



ELSA MORANTE **SEGNİ**

Rassegna stampa disponibile presso
Biblioteca Civica e Centro Donna

novembre 2012



Assessorato
Attività
Culturali



ASSESSORATO
CITTADINANZA DELLE DONNE
ATTIVITÀ CULTURALI



La Biblioteca Civica
La Biblioteca del Centro Donna
Il Centro Culturale Candiani
in collaborazione con Università Popolare Mestre

ricordano

ELSA MORANTE

a cento anni dalla nascita

Rassegna stampa disponibile presso
Biblioteca Civica e Centro Donna

novembre 2012



**Assessorato
Attività
Culturali**



**ASSESSORATO
CITTADINANZA DELLE DONNE
ATTIVITÀ CULTURALI**



Rassegna stampa a cura di Francesco Buda e Isabella Stevanato

Questo documento può essere liberamente scaricato dal sito della Biblioteca Civica

<http://bcm.comune.venezia.it>

BIBLIOLAB 5

Stampa CPM – Comune di Venezia
novembre 2012

Sommario

ELSA MORANTE, IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI	4
UN ALTARE NEL CIELO DELLE MADRI	8
ELSA MORANTE STA TORNANDO A VIVERE –	11
LA "PRIMA" MORANTE	13
LA CULTURA IN LUTTO	14
È MORTA A ROMA, A 73 ANNI, LA SCRITTRICE ELSA MORANTE.....	14
LE SUE PERDUTE MADRI	19
MADRE BARBARA E CARNALE.....	22
ELSA MORANTE: UNA VITA, UNA STORIA INFINITA	26
L'ALTRA ELSA	29
ARMATA DI PAROLE CONTRO IL DRAGO	31
L'IMMAGINE DI ELSA	34
IL SOGNO DELLA CATTEDRALE	38
"LA STORIA" DI ELSA MORANTE HA VENT'ANNI	51
SOTTO IL SEGNO DELLA GRATITUDINE.....	62
"LA STORIA" DI ELSA MORANTE.....	64
UN'ANIMA AFFOLLATA DI SOLITUDINE.....	74
IL GIOCO SEGRETO DI ELSA.....	76
LE CATTEDRALI DI ELSA MORANTE.....	81
VIAGGIO NELLA MEMORIA.....	83
L'EDUCAZIONE SENTIMENTALE DELLA SCRITTURA.....	86
GENESI E GENERAZIONE DELLA SCRITTURA.....	100

Elsa Morante, Il mondo salvato dai ragazzini

di Goffredo Fofi

Quaderni Piacentini numero 38, luglio 1969

Rispetto alla Morante dei romanzi e dei racconti, quest'ultima opera, composta e variopinta, ha il pregio di una complessità e decisione che non eludono come di solito i "grandi discorsi": sul senso della poesia e dell'arte, e della sua in particolare. Non riconducibile a scuole, opera rara e di freschezza e di entusiasmo - pur nei momenti di più lancinante tristezza - la sua lettura è d'una "allegria" (termine morantiano per eccellenza, e d'origine certo mozartiana, cioè denso della più autentica serietà) e di un'eccezionalità - nel panorama di poetiche medio-borghesi intristite sui malori degli impiegati di banca, dei ciechi di guerra e delle massaie di Cecina, come di quelle sempre più morbosamente e noiosamente decadenti, come di quelle delle più incavillate alchimie verbali - tali da meritare un'attenzione tutta particolare. Ma questa è ancora premessa. E analizzare pezzo per pezzo la costruzione calibratamente ariosa e non occasionale di quest'insieme poetico, o i valori e le rispettive interferenze, sarebbe ancora cornice; anzi far torto all'autrice, che ha da farci proposte, ha da spiegarsi e spiegarci, insomma "lanciar messaggi", benché su lunghezze d'onda tutte particolari. Sulla mancanza d'ascolto ci sarebbe molto da dire, ma speriamo che le ragioni diventino chiare attraverso il nostro abbozzo di discussione. La Morante è dei pochi a credere ancora alla poesia non come rognosa autoconsolazione o mera ingegneria, ma come azione eminentemente "onesta", paragonabile a quella del "protagonista solare, che nei miti affronta il drago notturno per liberare la città".

Dell'avvio (un "Addio"), che molto ci dice senza parere sulle contraddizioni dell'autrice, a tratti non pietosa su se stessa - ma solo a tratti, ché subito rientra, e ce ne dispiace - insistiamo su due accenni, in qualche modo rivelatori benché non determinanti:

ogni ragazzo che passa è una morgana. / lo credo di riconoscerti per un momento - e - E poi, forse, brutto, rovinato, mi avresti scacciato anche tu. / Sei troppo infantile e matta! Ti conosco!

Vengono poi soprattutto una rilettura dell'Edipo a Colono, assai bella, e "La smania dello scandalo", una lunga poesia che ci pare quella di più complessa analisi, che qui non possiamo affrontare, e infine, in terza e ultima parte del volume, le "canzoni popolari", diremmo programmatiche, sulle quali in particolare ci soffermeremo. Nella "Serata a Colono", Edipo è trasferito in un ospedale di città in mezzo a un coro di pazzi

il cervello è una macchina furba e idiota che la natura ci ha fabbricato studiandola apposta / per escluderci dallo spettacolo reale, e divertirsi ai nostri equivoci. / Solo quando la macchina si guasta, nelle febbri, nell'agonia, noi cominciamo a distinguere un filo / dello scenario proibito. Ed è assistito da una Antigone guaglioncella (cugina della Nunziatina dell'Isola di Arturo) che è semmai la "sconoscenza", l'accettazione, la pietas popolare nei confronti di un Edipo folgorato di rivelazione, conoscenza, tragedia, dalla furia del male, dalla lotta col dio, che è il Sole, "dio della luce, della bellezza, della profezia e della peste". Un Edipo più classico e insieme nuovo di altre recenti freudiane cattoliche versioni, ma che ancora ci pare non centri appieno, per scelta

precisa, la sostanza del mito: che è nella identità tra Edipo e Sfinge, tra l'uomo e il suo destino. Su tutta la seconda parte del libro aleggia peraltro una strana triade di vati protettivi: Hölderlin, Mozart e Rimbaud; anche se i riferimenti ad essa sono discontinui e personalissimi, mescolati a molto d'altro (e ai sacri testi di varia tradizione: porte di saggezza, chiavi d'illuminazione interiore, passaggi dal limitato all'eterno).

Nella terza parte, la già nota "Canzone degli F.P. e degli I.M." (per chi non lo sapesse: Felici Pochi e Infelici Molti) e "Il mondo salvato dai ragazzini" (la cui ribalta e girandola finale è meno significativa per eccesso di positività e, all'interno di questa, quasi di banale *flower power*), ci troviamo di fronte alla parte più decisamente "impegnata", cioè discutibile, del libro, quella alla quale circoscriveremo le nostre osservazioni.

Tutto questo, / in sostanza e verità, / non è nient'altro / che un gioco

è la conclusione cui da punti diversi arriva la saggezza dei personaggi puri, dunque folli, cui arriva ogni comprensione, in una sorta di tersa e istintiva visione che parte da un Vangelo in cui persino Giuda può trasformarsi morto nel candore di una ragazzina di borgata, che è poi altra incarnazione del "pazzariello" - su cui vedi avanti -, personaggio-simbolo per il quale specifiche attribuzioni sessuali sono felicemente superate o integrate. In essa i tentativi di controllo o di recupero del Sistema e di qualsiasi integrantissima e totalizzante Nuova Riforma Sociale, combinazione hitleristica d'istituzionalismi repressivi, si concretizzano nello spettacolo negativo, nell'inutile e ossessiva Grande Opera che però la santa follia degli F.P., e per tutti del geniale "pazzariello" comunque irrecuperabile - dietro al quale però si schierano Gramsci, Rimbaud, Giordano Bruno, Simone Weil, Spinoza e altri irriducibili noti e ignoti - arriva a mettere in crisi, a scombinare, come una virgola rossa in un meccanismo cibernetico, fino a produrne lo scoppio e ad aprire le porte di un futuro liberato. In questo futuro finalmente le attribuzioni di comodo delle colpe (le "rivoluzioni" contro questo o contro quello, contro i poveri o contro i ricchi, contro le donne o contro i canarini..., comunque "contro", dunque comunque negative) crollano, e infine gli angeli-ragazzini liberano tutti gli uomini per un nuovo gioco d'illimitate possibilità. Questa, in sintesi estrema e che speriamo fedele, ci sembra essere la visione della Morante, decisamente metastorica, e bensì di un metastorico abbastanza diverso da quelli a cui siamo abituati. Innanzitutto perché il Pazzariello si cala in una mitologia concreta, mediterranea e popolare, forse anche più di quanto non voglia l'autrice - e per esso non valgono certe interessate appropriazioni pasoliniane (sull'ultimo Paragone) cui piacerebbe identificare Ninetto, cioè il sottoproletario giulivo e innocente, col Pazzariello della Morante: Ninetto può essere oggetto di canto o magari d'amore, e la Morante questo certo non lo esclude, assai meno oggetto di dialogo, ed è questo che invece, disperatamente, la Morante cerca: coi possibili F.P., principalmente "ragazzini" - cioè tutti ancora pre-conoscenza e tutti disponibilità, slancio -, dialogo che le elucubrazioni giustificative, "storiche", del monologante Pasolini non curano, anche se apparentemente possono o vorrebbero sembrare "più razionali"; inoltre questi "ragazzini" sono inter o a-classisti, e comunque vivono la loro disponibilità già come sfida, apertura, comunicazione.

