso si sarebbe detto che sotto la pelle oggi, in luogo del sangue gli scorreva un plasma grigiastro; e anche i suoi occhi, nella loro fissità a vuoto, avevano il colore della cenere. (pp. 1385-6)

Il saluto che porge al figlio, prossimo alla partenza per il Piemonte («"E comportati virilmente"» p. 1397) suona davvero come una beffa; e non già perché rivolto a un adolescente avvilito e pauroso come un coniglio, ma perché a pronunciarlo è un uomo che per sopravvivere ha «operato sul proprio ego, dopo la sparizione di Aracoeli, una sorta di scissione in due se stessi. Dove l'uno dei due - fantoccio malinconico, sbiancato e fisso - puntualmente alle ore dovute rigenera l'altro, il Comandante, ligio alla propria norma giornaliera» (p. 1398).

Ben presto, sullo scenario collettivo della resa bellica, anche il fragile baluardo della schizofrenia verrà meno: alla fine del romanzo, dalla voce di zia Monda, Manuel viene a conoscere la defezione del capo da ogni dovere: «"In quel settembre del [...] dell'armistizio parziale [...] lui disertò la flotta. Ha lasciato la Regia Marina [...] definitivamente. E in seguito si è tenuto nascosto"» (p. 1440). Il grande eroe è diventato un vile disertore.

---

accaniva nella sua pretesa disperata, più la voce di lui s'impietosiva, trepida e carezzante» (p. 1354).

Il crollo del «reame paterno e virile» è stato, per dirla con zia Monda, «il colpo finale»: «"Il nostro Re" essa ammise a questo punto con tale imbarazzo che le sue guance si fecero di fuoco, "non aveva mantenuto l'onore. E tu lo sai, con quanta fede il tuo papà [...] s'era votato al Trono"» (*ibidem*). Anche il padre simbolico, insomma, ha tradito.

Il genitore che Manuel incontra, al termine del vero *nostos* alle origini familiari,<sup>(237)</sup> ha l'effigie dello scacco irreparabile:

L'unico, istantaneo sentimento che ho provato, a rivederlo, è stato di ribrezzo [...] il suo corpo seminudo, di una bianchezza malsana quasi indecente, era tutto madido come nella canicola [...] la sua faccia non compariva invecchiata, ma piuttosto regredita a una strana immaturità. (pp. 1445-6)

L'ultimo *Familienroman* morantiano cancella con lucidità impietosa ogni sortilegio; e tuttavia proprio la caduta dei fumi menzogneri consente finalmente di riconoscere le figure parentali e accettarne i legami d'amore. Poco dopo esser uscito dallo «schifoso interno 15», dove si è rifugiato l'ex comandante, Manuel s'abbandona al conforto delle lacrime: «d'un tratto ruppi in pianto» (p. 1451). La «causa scatenante» non sta nel ricordo del cane Balletto e neanche nel consueto ripiegamento

---

<sup>2370</sup> Stupefacente *l'incipit* dell'ultima sequenza. Dopo il dialogo laconico con l'unico superstite di El Almendral, il recupero memoriale si avvia con grande scioltezza: «La mia seconda fuga dal collegio fu alla fine della guerra» (p. 1431). Occorre anche sottolineare la specularità dei due *nostos*: al ritorno al villaggio della madre si contrappone il «TORNARE A CASA» che spinge Manuel adolescente alla fuga dal collegio. Il passaggio dal passato al presente «se poi la casa esista ancora... non importa» e il ribaltamento della notazione spazio-temporale su cui si era aperto il romanzo: «Ci si illude forse che un ritorno indietro nello spazio sia pure un ritorno indietro nel tempo» (*ibidem*), avvalorano il processo rifrangente. Poi la serie dei parallelismi: al precipizio rovinoso di El Almendral corrisponde «la devastazione di guerra» del Verano, l'osteria andalusa ha il corrispettivo nel bar romano, la sagoma di un cane impaurito (p. 1429) è avvilente come il ricordo di Balletto (p. 1452). Infine, il carretto dei gelati che rimanda all'ultima giornata con Aracoeli.

narcisistico;<sup>(238)</sup> la risposta è un'altra, ricca di una «sua curiosa ambiguità»:

piangevo per amore.