Questo porta, sussidiariamente, a un'altra distinzione, cui ricorriamo perché può aiutarci a precisare la posizione della Morante, e la sua eccezionalità: il segno della sua poesia è la grazia, termine assunto nella sua accezione non-cattolica e primitiva, mentre per Pasolini il termine di riferimento è sempre il peccato, la perdita della grazia in un contesto di rigida sacrestia: i ragazzini della Morante e i molti possibili F.P. di oggi, per loro fortuna, di questa prigione originale non sono più prigionieri, e i motivi sono storici e sociologici, e noti. Un certo tipo d'infanzia cattolica non ha invece mai vissuto la grazia perché comunque contrapposta al peccato, cioè non autentica, paolina e non cristiana. Ma questo è un altro discorso. La Morante non parla mai di grazia e innocenza e peccato e colpa, semplicemente perché si muove in un'altra logica, del tutto a-cattolica. Parla di conoscenza, che può anche essere perdita della grazia ("conoscere è soffrire", sintetizzava Benn, ma quant'altri prima di lui?) ma può anche non esserlo. Questa tematica preminente nella seconda parte del libro si autoriduce alquanto in un ottimismo volontario felice, di gran conciliazione prefigurata in astratta utopia, creando una discrepanza, una non conciliazione effettiva, tra la seconda e la terza parte (esistente probabilmente nell'autrice stessa) cioè tra la tragedia della conoscenza e una proposta di suo superamento. Che parte però da uno o più gradini al di sotto del piano della seconda, e in qualche modo ne impoverisce, in cerca di semplicità (qui uguale a semplificazione), i termini.

Su questa proposta (terza parte) il libro è un invito a reagire, e il lettore ragazzino o aspirante F.P. - che voglia concedere alla trascinante simpatia del testo, dovrà pur reintrodurre confronti più concreti, se ritiene possibile accettare il dialogo. E questi non possono che condurci alla Storia. Dunque, anche al progetto. Trascurando ogni assurdo rimprovero di genericità di analisi, il ritegno nei confronti del libro finisce coll'avere alcune motivazioni concomitanti. La prima, cercando di mettersi dal punto di vista dei ragazzini: l'età giovane non è sterminato presente, "allegria impubertà senza storia", e, fuor di metafora, richiede, pur generali e "poetiche", indicazioni di prospettiva verso il "possibile"; non può contentarsi del "pazzariello", deve calarlo nel rapporto tra presente e futuro, concretarlo di più togliendogli un po' della sua ideale atemporalità. La seconda, dal punto di vista, diciamo, dei (pochi) adulti che non s'arrendono alla "normale procedura degradante" della cosiddetta crescita e che la conoscenza stimoli a sentito progetto, è quella della responsabilità di fronte agli Arturo-Arthur-Artù che hanno, in realtà e da sempre, sete di conoscenza, di maturità attiva e non sconfitta, di maturità da F.P. che possa veramente contribuire a che il mondo diventi un mondo di F.T. (Felici Tutti) - ed è quella del modo di esser loro vicini sì da evitare per il poco possibile che diventino dei vinti, degli I.M. Dal punto di vista, infine, di un'età di transizione (in ogni senso), diciamo che - pur calato di peso grazie al MS - l'assunzione di un ruolo di "fratello-padre", cioè di un possibile modello F.P. con tutti i suoi difficili e magari angoscianti sentieri di cresta, però anche "allegri", i più allegri, ha tuttora rilevanza, e che di fronte a questa assunzione di responsabilità - che deve essere anche del poeta, che se vuol contribuire a liberare dal "drago notturno" la "città atterrita" è costretto a porsi il problema dell'arma (tra quelle a lui possibili) di miglior uso-, le "nonne" favolose (come la Morante talvolta si definisce), matte maghe dalla meravigliosa e

commovente dedizione e invenzione, si destinano (condannano) a un ruolo troppo secondario e inferiore. Il rifiuto di Edipo –

perché / mi chiami padre? Nessuno è padre a un altro. Tutti da una stessa madre/ siamo partoriti. Non voglio essere chiamato padre. Voglio scordarmi/di questo nome...

- è ancora troppo pieno di risvolti e ambiguità per essere davvero accettabile. Ma infine sarà bene ribadire, di fronte alla sterilità poetica contemporanea, che se nonne del genere non esistessero mancherebbe alla nostra completezza umana e alla limpidezza del nostro progetto qualcosa di difficilmente sostituibile e comunque, come affermava un F.P. che pensava a un mondo di F.T. raggiungibile attraverso l'unica strada possibile, quella della lotta di classe - del tutto estranea, ahi lei, alla Morante -, ai poeti, quando lo sono davvero, molto va perdonato.

Un altare nel cielo delle madri

di *Biancamaria Frabotta*

L'Orsa Minore, Mensile di cultura e politica, n. 10 (mar. 1983), p. 51-52

Non c'è dubbio che Aracoeli segni nella narrativa di Elsa Morante una svolta radicale e pessimista che porta alle estreme conseguenze il misticismo terrestre e pasoliniano de *II mondo salvato dai ragazzini*. Si sa che i "felici pochi" cui allora si affidava il compito di decifrare "il sale della terra" contenuto nel messaggio poetico per un imprevisto corto circuito della storia nel 1968 si identificarono con i ragazzi che in tutto il mondo alzavano festose e proterve barricate contro il consumismo e la prepotenza tecnologica.

Fu quello un fecondo equivoco che regalò alla Morante un pubblico (in realtà troppo complesso e contraddittorio per essere inglobato nella semplice ideologia dell'autrice) che nel 1974 rispose con impeto all'appello della *Storia* il cui

successo non può tuttora essere liquidato come il frutto di un'astuta strategia pubblicitaria. In realtà la *Storia* (che anche all'estero ha pescato i suoi lettori fra femministe e militanti della nuova sinistra) veniva incontro alle esigenze delle giovani generazioni di ritrovare nella letteratura, dopo l'azzeramento della neoavanguardia a puro discorso, un senso e un progetto che non fossero, data l'imperante politicizzazione di quegli anni, la pura e semplice riproposizione dei dogmi neorealistici. Le ragioni di quel successo in fin dei conti non erano poi tanto lontane dall'improvviso favore che negli anni settanta accolse il romanzo storico-fantastico dell'America latina. Anche nella narrativa di Elsa Morante infatti, pur partendo essa da presupposti culturali squisitamente italiani, nonostante i suoi frequenti ricorsi a Dostoevskij, si sono sempre intrecciate fantasia e realtà, fiaba, folclore e storia. Soltanto che proprio a partire dalla *Storia* l'attitudine fiabesca e fantastica della scrittrice (che traspariva nel lessico sognante e barocco di *Menzogna e sortilegio* e che dava i suoi migliori risultati nella smagliante allegoria procidana dell'*Isola di Arturo*) andò sempre più scemando in uno sforzo di approssimazione realistico che rese troppo monolitica e rigida l'ideologia che lo sosteneva e fece perdere smalto al linguaggio che diventava troppo prolisso e ricercato.

Questo fu certo uno dei motivi del deciso rifiuto della *Storia* da parte dei seguaci del romanzo sperimentale che culmina nella recente rimozione operata da Angelo Guglielmi che addirittura cancella il nome di Elsa Morante dalla sua antologia della narrativa degli anni settanta. Una posizione così "di parte" anche se coerente con la tendenza del critico in realtà non ci aiuta a capire ciò che veramente ci distanzia oggi dalla Morante così come gli entusiastici consensi che puntualmente (la classica spartizione fra morantiani e antimorantiani si è ripetuta anche se in chiave minore per *Aracoeli*) vengono dal fronte della tradizione e da alcuni settori della critica post sessantottesca esprimono poco più che un umorale se non polemica adesione all'antico.

Il fatto è che spesso nella Morante non è facile districare un'autentica vocazione alla rappresentazione archetipica dei fondamentali miti dell'umanità

da una poetica realmente invecchiata e logora. E, come è noto, l'antico e il vecchio non hanno gli stessi risultati estetici. Mi pare che questa sia proprio la differenza che esiste, a tutto vantaggio della prima, fra *Aracoeli* e la *Storia*.

L'impasto narrativo della *Storia* provocatoriamente ottocentesco (intreccio, psicologia dei personaggi, linguaggio) non si intende senza l'ideologia con cui la Morante cercò di sistematizzare il difficile presente in una formula di comportamenti universali. In una parola senza il tipico "manzonismo" della Morante e la sua resipiscente poetica degli umili. La maestrina Ida con i suoi naturali alleati, il limbo e il cane, sono amati e stilisticamente accarezzati fino allo spasimo non tanto in quanto estranei e diversi dalle odiose leggi del Potere quanto perché portatori "positivi" di una metastorica verità. Dal famoso dilemma dell'Adelchi manzoniano che si uccide per non dover decidere se è meglio agire o patire il torto, scavalcandone di un balzo la modernità novecentesca (pre-sartiana direi) la Morante approda a un'utopia positiva che consacra, pur nella immediata sconfitta terrena, il trionfo dell'innocenza. Insomma o si è innocenti o si hanno le mani sporche: nulla di più distante da chi, come i militanti dello scorso decennio, ha con innocenza sperimentato e in qualche caso solo sognato il fosco attraversamento dei domini se non del potere almeno del contropotere.

Aracoeli invece mi sembra la definitiva rinuncia alla poetica dell'innocenza. La trama del romanzo è nota: Emanuele è un intellettuale fallito di mezza età che soffre di un'inguaribile estraneità alle lusinghe del mondo, lavoro, politica, sesso (è un omosessuale che vive la sua diversità con un lamentoso senso di frustrazione e d'impotenza) a causa di un'implacabile e divorante amore verso la defunta madre, un'adalusa uccisa da un tumore al cervello dopo che la morte della sua seconda bambina appena nata aveva scatenato in lei una crisi di delirio sessuo-maniaco. Il libro non è altro che un viaggio a ritroso nel tempo (nella Spagna e nell'Italia dei nostri giorni) alla ricerca della madre perduta.