Amore di chi? Di Aracoeli lasciata indietro da sola a decomporsi nell'orrido parco? No - impossibile [...] Amore di un altro, invece. E di chi?

Di Eugenio Ottone Amedeo. (p. 1453)

Grazie all'estrema ammissione della «duplicità senza soluzione» dei moti interiori, Manuel confessa il bisogno appassionato di quell'affetto paterno, troppo a lungo negato e sempre rigettato con sufficienza strafottente:

mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore. E se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella sua mano schifosa fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse carezzato la testa (una di quelle sue carezze istituzionali, da me sempre accolte in passato con una giusta frigida indifferenza) io forse gli avrei urlato. Ti amo! (*ibidem*)

La «spiegazione inaudita arriva invero con troppo ritardo», proclama l'io recitante di *Aracoeli*: forse meglio, arriva a sancire l'epilogo di un'esperienza artistica, la cui genesi ha ricavato slancio ed energia espressiva proprio dalle fole, dalle leggende, dalla memorie numinose su cui si costruiscono i «romanzi familiari dei nevrotici».

## Indice dei nomi<sup>(239)</sup>

Accrocca, A. F. 202

---

<sup>2380</sup> Scartata la prima «immediata risposta»: «io piansi per la memoria del mio cane Balletto» p. 1452, la seconda motivazione è d'indole autoconsolatoria: «e così, la mia seconda risposta è ovvia: piangevo sulla mia sorte» (p. 1453).

<sup>2390</sup> I numeri di pagina sono dell'edizione cartacea di riferimento. [Nota per l'edizione elettronica Manuzio]

Agamben, G. 353  
Angelico, 203, 210, 231, 235, 240  
Antonicelli, F. 202  
Asor Rosa, A. 287  
Azzolini, P. 99, 102

Bach J. S., 288  
Bachtin, M. 287  
Bakunin, M. A. 197  
Barbato, A. 16, 17, 202, 203, 284, 288  
Bardini, M. 16, 99, 161  
Barenghi, M. 287  
Barilli, R. 287  
Berardinelli, A. 16  
Bergman, I. 13  
Bernabò, G. 284  
Bonomi, A. 101  
Boselli, M. 101, 285  
Bragaglia, C. L. 354  
Brioschi, F. 16

Calvino, I. 16, 28, 43, 71, 99, 101, 164, 280, 289  
Camon, F. 285  
Cases, C. 24, 50, 63, 73, 98, 100, 101, 162, 164, 203, 211, 217,  
285, 286, 288  
Cecchi, C. 16  
Chevalier, J. 162  
Contini, G. 16, 108, 109, 161, 162, 164, 202, 289  
Cordati, B. 98, 101, 295, 353  
Costa, S. 286  
Čvetaeva, M. 186, 227

D'Angeli, C. 204, 205, 287, 288  
D'Annunzio, G. 332  
Dante, 62, 276

David, M. 16, 99  
de Beauvoir, S. 101  
de la Barca, C. 62  
Debenedetti, G. 10, 16, 129, 154, 156-157, 160, 162, 164, 287  
Dedola, R. 287  
Del Buono, O. 289  
Diamanti, D. 101  
Dostoevskij, F. 13, 197  
Durand, G. 151, 163, 164, 286

Ejchenbaum, B. 12, 17  
Elkann, A. 101

Ferretti, G. C. 284, 286  
Ferrone, S. 252, 288  
Ferroni, G. 353  
Finucci, V. 98  
Fofi, G. 203, 283, 284, 289  
Fortini, F. 204, 293, 295, 310, 320, 327, 353, 356  
Foster, E. M. 256, 288  
Frazer, J. G. 162  
Freud, S. 11-12, 16, 33, 55, 99, 100, 162, 278, 286  
Frisby, D. 17  
Frye, N. 162, 163  
Fusco, M. 354