Si tratta quindi di una lunga digressione della memoria del "mediocre" protagonista che si esprime in prima persona in un linguaggio misto di lirismo e di realismo e non sempre il sovrabbondante e fastoso linguaggio di questa prosa è all'altezza dell'ambizioso assunto del libro. All'interno delle pareti del cervello di Emanuele si annida la sagoma cartacea di *Aracoeli* una specie di controfigura della vera *Aracoeli* creatura prediletta delle fantasticherie morantiane. *Aracoeli* avrebbe infatti tutti i tratti fisiognomici della Madre che, come un fantasma, percorre tutta la narrativa della Morante: di umili origini essa è ignorante sensuale estranea infantile arcaica corporea quanto basta per degnamente incarnare il ruolo di un consumato mito maschile, ma madonna-puttana il cui corpo, nelle oscure latebre dell'inconscio collettivo, coincide con le viscere stesse della Terra da cui ogni essere umano pretenderebbe di essere stato generato e la cui extra-sensorialità batte in velocità e in profondità i più lenti e aridi percorsi dell'intelligenza.

In sé e per sé *Aracoeli* ripropone una mitica divisione del mondo per sessi, un Dio padre e una Dea madre che, a causa della latitanza del primo, si assume il compito di spiegare con "semplicità" l'universo facendone intravedere il mistero di fondo e scartandone con indifferente regalità le mutevolezze della superficie.

Questa sacralizzazione della maternità a una lettrice "moderna", interessata più, io credo, all'attuale confusione, ambiguità e indistricabilità dei sessi piuttosto che alla loro ipostatica separazione, può sembrare intessuta d'irritanti luoghi comuni: il grembo materno come paradiso perduto, le banali simbologie della mammella gonfia di latte, l'imperscrutabile segretezza della sostanza cerebrale materna il cui risolto non è meno ovvio: la funerea onnipresenza del corpo della madre, il suo essere dispensatrice, attraverso l'eccesso di amore, di latte velenoso e di morte. Ciò che, nonostante tutto, avvince in *Aracoeli*, è altro: è appunto l'impossibilità di discernere il monumento materno dagli ambigui guizzi della memoria debole e imperfetta con cui il figlio l'ha edificato. Per questo *Aracoeli* a cui l'autrice dà una volta per tutte "le malanotte" e il definitivo congedo è a viva forza spogliata di qualsiasi illusione d'innocenza, proprio lei che ha tutti i numeri per farsene eroica portabandiera. Il regno di cui essa possiede le chiavi si rivela oscuro. Il ministero stesso dell'esistenza (l'unico tratto del romanzo influenzato dalla psicoanalisi è quello che aderisce al mito rankiano del trauma della nascita) si spolpa di fronte all'arido vero, l'ultima estrema rinuncia. Al punto che, contrariamente a un'opinione critica diffusa circa *Aracoeli* io credo che il romanzo si sarebbe avvantaggiato di una rinuncia più coerente all'intrigo narrativo. Non è necessario ricorrere alla follia, alla sesso-mania o al tumore per esprimere un congedo, per quanto doloroso esso sia. Anzi proprio in questo caso si sente più viva l'esigenza di un'asciuttezza strutturale e stilistica da cui la Morante è notoriamente aliena.

E abbastanza stravagante appare anche la soluzione a sorpresa del romanzo a cui il lettore giunge assolutamente impreparato che scrive:

questa spiegazione inaudita arriva, invero con troppo ritardo. Né io mi arrischierei a proporla, se non fosse per un indizio che quasi me la conferma — benché minimo, e anch'esso tardivo.

L'indizio sarebbe dietro la negazione, il ripudio, la vendetta, l'oblio di *Aracoeli* forse si nasconde l'amore del figlio verso il padre muto e assente. Ma appunto, dopo il tramonto malinconico del Regno delle Madri è troppo tardi anche per il regno dei padri e la Morante accede infine a un piccolo ma significativo accenno di leopardismo dopo tanto spreco di misticismo, di taoismo, di populismo cattolico.

Gli occhi stellanti e luminosi della madre-bambina dell'isola di Arturo, Nunziatina dal sapore di mare ci ricordano che nessuno perdona alla Madre d'invecchiare.

ELSA MORANTE STA TORNANDO A VIVERE –

di LAURA LAURENZI

La Repubblica del 24.06.84

([http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/06/24/.](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/06/24/))

ROMA - Non è più smemorata e sta meglio, sempre meglio. Lei che ha tentato di uccidersi, che voleva interrompere per sempre ogni rapporto con "la fabbrica tenebrosa" del corpo - le parole sono sue - ora vuole vivere, ha confidato agli amici, un romanzo cui sta pensando da tempo e su cui è tornata spesso con la mente in questi mesi confusi di sofferenza. Elsa Morante ha i capelli bianchissimi, il viso chiaro e liscio, gli occhiali con la montatura all'insù a imprigionare la "foschia violetta" dello sguardo, come volle definirla Pasolini. La voce è fonda, agitata e insieme gentile: "Un altro romanzo? Non voglio parlare di questo... Non voglio farmi vedere, la prego...". Il tavolino alla sinistra del letto, proprio sotto la finestra, è ingombro di libri. In un bicchiere un mazzo di rose di giardino. Sul divano, minuta e paziente, è seduta Lucia, l'anziana governante che vive con la scrittrice da 36 anni. La stanza 224, al secondo piano di Villa Margherita, da alcune settimane è meta di visite sempre più frequenti da parte di amici. "Sembra un miracolo. La diagnosi dei medici era stata tremenda. Parlava di "encefalopatia involutiva di tipo sclerotico con aprassi motoria, esito d'idrocefalo", una degradazione delle cellule cerebrali che doveva essere irreversibile - racconta un'amica -. E invece Elsa è andata man mano migliorando, sia pure con alti e bassi. Un recupero fantastico per i suoi 67 anni". All'inizio di giugno, sorprendendo tutti, la Morante ha finalmente accettato di cedere i diritti de "La Storia": Comencini ne farà un film televisivo per la rete due della Rai, quattro o cinque puntate da girare nell'85. Prima di ammalarsi la scrittrice aveva rifiutato decine e decine di richieste. Non ne voleva sapere, mandava via i produttori con sgarbo imperioso. Adesso ha cambiato idea. Il preaccordo è già stato firmato; prestissimo sarà siglato il contratto. Le trattative si sono svolte nella stanza della clinica, e sono andate avanti soltanto quindici giorni: compenso pattuito per la Morante 170 milioni. Secondo qualcuno a farla "capitolare" sono state anche le conseguenze finanziarie della sua malattia, in particolare la lunga costosissima degenza. Problemi per i quali a dicembre Alberto Moravia, per 25 anni marito della scrittrice, rivolse un appello a Pertini; il Comune di Roma si impegnò a provvedere almeno in parte alle necessità della grande malata, ma, forse per motivi burocratici, i risultati di questo impegno non sono ancora apprezzabili. Secondo altri la decisione di cedere "La Storia" è invece il sintomo di un cambiamento, modo di guardare alle cose, un ottimismo ritrovato. Nel suo desiderio di tornare a vivere - lontani i mesi oscuri in cui non riconosceva gli amici e neppure la sorella - Elsa Morante trascorre metà della giornata in poltrona. Con la buona stagione esce spesso; sulla sedia a rotelle dalla spalliera blu si fa accompagnare nel giardino della clinica, fra le ortensie fiorite e gli oleandri. Il regista Carlo Cecchi è riuscito persino a convincerla ad andare con lui al ristorante, in una trattoria della zona. "Se soltanto fosse in grado di camminare potrebbe lasciare la clinica, essere dimessa, e tornare nel suo appartamento di via dell'Oca, assieme alla governante Lucia, che in tutti questi

mesi le è sempre stata accanto, dormendo nella sua stessa stanza", racconta un amico, "il guaio è che Elsa è paralizzata, e quindi non è autosufficiente. Per lei ci vorrebbe un'infermiera notte e giorno, Lucia non ce la può fare...". Per tentare di riacquistare l'uso delle gambe, e per avere più forza nelle braccia, debolissime, Elsa Morante si sottopone con tenacia a una fisioterapia rieducativa molto intensa, tre volte alla settimana. Legge soltanto libri "leggeri", cioè che non pesino molto, perché dopo un po' non ce la fa a tenerli in mano; tanto che i volumi più pesanti le vengono sezionati in dispense, in fascicoli. Per scrivere, invece, ancora non ha la forza. Né intende usare - come le hanno suggerito gli amici - l'aiuto tecnologico di un registratore cui dettare le prime frasi, i primi appunti del nuovo romanzo. Ci sarà tempo dopo, dice. E intanto legge con piacere, dopo le delusioni avute dalla critica italiana, le recensioni francesi al suo libro "Aracoeli", appena uscito a Parigi con molto successo. Le infermiere della clinica raccontano delle sue gentilezze e generosità, ma anche dei suoi furiosi sbalzi di umore. E in certe collere improvvise, in certe permalosità, in certe gioiose insofferenze, in certi pudori scontrosi, gli amici dicono di riconoscere la Elsa di sempre, così lontana e diversa dalla monumentale malata di qualche mese fa, la grande inferma spiata dalla morte, immobile e senza memoria, il corpo straniero a lei stessa - per usare le sue parole - umiliato e piegato nella sofferenza. Era il 6 aprile dell'anno scorso, sono passati quattordici mesi, quando la portarono con l'ambulanza in ospedale: aveva ingoiato un intero tubetto di valium. In clinica, qualche giorno dopo, le fu fatto un Tac, da cui si scoprì che soffriva di questa idrocefalia, di una sclerosi alle arterie cerebrali che portava con sé la paralisi delle gambe e la perdita della memoria. E la sua, con il passare dei giorni e poi dei mesi, aveva i ritmi silenziosi di una tragedia che si consumava senza compiersi. "Come donna ho un solo desiderio - aveva detto poco prima di cadere malata - essere dimenticata". E mentre stava male, nei lampi intermittenti di lucidità, ripeteva che voleva morire, essere un fantasma, uno spettro. Ora parla di uscire, di scrivere. A volte - riferiscono gli amici - sembra persino contenta, e dice di non soffrire più la solitudine.

La "prima" Morante

Gino Nogara

IL GAZZETTINO 2 luglio 1985

Elsa Morante,
LO SCIALLE ANDALUSO,
Einaudi 1985, pp. 220, lire 14.000.

Scrivendo giorni fa con motivato apprezzamento del rilancio einaudiano di Tetto Murato di Lalla Romano, rilevavo il fatto della frequenza con cui vengono riproposte opere narrative di un passato non proprio remoto. Una sorta di "ripasso" che può succedere diventi sorpasso nei confronti di libri di fresca stampa i quali godono di corse facilitate, se non truccate.

Non mi sembra però sia il caso di *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante uscito nel 1963 e riedito ora nella collana "Gli struzzi". Si tratta di undici racconti e di un romanzo breve, che presta il titolo alla raccolta, concepiti tra il '35 e il '51. Parti giovanili i più, di autore ventenne. Preistoria della Morante. Non viene facile cogliere in essi gli anticipi dei rimarchevoli risultati che la scrittrice romana conseguirà con *Menzogna e sortilegio* e con *L'isola d'Arturo*.

È tuttavia avvertibile in alcuni dei racconti il mondo morantiano più segnato da un tragico quotidiano che si innesca da una memoria inquieta, incline a un realismo magico, che talora si compiace di una realtà stregata. Così nella funerea novella *La nonna*, dove una vecchia madre gelosa, per vendicarsi della nuora che ella accusa di averle rubato l'amore dell'unico figlio, attira i due nipotini con la malia di una favola nei gorgi schiumosi del torrente in cui si è tolta la vita.

In *L'uomo dagli occhiali* una bimba morta riappare a una compagna di scuola in un luogo di nebbie e di gente senza volto febbrilmente vagante per raccontarle dell'uomo dagli occhi di cieco che l'ha uccisa, lo stesso uomo che, perduta la misura del tempo, la va cercando ignorandone la fine.

Ancora la morte, in chiave di grottesco patetico in *Un uomo senza carattere* dove la soccombente, vittima della derisione dei compaesani e della falsa pietà di chi le si professa amico, è una ingenua zitella pavoneggiante in una propria inesistente bellezza. Si va sul lugubre con *II soldato siciliano*, storia di un padre insonne che va errando in guerra in cerca di quella morte che lo ricongiunge alla figlia suicida.

In questi racconti, tra il gotico e il romantico, che richiamano autori del Sette e dell'Ottocento, trovo il dato meno positivo della Morante, "l'attrazione per il bizzarro, il macabro e il deforme" che, a dare retta a quanto giudica Giacinto Spagnoletti nella mondadoriana *La letteratura italiana del nostro secolo*, un panorama che sta suscitando infiammate polemiche per i molti esclusi, "è andata tanto in là da mutarsi in inconsapevole, per lei, giuoco letterario".

Se ne discosta *Lo scialle andaluso*, un racconto lungo in cui la Morante affronta con mano leggera e con spirito appena divertito, comunque sgombro da grigie ambiguità, uno dei temi a lei più cari, il rapporto viscerale madre e figlio, (qui una ballerina di danza classica che finisce nell'avanspettacolo e un ragazzino ombroso che si dà a Dio per disdegno geloso di lei), centrale in *Aracoeli*, l'ultimo discusso romanzo.

La Cultura in lutto. **È morta a Roma, a 73 anni, la scrittrice Elsa Morante**

Claudia Giannini

IL GAZZETTINO - MARTEDÌ 26 NOVEMBRE 1985

Dalla nostra redazione

Scrivere i romanzi per uscire dal buio

ROMA - il cuore di Elsa Morante si è fermato alle 13,10 di ieri. Un infarto: l'atto conclusivo di una malattia lunga e dolorosa che la inchiodava in quel lettino della clinica Villa Margherita dal maggio dell'83. Le erano accanto la sorella Maria, il fraterno amico Carlo Cecchi, e la governante Lucia, che da trent'anni le viveva accanto. Alberto Moravia era a Bonn, dove è stato raggiunto dalla notizia della morte della ex moglie.

Il professor Cantera, medico curante e amico e confidente della scrittrice, ha tentato il possibile per strapparla alla morte, sottoponendola anche a massaggio cardiaco; Ma c'è da credere che, se avesse potuto, Elsa Morante lo avrebbe pregato di smettere, di lasciarla morire. Di morire aveva desiderato, con determinazione, proprio in quel lontano maggio dell'83. Un'idrocefalia aveva reso la sua vita una povera, insopportabile cosa, ed Elsa Morante preda ormai di una disperata depressione, aveva inghiottito una manciata di barbiturici, aveva inalato gas illuminante. La salvò, allora, l'anziana governante

Fu ricoverata in ospedale, e qui si scoprì la causa del suo male, quell'idrocefalia che l'aveva ridotta in condizioni tanto penose. La operarono, e le sue condizioni cominciarono lentamente a migliorare. Ma la degenza si presentava lunga e costosissima, e fu allora che si scoprì che una delle personalità più rappresentative della cultura, contemporanea viveva in uno stato di estrema povertà, e per lei si mosse, all'epoca, anche il presidente Pertini. Di recente le sue condizioni ed il suo umore erano migliorati. Alle persone che le erano vicine aveva addirittura confidato il progetto particolareggiato di un nuovo romanzo. Poi otto mesi fa, all'improvviso, dovette essere operata d'urgenza per un'ulcera perforata. Ne seguì un grave crollo organico e un ancor più grave crollo psichico. Da un mese si era chiusa in un mutismo assoluto, dal quale neppure le persone più care erano più riuscite a farla uscire. E quando ieri il suo cuore ha ceduto si è forse compiuto il solo evento che Elsa Morante avesse ormai la forza di desiderare.

Messaggi di cordoglio sono stati inviati alla famiglia da Craxi e da Nilde Iotti. I funerali si svolgeranno domani mattina in piazza del Popolo.

Nostro servizio

ROMA - La malattia di Elsa Morante è stata determinante per porre il problema dell'aiuto dello Stato ai "cittadini illustri" che si trovino in stato di necessità; una consapevolezza da cui ha preso l'avvio, poi, l'iter parlamentare della

“Legge Bacchelli” entrata in vigore da quest’estate.

A dare risonanza nazionale alla vicenda della scrittrice, prima ancora della pubblicazione di un articolo-appello di Alberto Moravia (ex marito di Elsa Morante) fu Sandro Pertini. L’allora presidente della Repubblica, che della Morante è sempre stato un grande ammiratore, andò a trovare la scrittrice in clinica, nel dicembre del 1983, ed al suo caso interessò subito gli enti che potevano venirle in aiuto.

Pertini attirò poi nuovamente l’attenzione dell’opinione pubblica e dello Stato sulla sorte dei “cittadini illustri” in stato di necessità, quando andò a visitare, durante un suo viaggio a Milano, un altro grande scrittore malato da tempo e in precarie condizioni economiche: Riccardo Bacchelli.

L’emozione suscitata dalle vicende della Morante e di Bacchelli ha portato alla “Legge Bacchelli” che stanziava, per i “cittadini illustri” in difficoltà, un assegno straordinario vitalizio fino ad un massimo di 100 milioni l’anno.

di CESARE DE MICHELIS

Personaggio straordinariamente schivo e sfuggente, Elsa Morante ha difeso il segreto della propria vita come il bene più grande, ha evitato con puntigliosa ostinazione qualsiasi tentativo che il mondo della letteratura e del giornalismo ha fatto per appropriarsi di lei e trasformarla, soprattutto sull’onda del successo grandissimo che ebbe il suo libro più fortunato, *La storia* (1974), in una protagonista sul palcoscenico del dibattito culturale.

Eppure questa donna più di quarant’anni fa aveva sposato il più noto romanziere italiano, Alberto Moravia, e negli anni immediatamente precedenti la guerra era stata una attenta testimone del suo tempo, scrivendo per giornali e riviste acuti articoli di costume. Si potrebbe dire che la tendenza ad arroccarsi in una gelosa solitudine sia venuta rafforzandosi negli anni, mentre il suo sguardo scavava nel mondo sempre più lucidamente disperato di fronte alla tragedia che le appariva inequivocabilmente all’orizzonte.

Fin quando, qualche anno fa, un male implacabile la costrinse senza speranza nel letto di una clinica romana, la Morante era vissuta nel centro di Roma che aveva raggiunto per virtù dell’ingegno dopo un’infanzia trascorsa al Testaccio, il quartiere dei pasoliniani “ragazzi di vita”. Aveva casa nei pressi di Piazza del Popolo, in via dell’Oca, ma non frequentava circoli, caffè o librerie e dedicava tutto il suo tempo a quanto restava di un mondo diverso che ancora amava con intatto candore, un mondo di gatti e di fiori non ancora inquinato dall’orrore della modernità.

Disse una volta - in una rara intervista, strappatale da Costanzo Costantini - di risentire “orribilmente dei fatti pubblici” fino al punto di non poter resistere e di aver quindi deciso di abbandonare il campo e di ritirarsi: “Sono muta - disse Io sono la minoranza muta”.

I suoi messaggi li chiudeva in straordinarie bottiglie che abbandonava al loro destino tra le onde della storia: senza fiducia che venissero raccolti ma con la speranza che potessero un giorno posarsi su una spiaggia lontana. Così in

quarant'anni ha pubblicato soltanto otto libri, sei di prosa e due di poesia, nei quali ha versato con rigorosa coerenza la sua visione del mondo al tempo stesso lucidamente attenta alla realtà e illuminata dal chiarore abbagliante del sogno visionario e premonitore.

I suoi occhi di un intenso color. violetto indagavano il mondo irrequieti e vedevano oltre le cose il mistero che esse nascondevano: non per caso ebbe fama di medium e di veggente, il suo realismo, tanto autentico da emozionare persino Lukàcs, conviveva con un'inesauribile fantasia che avvolgeva ogni storia in un'atmosfera magicamente fiabesca.

Parlando del romanzo scrisse una volta che

la ricchezza della realtà è inesauribile: essa si rinnova per ogni creatura vivente che parte a esplorarla - e, quindi, - al romanziere non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile deve essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. unica ragione Questa è l'unica ragione dell'arte.