Galey, M. 203  
Garbo, G. 297  
Garboli, C. 16, 17, 101, 133, 152, 154, 161, 163, 164, 202,  
203, 295, 296, 312, 353, 356  
Gawronski, J. 17  
Genette, G. 100  
Gheerbrant, A. 162  
Ginsberg, A. 190, 192  
Giudici, G. 310, 354

Glyn, E. 303  
Golino. E. 214, 215, 285

Hernandez, M. 212  
Hitler, A. 286  
Hölderlin, F. 190

Jung, C. G. 99, 116, 117, 123, 139, 141, 150, 161, 162, 163

Kafka, F. 17  
Kerényi. K. 139-140, 162, 163  
Kropotkin, P. A. 197

Lausberg, H. 65  
Lenin, N. 297  
Leonelli, G. 204  
Leopardi, G. 165  
Levi, C. 203  
Lo Monaco, F. 100  
Lotman, J. M. 147  
Lucente, G. L. 284  
Lugnani, L. 99  
Lukács, G. 17, 203  
Luperini, R. 287

Magrini, G. 356  
Majakovskij, V. V. 208  
Marx, K. 188  
Massari, G. 202  
Mazzotti, A. 101  
Mengaldo, P. V. 98, 318, 355.  
Milanini, C. 164  
Moestrup, J. 161, 354  
Montale, E. 165  
Moravia, A. 10, 16, 35, 101, 174, 203, 353, 354

Moro, A. 292  
Morrow, B. 174, 260  
Mortara Garavelli, B. 287  
Mozart, W. A. 162, 197  
Mussolini, B. 222, 266, 286, 343

Napoleone, 297  
Noè, S. 164

Palazzeschi, A. 198  
Pampaloni, G. 100, 162, 163  
Pankow, G. 202, 353  
Pasolini, P. P. 15, 17, 162, 164, 176, 182, 198, 204, 226, 249,  
254, 286, 288, 295, 296, 340, 353, 356  
Passamai, M. 203  
Patrucco Becchi, A. 100  
Pavese, C. 35  
Penna, S. 105, 161, 165, 167  
Picasso, P. 297  
Platone, 177  
Pontremoli, G. 284  
Propp, V. 162  
Pupino, A. R. 162

Raboni, G. 287  
Raffaello, 177  
Ramondino, F. 356  
Ravanello, D. 99, 163, 164  
Revelli, N. 287  
Ricci, G. 133, 152, 154, 162, 163  
Ricoeur, P. 11  
Rimbaud, A. 291  
Rosa, G. 16, 286, 288

Saba, L. 161

Saba, U. 103, 105, 107, 118,, 161, 165, 175, 180, 202, 286  
Samonà, C. 198, 205, 288  
Sanjust, M. 203  
Scarano, E. 32, 99, 100  
Schifano, J. N. 100  
Segre, C. 162  
Sgorlon, C. 204  
Shakespeare, W. 13  
Siciliano, E. 16, 162, 164  
Simmel, G. 13, 17  
Sinibaldi, M. 284  
Siti, W. 340, 356  
Sofocle, 190  
Sommavilla, G. 286, 288  
Spinazzola, V. 285, 354  
Spitzer, L. 159, 164  
Stalin, G. 257, 286, 297  
Stara, A. 286  
Stefani, L. 99, 181, 204, 278, 285, 289  
Stendhal, 100  
Surchi, S. 197, 205  
Svevo, I. 10, 13, 16

Titone, V. 289  
Togliatti, P. 287  
Tomasi di Lampedusa, G. 216, 284  
Tomasevskij, B. 239  
Turchetta, G. 354

Varese, C. 98, 100, 101, 253  
Vellejo, C. 208  
Venturi, G. 17, 99, 101, 162, 165, 202, 285  
Visconti, L. 354  
Vittori, M. V. 163, 164  
Vittorini, E. 35



Weil, S. 197  
Weinrich, H. 163  
Williams, W. C. 192  
Wood, S. L. 100, 102, 151, 164

Zago, E. 202