È difficile trovare un diverso approccio alla sua arte, è difficile definire con altrettanta trasparenza la più stretta adesione alle cose e al tempo stesso lo slancio con cui tutte le abbraccia in un disegno finamente chiarificatore.

Nei suoi romanzi da "Menzogna e sortilegio" (1948) a "L'isola di Arturo" (1957), a "La Storia" fino all'ultimo "Aracoeli"; del 1982, la sua immagine del mondo si arricchisce e si definisce progressivamente, il suo segno diventa sempre più nitido e netto, inequivocabile. In questo senso ebbe ragione chi di fronte ad "Aracoeli" restò impietrito e attonito come dinnanzi a "un libro definitivo" - la definizione è di Franco Fortini.

Le pagine di quel libro sono squillanti e il loro messaggio è tanto inquietante quanto perentorio, in ogni modo, con tutte le forze bisogna resistere all'orrore del mondo: "la mia vera speranza era di smuovere - straziandomi con le mie stesse mani - l'indifferenza totale della terra".

Il romanzo nella prospettiva della Morante non è mai soltanto racconto, referto, testimonianza, è l'attesa e intensa ricerca di una via di uscita dal buio del presente, è e deve essere visione e profezia.

Piuttosto le sue confessioni autobiografiche, le sue riflessioni personali sono affidate alla scrittura in versi, per essere riscattate, attraverso la purezza di una scrittura perfettamente letteraria, alla meschina banalità del quotidiano. "Alibi" (1958) e soprattutto, "Il mondo salvato dei ragazzini" (1968), restano luminose testimonianze di un'ansia di libertà che non si appaga.

"La mia morte - ha detto la Morante - la vedo come un riposo... Ancora ho persino qualche speranza che esista l'aldilà, perché credo molto, non nei cattolici, ma nel cristianesimo, cioè in Gesù Cristo. Ci credo molto".

Questa fede resistente e incrollabile le consentì di guardare la tragedia che vedeva nel mondo senza mai disperare. Se "la bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea", se "non resterà pietra su pietra", resiste ancora una ragione per non distogliere lo sguardo.

Un "autoritratto" dalle sue parole

Se credo nell'immortalità letteraria? Io credo che non resterà pietra su pietra. Non lo vede che stiamo andando verso la distruzione di tutto l'Universo? Ma per carità, cosa vuole che creda all'immortalità letteraria... Non credo neanche che si arrivi all'anno 1985, si figuri se credo all'immortalità. Io credo che sarà distrutta tutta la terra. Non è possibile... Quando si fabbricano tutte queste armi, armi che sparano da sé... e poi non lo vede *che* regna la più totale incoscienza? Per carità. Io caso mai posso credere piuttosto all'immortabilità... quella di Gesù Cristo, quella cioè che non si muoia del tutto.

Sarò stata sfortunata, ma non ho mai conosciuto una donna veramente intelligente. Le donne pensano solo a se stesse e alle loro faccende private, scimmiettano l'uomo, *ed* è un segno della loro stupidità voler essere come i maschi: sprestando le loro grandi qualità femminili, diventano spregevoli.

In fondo, ma molto in fondo, sono una pigra. Non vorrei mai partire, ma quando decido di muovermi, vorrei arrivare subito alla meta. Sono un autore che si lascia distrarre continuamente dalla vita.

Siccome non posso aspirare alla santità, soltanto tre cose hanno contato e contano per me: l'amore, i bambini, i gatti...

Io come donna ho un solo desiderio: essere dimenticata. Chi è Elsa Morante? Sono tutta intera nei miei libri. Non concedo interviste.

Voglio che siate allegri il giorno della mia morte. La musica alla mia sepoltura: Mozart, i tre geni del "Flauto Magico", le prime arie di Bob Dylan e Bach, "La Passione secondo San Matteo".

II suo volere andare incontro agli "altri"

Rolando Damiani

Il fatto che Elsa Morante sia l'autrice, con *La Storia* di uno dei più acclamati best-seller della letteratura del dopoguerra, è una dimostrazione vistosa delle contraddizioni talora fertili e delle piccole virtù, spesso improduttive, della nostra narrativa. Una scrittrice appartata, sofisticata, allusiva - nata favolista (appartengono, forse significativamente, al periodo bellico le fiabe contenute nelle *Bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*) e cronista, nella sua prima attività giornalistica di atmosfere "poetiche", distillate in brevi racconti, sulla scia dei dettami del Novecentismo - si impegnò infine in un romanzo di largo respiro, popolare, segnato da un titolo così totalizzante e senza ironie, quale *La Storia*.

Anche la Morante, narratrice di atmosfere, di stati indecifrabili dell'anima e di vicende attorniate dall'ignoto, veniva tentata nella sua piena maturità dal romanzo d'impianto "manzoniano", capace di dare voce a tutta una gente e a una età: ma la sua genealogia culturale invece che dalle biblioteche degli storici e dei filosofi di Francia, come accadeva a Manzoni, proveniva dai salotti letterari di una Roma estetizzante e poi neorealistica, chiusa su di sé a difesa di un "buon gusto" che le vicissitudini sociali e politiche della capitale mettevano continuamente a repentaglio. Vi era qualcosa di commovente nello

slancio di Elsa Morante verso quegli "altri", che tutta la sua narrativa evocava come uno sfondo indistinto.

Si pensi alla vicenda di *Menzogna e Sortilegio* il romanzo che vinse nel '48 il Premio Viareggio, che si fonda sulla decadenza ineluttabile, perché rivelatasi senza vie d'uscita, di una famiglia gentilizia del Meridione, raccontata dalla protagonista-narratrice nella solitudine della sua stanza, quasi allucinata dai suoi stessi ricordi. Anche nell'isola di Arturo l'iniziazione di un ragazzo alla complessità del reale, in una sequenza di gioie e di paure, provocate dal contatto con la natura e dalla fuga di un padre, ammirato in origine come una figura mitica, avviene nella piena chiusura (simboleggiata dalla stessa isola) dei personaggi e degli eventi rispetto a qualsiasi cosa che oltrepassi il loro orizzonte geografico e psicologico.

La pagina romanzesca mostra in filigrana l'intonazione lirica connaturata alla Morante, l'estrema rarefazione della sua sensibilità: questa sua tendenza alla scrittura poetica, esattamente contraria al prosastico e al prosaico che sono le stigmate del romanziere popolare, si avverte nel *Mondo salvato dai ragazzini*, apparso nel tanto poi chiacchierato 1968, dove alcuni accorgimenti "anarchici" della letteratura d'avanguardia non mutano un quadro essenzialmente lirico e intimista, opposto all'universalità che i poemi, di cui il libro si compone, intendono rappresentare.

Se è vero, infatti, come è stato osservato, che la situazione in cui agisce la narrativa della Morante è quella di una vita immobile, resa inquieta dall'attesa di qualcosa che non si definisce mai, circondata da persone e da eventi mai assunti direttamente nella loro realtà, ma sempre sfiorati per quanto basta e resi portatori di suggestioni di vite lontane e diverse, i suoi ultimi anni di un'esistenza solitaria e inaccessibile, precedenti ad una morte in qualche modo "annunciata", e trascorsi in un ritorno dal mondo che a molti parve quasi un atto di sdegno dopo il suo tuffo nel vortice dei fatti, al tempo della Storia, ci appaiono quasi un commento, e la decifrazione più consona a tutte le sue pagine di poesia in prose, così ambigue e distaccate, così sospese sul vuoto nel momento stesso in cui dimostravano di abbandonarsi al piacere del nudo avvenimento.

LE SUE PERDUTE MADRI

di ALFREDO GIULIANI

La Repubblica 26.11.1985

([http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/11/26/.](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/11/26/))

ELSA Morante, scomparsa ieri a settantatré anni dopo lunghissima malattia, è stata una scrittrice di ardite ambizioni e d'intensa, barocca, immaginazione. Può darsi che nessuna delle sue opere sia perfetta, o quanto meno sia tale da non suscitare perplessità e riserve; ma è giusto riconoscere che in ognuna è messa in gioco un'idea complessa, un'ossessione d'interessa che vuole restituire la realtà e l'irrealtà del vivere. La sua prima opera di grande lena è il romanzo *Menzogna e sortilegio*, cominciato nel 1943 e apparso nel 1948. Il libro ha un'architettura studiata, di minuzioso e talvolta pedantesco artificio. L'intreccio si snoda lentamente, al modo di una rimemorazione compiuta in stato d'insonnia. La protagonista-narratrice, Elisa, è una giovane sui venticinque anni (questa era l'età della Morante quando iniziò a scrivere il libro, ed è possibile supporre che altri e più significativi dati autobiografici siano celati nell'affabulazione della storia). Morta la sua protettrice Rosaria, una sorta di madre adottiva che l'ha presa con sé dal momento in cui è rimasta orfana quindici anni prima, Elisa è ora sola e bruscamente lasciata in compagnia della propria memoria. Finora si è salvata dalla realtà con le bugie, ossia abbandonandosi con tutta l'anima alle letture e soprattutto al fantasticare, tramando nell'immaginazione strambe epopee e favole, popolando la sua vita quotidiana di fantasmi e di maschere. Tale potere incantatorio le è stato trasmesso in eredità dai genitori, vissuti nella menzogna, come un morbo. Ma adesso, in luogo della viziosa fantasticaggine, s'impone a Elisa la pietosa e veritiera ricostruzione dei "casi funesti" che hanno devastato i due rami della sua famiglia e condotto a fine prematura i suoi genitori. "Trascorro l'intera notte a ricordare eventi passati. Non soltanto il mio passato, e in particolare l'infanzia, e l'ultimo anno passato coi miei parenti, che ritrovo intatto e vivido come fosse di ieri; ma anche il loro passato, quello di mio padre e di mia madre, e della mia famiglia defunta. Non posso usare altro verbo che ricordare: infatti tutto ciò che ignoravo di loro mi si spiega naturalmente, e io ripercorro fin dal principio le loro vite come se tutte fossero episodi della mia". Vediamo subito come questo proposito condurrà a una deliberata e smodata forzatura del "punto di vista", tanto che il lettore non potrà cadere nel grossolano tranello tesogli da Elisa e si convincerà presto che tutto il romanzo è un'altra "bugia": nessuna ragazzina di nove-dieci anni può aver vissuto, percepito, conosciuto così minutamente i caratteri e le situazioni raccontate da Elisa. Ne deriva un pesante ma anche affascinante effetto manieristico. Una falsità macchinosa che usa il modo tradizionale di raccontare, descrittivo e psicologico, tipico del romanzo settecentesco e ottocentesco, e che si potrebbe paragonare, come fece a suo tempo Emilio Cecchi, a un "enorme balocco". Sennonché, a trattenerci dal condividere del tutto questo paragone, stanno le ultime duecento pagine (il romanzo ne conta più di ottocento): nelle quali il delirio in cui cadono i personaggi evocati da Elisa esaspera la finzione, elevandola a una tragica verità di follia e di morte. Molti

ritengono, credo francamente a torto, che *L'isola di Arturo* sia il romanzo più riuscito della Morante. E' certo il più arioso, il meno appesantito da gonfiezze e volute barocche. Elaborato tra il '49 e il '56, il libro fu pubblicato nel 1957 e ottenne subito favore per la sottile evidenza del tema, la leggibilità e l'impasto linguistico calibrato tra favola mitica e realismo dialettale. Anche qui è la storia di un ragazzo raccontata dal protagonista in un momento imprecisato della maturità. E' una storia schematica: l'esplosione e la fine dell'adolescenza. Il ragazzo Arturo vive psicologicamente e di fatto le avventure simboliche che lo getteranno solo nel mondo: è abbandonato dalla madre (che muore nel generarlo), cerca di ritrovarla nella giovane donna che il padre sposa più tardi, è abbandonato dal padre, che egli adora quale eroe e gli si rivela ometto preda di grame passioni, è deluso e tradito da una donnetta che lo inizia al sesso senza amore, è respinto dalla matrigna, e infine abbandona per sempre l'isola dove è stato felice e dove ha conosciuto la disperazione, la vacuità, il desiderio stranito, la gelosia. In certe goffaggini stilistiche, che macchiano di artificio i dialoghi, si avverte il tentativo di acquisire dentro la trama simbolica le vibrazioni del parlato neo-realistico; ma il risultato è una sconcertante accentuazione dell'incongruo e del manieristico. Le poesie del volume *Il mondo salvato dai ragazzini*, scritte negli anni '66 e '67, ci mostrano una nuova Morante, tesa in varie sperimentazioni e spesso risola in toni assai netti e suggestivi di parodia tragica: "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./La loro morte ha fame. La loro morte si annoia". La memoria sempre più ossessiona come casa di pena, spazio funerario: "E tu accorri, eco d'un'eco, dai nostri nidi vegetali/anteriori alla prima barbarie, dove tu e io siamo uno solo/nè uomo nè donna, un'allegria impubertà senza storia,/finchè ci dividono, per chiamarci alla loro strage". Con *La Storia*, pubblicato nel 1974, l'autrice, incurante delle mode, ha recuperato quel neo-realismo che aveva ignorato da giovane. Strano salto all'indietro, che si spiega con l'intenzione di scrivere finalmente una epopea dei miserabili, un grande romanzo popolare sull'Italia della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra. Ma i confini delle vicende si dilatano, con diversi artifici, in tempi anteriori e posteriori al nucleo centrale del racconto, che dal 1941 va al 1947. Per la prima volta Elsa Morante concepisce il libro in terza persona mimando l'oggettività del cronista o assumendo, senza trucchi per nasconderla, l'onniscienza del narratore; e ricorrendo tranquillamente alle formule più viete, "ch'io sappia", "per chi si mettesse a osservarlo", "a mia notizia", "per quanto mi risulta", e così via. Il libro è colmo di difetti, e uno dei pochi lettori che seppe subito metterli in luce con severa intelligenza fu proprio un amico della scrittrice, Pier Paolo Pasolini. C'è poco da aggiungere ai due articoli che egli dedicò al romanzo e che ora si leggono nel volume *Descrizioni di descrizioni*. Pasolini vide bene anche alcuni pregi del libro, e almeno uno bisogna ricordarlo: la straordinaria qualità poetica del personaggio di Ida, povera di spirito eppure piena di grazia. Ma davvero Ida è una povera di spirito? Non nel senso del candore innocente e ignaro. Ida ha sopportato le più atroci esperienze (essa rappresenta la vita contro la cieca Storia) soltanto con qualche lamento, e sempre ha incoraggiato gli altri a vivere. Ma quando le muore il suo bastarduccio, il "bambinello Usepe", Ida prende a lagnarsi con

un guaito bestiale: "non voleva più appartenere alla specie umana". E impazzisce. Proprio come accadrà in circostanze simili alla protagonista dell'ultimo romanzo, Aracoeli. Al centro di ogni opera della Morante c'è sempre una ricerca e una perdita e uno stravolgimento della maternità. Intorno al mistero della matrice si sono arrovellate le bugie e le sincerità di questa tortuosa favoleggiatrice.

Madre barbara e carnale

di Sandra Petrignani

Noi Donne, n. 1 (gen. 1986), p. 78-82

A ricordo di Elsa Morante, morta il 25 novembre scorso, proponiamo un saggio che va al cuore della scrittura della grande narratrice scomparsa: la madre, le madri, come lei drammaticamente le vide, le amò, le patì, le trasfigurò poeticamente fino a sfiorare un delirio di annegamento e di terrore. Una chiave di lettura che fa di Aracoeli una sorta di testamento spirituale. Il testo è un'anticipazione dall'Almanacco Firmato Donna, a cura di Sandra Petrignani, che verrà presentato in marzo nell'omonima manifestazione. L'Almanacco propone una riflessione sul rapporto fra le scrittrici italiane e i problemi chiave del nostro secolo. Una sezione è dedicata al ritratto dei secoli passati attraverso un personaggio femminile che ne rappresenti il simbolo (Gaspara Stampa per il '500, Angelica Tarabotti per il '600, Elisabetta Caminer per il '700, Caterina Percoto per l'800). Lo hanno realizzato: Grazia Livi, Biancamaria Frabotta, Jaqueline Risset, Claudia Salaris, Elisabetta Rasy, Benedetta Bini, Adele Cambria, Le ila Baiardo, Ginevra Odorisio, per citare alcuni nomi

Tutte le volte che l'arte, oltre a farci conoscere le cose, ci dà il superiore benessere di riconoscerle, vuol dire che ha toccato e sfiorato qualche grande immagine primitiva, anche se non sa dircene il nome. E sono le immagini affidate ai miti e poi alle favole.

Giacomo Debenedetti scriveva¹ queste parole a proposito di Elsa Morante in un saggio raccolto nel volume *Intermezzo* (Milano, 1963), sottolineando quanto la scrittrice "ci attira a cercare il nocciolo della sua verità nei domini del mitico". La grande immagine primitiva che torna in ogni libro di Elsa Morante ha un nome imponente e preciso: si chiama Madre e, come nelle favole, assume le sembianze a volte di madre-fata, a volte di madre-matrigna, a volte di fata e matrigna insieme. Nessun altro scrittore ha saputo sondare l'inferno/paradiso del materno con altrettanta lucidità, disperazione e ferocia. I miti sono feroci ed Elsa Morante è stata narratrice crudele nello svelare, senza addolcimenti di maniera, il contenuto profondo, barbaro e violento della maternità.

Nel 1970, in un saggio introduttivo a un volume sul Beato Angelico che intitolò *II beato propagandista del Paradiso* (in *L'opera completa dell'Angelico*, Milano, 1970), dice lei stessa:

*... i santi dell'arte mi si fanno riconoscere perché portano sul corpo i comuni segni della croce materna, la stessa che inchioda noi tutti. Solo per aver scontato in se stessi, fino alla consumazione, la strage comune, i loro corpi hanno potuto, a differenza dei nostri, rendersi al colore luminoso della salute. Cos'è la "croce materna" e perché "inchioda noi tutti"? Tutti, uomini e donne, abbiamo un'esperienza comune: la separazione dal corpo della madre, la cacciata dal limbo. E "fuori del limbo non v'è eliso", recita il verso di una poesia introduttiva a *L'isola di Arturo* (Torino, 1957). E in *Aracoeli* (Torino, 1982): "Vivere significa: l'esperienza della separazione".*

La "croce" è dunque quell'antico abbandono, il tradimento originario che

dobbiamo tutta la vita scontare. I romanzi di Elsa Morante sono drammatizzazioni di quell'evento indicibile. In tante variazioni possibili, attraverso diverse incarnazioni del rapporto madre/figlio siamo chiamati a confrontarci con la nostra ferita primordiale, con l'abbandono e la separazione iniziali, iniziatici.

Che il rapporto sia idilliaco e appassionato o carico di odio e incomprendimento non fa differenza. L'esistenza è comunque un'illusione destinata provvisoriamente a velare la verità della morte; la bellezza è illusione, maschera temporanea della putrefazione del cadavere; la giovinezza è illusione, aspettativa leopardianamente vana di una festa che non verrà o verrà deludente e mortuaria. Forse nessun altro scrittore, se non Kafka, aveva voltato il pugnale nella piaga con altrettanta crudezza e senza mediazioni.

L'originalità della Morante su questi temi, rispetto agli scrittori che sempre si citano per lei, appunto Leopardi, Kafka, Schopenhauer, sta proprio nell'aver ricondotto lo strazio e la contraddizione insiti nella condizione umana a un moderno, carnale "trauma della nascita". E questo senza indulgere a didascalici psicologismi, semplicemente mostrandoci il girare a vuoto dei suoi invasati, passionali personaggi, il loro vano tormento, lo scacco delle loro umili o sproporzionate ambizioni. Ricorriamo ancora ad *Aracoeli*, straordinario romanzo finale in più sensi (oltre una lacerazione e una rivelazione tanto definitive quale strada ancora avrebbe potuto percorrere la Morante?): "Per troppi anni non ho voluto riconoscere, nei giri monotoni della mia canzone, il tema ossessivo di un destino necessario. E finalmente vedo adesso tutta la ridicolaggine di certi miei contorcimenti assurdi, nei tentativi ripetuti di uscire dalla mia pelle. E delle tante camminate e rincorse e accattonaggi di me che andavo mendicando risposte d'amore, contro ogni riconferma spietata della Necessità. 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".

Manuele, il protagonista del romanzo, ha avuto un'infanzia felice: è stato amato teneramente dalla madre Aracoeli d'un amore avvolgente, totale, esclusivo. La sua fortuna non l'ha però messo al riparo dalla "croce materna". Aracoeli s'ammala e lo rifiuta, fugge e lo abbandona, muore e lo lascia definitivamente e per sempre. Comincia il suo destino di reietto. Se nemmeno la madre ha saputo conservare l'affetto e proteggerlo dalla crudeltà della vita, chi mai potrà farlo? L'esperienza del rifiuto viene rivissuta in mille altre variazioni possibili, attraverso la crudeltà di "carnefici" diversi e diversamente motivati. Manuele crede di sapere la ragione della sua infelicità: è brutto e sgradevole, Aracoeli l'ha amato finché era un bambino bello e riccioluto che suscitava l'ammirazione dei passanti. La favola del brutto anatroccolo è qui offerta capovolta secondo un procedimento tipicamente morantiano. Pensiamo alla fiaba del carbonaio in *Menzogna e sortilegio* (Torino, 1948), dove il principio cristiano "gli ultimi saranno i primi" è ribaltato: gli ultimi resteranno ultimi. E la legge dantesca del contrappasso viene ironicamente corretta: il signore che non faceva nulla in vita continuerà a sollazzarsi da morto, il

macellaio che sgozzava sarà sgozzato, il carbonaio che bruciava gli alberi per fare carbone sarà straziato e bruciato.

Per Elsa Morante siamo tutti "brutti anatroccoli" condannati a un destino di ripulsa e la bellezza, se c'è, è solo un privilegio fallace da scontare con altri martiri e crudeltà. Non esiste nell'universo morantiano l'identità classica di bello e buono, se non forse per Ueseppe nella *Storia* (Torino, 1974), che è comunque un bastardello minato dalla malattia, vittima sacrificale talmente idealizzata da potergli concedere il segno dell'eccezionalità. I belli di *Menzogna e sortilegio*, Anna e il cugino Edoardo, sono divorati, come Manuele, da un altrettanto irrisolto bisogno d'amore e d'impossibile unità. Ognuno crede d'individuare la fonte della sua angoscia in un desiderio o in più desideri irrealizzati, invece ciò che pungola e tortura è la comune condizione di abbandonati, di respinti dal limbo materno, è l'universale esperienza della separazione iniziale per essere proiettati verso l'orrore di un'altra certa e sconosciuta separazione.

È significativo che in *Aracoeli* sia lo spettro fantasticato della madre morta a fornire l'irrisorio conclusivo insegnamento:

Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire.

Tutto è per nulla. Vivere è insensato. E questo lo dice proprio lei, la Madre, strumento e causa del venire al mondo. La beffa è così consumata e svelata. Ma le madri morantiane, a loro volta figlie beffate di altre tragiche madri, vivono drammaticamente, quanto i loro figli, la condizione di divinità decadute, il misterioso segreto dell'ambiguo potere generativo. Si oppongono insensatamente alla morte delle loro creature, rivendicando un tramontato possesso, come donna Concetta in *Menzogna e sortilegio* o Ida Ramundo in *La Storia*, oppure trasgrediscono al ruolo con la violenta ribellione di Medee e tormentano e distruggono i discendenti, come Cesira e Anna in *Menzogna e sortilegio*, come la "nonna" dell'omonimo racconto raccolto in *Lo scialle andaluso* (Torino, 1963), quando non abbandonano subito l'impresa morendo nel dare alla luce, come la madre di Arturo nell'Isola. Aracoeli le riassume tutte, è madre-fata adorante e adorata, madre-matrigna che nuoce e ferisce, madre-morta che abbandona. A lei è affidata l'estrema rivelazione, grottesca nella sua nitida semplicità. A Manuele che confessa disperato: "Volevo dirti che tutto mi fa paura", dà la raggelante risposta: "Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire". Il vezzeggiativo non mitiga, accentua vuoto e dramma. L'eco dell'antica illusione infantile, essere piccoli, amati, protetti, essere al sicuro ("in nel ventre, fra le braccia materne, risuona negli ampi spazi nudi e freddi della morte. La scena, fra le più disperatamente belle che Elsa Morante abbia descritto, è avvolta in una struggente atmosfera pascoliana, un'atmosfera di spettri casalinghi, di voci e rumori cari che tornano dal nulla suscitati soltanto dall'angosciata nostalgia della memoria.

È suggestivo che, in quel prezioso gioco di rimandi che costituisce la fondamentale unità del discorso morantiano attraverso i differenti libri, la condizione di Manuele di fronte al fantasma della madre richiami la condizione dello scrittore "spettatore di una commedia di spiriti" così com'è tratteggiata nel primo romanzo, *Menzogna e sortilegio*.

Elisa, la protagonista/narratrice, dichiara di aver appreso le storie che racconta dalle voci defunte, dai fantasmi di casa, ha il "privilegio d'assistere, sola spettatrice, a una commedia di spiriti". Anche Manuele è privilegiato spettatore di un fantasma e del suo teatro, ed è narratore. Sia Elisa sia Manuele portano le stigmate di figli disprezzati e orfani. Dal primo romanzo all'ultimo, dunque, la concezione che la Morante ha dello scrittore è rimasta invariata: una creatura sensibile e ferita, sola e non amata, suscitatrice medianica di spettri che nella distanza della morte evocano le loro vicende terrene destinate a essere accolte e raccontate come lezioni di vita.

L'ultima lezione è appena accennata nella pagina conclusiva di *Aracoeli*: la figura del Padre viene scoperta altrettanto centrale rispetto a quella materna, ma il padre è qui latitante come nell'*Isola di Arturo*, un miraggio, una possibilità di salvezza idealizzata e tutto sommato effimera, un sogno da custodire nel naufragio dell'esistere. Forse un nuovo sbocco narrativo, un seme che avrebbe potuto germogliare nei libri futuri?

ELSA MORANTE: una vita, una storia infinita

Di Sandra Petrignani

Minerva, l'altra metà dell'informazione, A. 3, n. 1/2 (gen./feb. 1986), p. 41-42

Della sua vita privata si sa poco. Si sa, invece, del suo coraggio e della sua coerenza. E' certamente tra i più grandi scrittori del Novecento, già mito del domani.

Il 25 novembre 1985 si è spenta nella clinica romana "Villa Margherita" la scrittrice Elsa Morante, fra i massimi del Novecento. O dovremmo dire "lo scrittore"? Lei preferirebbe. Ha avuto sempre in disprezzo, infatti, gli aspetti banalizzanti, esteriori, mercificati della femminilità ed è stata consapevole (anche se distante o indifferente alle rivendicazioni femministe) delle sfumature "denigratorie" che hanno i nomi declinati al femminile. Ora, però, nel distacco proprio della morte che rende tutto "sfocato", questo conta assai poco. Il nome, dell'autore o dell'autrice, diventa in qualche modo anonimo, assorbito interamente dall'opera. Ed Elsa Morante, più d'ogni altro, ambiva a questa sorta di anonimato avendo tutta la vita cercato di cancellarsi come persona per vivere unicamente attraverso i suoi libri. Pochissime interviste, nessuna apparizione in televisione, rari e selezionati contatti umani: nel tempo il suo isolamento, la sua totale vocazione letteraria, si erano radicalizzati. La leggenda l'avvolgeva vivente, era uno scrittore/mito per la sua coerenza controcorrente e per il famoso "cattivo carattere" di cui si favoleggia. Viveva un'anticonformismo *bohémien*, chiusa in casa a scrivere o in viaggio nei cinque Continenti. Le notizie biografiche sono scarse, alimentate più dal pettegolezzo che dalla verità accertata. Era nata a Roma il 18 agosto 1912 da padre di origine siciliana, che era istitutore in un riformatorio, e madre veneta, maestra elementare. Sembra che non andasse d'accordo con i familiari e così, giovanissima, si trasferì dalla madrina di battesimo, la contessa Maria Maraini Guerrieri Gonzaga; poi tornò nella casa paterna che abbandonò definitivamente, finito il liceo, mettendosi a vivere per conto proprio. Sposò Alberto Moravia nel 1941 e se ne separò di fatto, mai legalmente, nel '62. Ebbe molti travolgenti amori, spesso infelici, anche se, si dice, fosse una seduttrice. A scrivere cominciò bambina, favole e poesie. Delle favole, scritte a tredici anni, e di alcune altre che andò pubblicando sul "Corriere dei Piccoli", resta la splendida, solare raccolta einaudiana *Le straordinarie avventure di Caterina*, illustrate dai delicati disegni dell'autrice. La Morante serena e sorridente di queste fiabe non la troveremo mai più, nemmeno nell'*Isola di Arturo*, il romanzo considerato il suo capolavoro, il più "ottimista" della sua produzione. Proprio in occasione della morte abbiamo letto sui giornali pareri autorevoli che indicavano nell'isola l'unica opera morantiana durevole. Ha scritto Asor Rosa:

"Uscire dall'isola vuol dire non avere più una storia significativa da raccontare", anche se, generosamente, aggiunge: "può bastare a riempire una carriera intera di scrittore".

Non siamo d'accordo. Ogni libro di Elsa Morante ci sembra una tappa significativa e necessaria non solo nel lavoro della scrittrice, ma anche del nostro '900. Dai racconti de *Lo scialle andaluso*, alle poesie de *Il mondo salvato*

dai ragazzini, ai romanzi *Menzogna e sortilegio*, *L'Isola di Arturo*, *La Storia*, *Aracoeli* (tutti pubblicati da Einaudi), la Morante ha condotto con estrema, disperata coerenza una discesa agli inferi di pochi, ma fondamentali, temi esistenziali: il tema leopardiano della nascita intesa come inizio di dolore e dell'infanzia/adolescenza vista come illusione; il tema schopenhaueriano dell'assoluta vanità della vita; il tema più prettamente morantiano della "croce materna" e della vita come esperienza di separazione e abbandono, esperienza che risale alla ferita iniziale della nascita e della "Separazione per eccellenza", quella dal corpo materno.

L'opera di Elsa Morante è piena di madri e di bambini, non certo raffigurazione della serafica iconografia classica sull'argomento. Le sue madri non sono mai madonne, sono donne vere con tutte le loro contraddizioni. Sono madri che amano fino al parossismo le loro creature (la madre del "Butterato" e donna Concetta in *Menzogna e sortilegio*, Ida ne *La Storia*), ma anche madri crudeli, dimentiche, traditrici (Giuditta ne *Lo scialle andaluso*. Anna in *Menzogna e sortilegio*, Aracoeli nell'omonimo romanzo). Sono madri che tradiscono subito (la madre di Arturo che muore di parto abbandonandolo appena nato, o Aracoeli che "tradisce" abbandonando il figlio dopo anni di amore esclusivo e possessivo). Sono madri a loro volta tradite dalla vita e dai figli (donna Concetta e la madre del Butterato, Ida che impazzisce dopo la morte di Useppe). Il rapporto madre/figlio è per Elsa Morante l'archetipo in cui si riassume tutto: la contraddizione morte/vita, la condizione comune di abbandonati (da Dio?) cui partecipa tanto l'umanità quanto il mondo animale (più felice però perché senza consapevolezza).

L'inguaribile desiderio

Può sembrare assurdo che una scrittrice capace come nessun altro di capire e svelare il senso profondo della maternità/femminilità, restituendo alla maternità il suo valore mitico e archetipico (distorto e denigrato da secoli di appropriazione maschile), una donna che soffrì intensamente per non aver avuto figli (ma che, nevroticamente, temeva una simile possibilità) conclamasse e ribadisse sempre l'"antico inguaribile desiderio di essere un ragazzo". Un ragazzo, non un "uomo". Una distinzione importante che rende meno assurdo quel suo "inguaribile desiderio". Il ragazzo e il simbolo della massima libertà: quella libertà negata alle ragazze (almeno a quelle della generazione di Elsa Morante) di un atteggiamento aperto e avventuroso verso il futuro e di una giovinezza non ancora corrotta dal tempo, dalla disillusione, dall'esperienza del dolore. Voleva essere un ragazzo, la Morante, perché era uno spirito di rara indipendenza, ribelle, anarchico. Il suo "ragazzo" è un po' il corrispettivo dell'"androgino" di cui parla Virginia Woolf: una mente che non si cura di distinzioni sessuali, una mente femminile/maschile insieme che ha di fronte tutte le espressioni possibili, tutti gli amori possibili ed anche tutti i disastri possibili.

Il giorno del funerale non erano presenti uomini politici. Lo Stato non ha ritenuto necessario rendere l'estremo omaggio a uno dei più grandi scrittori, di sesso femminile, del nostro secolo. Erano presenti tanti amici commossi, tanti

anonimi lettori commossi. Era presente Moravia, accompagnato dalla sua nuova compagna. Del marito una volta Elsa Morante aveva detto, con la passionalità paradossale che la caratterizzava: E'la persona che ho amato di più nella vita. Invece lui mi odia. Non vuole vedermi perché sono vecchia, perché sono diversa dalle donne che gli piacciono". E Moravia aveva detto di lei:

Quando l'avevo incontrata, Elsa era la persona più delicata che avessi mai conosciuto. Col passare del tempo però ha preso consistenza dentro di lei una forma di disperazione negatrice e aggressiva.

Noi di quella "disperazione negatrice e aggressiva" le siamo profondamente grati, perché senza quella disperazione la donna "delicata" non sarebbe mai diventata la scrittrice "grandissima" che adesso rimpiangiamo con sconsolata nostalgia.

L'altra Elsa

Cesare De Michelis

IL GAZZETTINO 19 settembre 1987

Poco più di cento paginette della Piccola Biblioteca Adelphi sono sufficienti per raccogliere la discontinua e stravagante produzione saggistica di Elsa Morante: sette articoli pubblicati in tre mesi a cavallo tra il 1950 e il 1951 sul "Mondo", una lettura del Canzoniere di Saba, le risposte alle inchieste di "Nuovi Argomenti" sul romanzo (1959) e sull'erotismo (1961), un appassionato ritratto apologetico di Piazza Navona, il testo di una polemica conferenza contro la bomba atomica (1965) e infine un saggio sul Beato Angelico scritto su commissione, da principio un po' controvoiglia, nel 1970

Questo è l'indice di Pro e contro la bomba atomica e altri scritti, con una prefazione di Cesare Garboli (pp. XXVIII-144, L. 12.000): troppo poco per costituire uno specchio in cui riflettere la sua complessa attività letteraria e ancora meno per comporre un disegno umano o ideologico.

Questi "scritti" della Morante fanno fatica a restare uniti in un corpo unico, piuttosto sembrano schegge di epoche differenti che illuminano qualche momento della sua biografia, due soprattutto: gli anni gioiosamente creativi che seguono la pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* (1948) e quelli dolorosamente pensosi e poi tragicamente turbati che all'inizio degli anni Sessanta coincidono con la crisi del romanziere e troveranno straordinaria espressione poetica nello *Scialle andaluso* (1963) e nel *Mondo salvato dai ragazzini* (1968).

Non per caso la Morante del "Mondo" predilige con sbarazzina irriverenza il paradosso e si esibisce in uno "sconsolato elogio della cravatta" per dare corpo a un più generale elogio della frivolezza - autentica "letizia spirituale" - contro l'austerità, che è invece madre dei peggiori peccati. La cravatta diventa, nel suo sogno di un mondo felicemente fantasioso e libero, "l'ultimo fossato tra l'uomo e la barbarie", purché si sottragga a qualsiasi sobrietà e anzi non desideri altro che essere "animosa". Al pari gli animali, che si distinguono dall'uomo perché affatto privi di "capacità di giudizio" e quindi di discernere il bene dal male, si trasformano in altrettanti testimoni delle "feste dell'Eden perduto", di quegli irraggiungibili piaceri, di quel "lusso impareggiabile".

in meno di dieci anni, questo sguardo serenamente umoristico, questo gusto irriverente e scanzonato di guardare il mondo con ingenuo disincanto svaniscono, mentre sugli occhi scende un'ombra severa che vela qualsiasi trasparenza, la fronte si ispessisce in una fitta trama di rughe e lo spirito inquieto si aggrappa a qualche perentoria verità per non vacillare del tutto privo di orientamento.

Due scritti più saggisticamente corposi di questo volumetto, quelli sul romanzo e sulla bomba atomica, costituiscono l'inizio e la fine di un discorso, nel quale la realtà assume caratteri sempre più aggressivi e insidiosi, fino a trasformarsi nel suo contrario: "l'irrealtà quotidiana", dove l'uomo sembra perdere persino la speranza di essere libero, condannato com'è a vedersi privato di ogni sua interiore ricchezza da una società a tal punto brutalmente mercantile da riconoscere nella bomba

il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea.

Se la gioia sbarazzina della Morante del "Mondo" ha accenti originalmente individuali, l'angoscia apocalittica di questa seconda Morante è sostenuta da molti temi ricorrenti dell'ideologia del progressismo rivoluzionario.

Il romanzo che la Morante sogna per contrastare la reificazione del mondo appartiene così a quell'arte che "è sempre rivoluzionaria" e persino "sovversiva", perché della realtà è destinata a rivelare una nuova e inquietante verità.

Nel solco della più alta e nobile tradizione idealistica, "il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta nella sua opera, un proprio e completo sistema del mondo e delle relazioni umane", una vera e propria Weltanschauung, un'intera "immagine dell'universo reale". Quest'arte è, dunque, "il contrario della disintegrazione", l'unica difesa contro "la laida invasione dell'irrealtà" grazie alla sua "qualità liberatoria, e quindi, nei suoi effetti, sempre rivoluzionaria".

Tanta fiducia nell'arte e nel romanzo non può non suonare in qualche modo di maniera, non sembrare un generoso tributo all'ideologia trionfante, ancora più se la si confronta con il turbamento che agita i versi di quegli stessi anni e persino con la disillusa visionaria profezia che sarà affidata molti anni dopo al nuovo romanzo, *La Storia*.

Molto più avvincente è allora l'immagine di Piazza Navona, così appassionatamente evocata da perdere qualsiasi riferimento realistico, per accendere d'inattesi bagliori di gioia e di allegria, fino all'apologia affettuosa e orgogliosa di *Menzogna e sortilegio*, "più bello e importante", *dell'Isola di Arturo*, ma soprattutto "un test infallibile", se "la capacità di apprezzare questo romanzo... consente di giudicare se una persona è completa o no".

Le pagine propriamente saggistiche della Morante, appartengono tutte alla sua *pesanteur* ("il mio vero difetto"), come quelle altre tra visione e immaginazione conservano intatto il segno della sua *grace*. Ha ragione Garboli, quando conclude il suo ritratto dicendo che "Elsa era tutta nell'immaginario" e ha torto quindi Moravia, quando ne mette positivamente in rilievo l'impegno ideologico.

Elsa Morante ha difeso in vita il segreto della sua esistenza in gelosa solitudine, ora Garboli, nella sua prefazione, prova a svelarne l'intima lacerazione, non solo opponendo *grâce* e *pesanteur*, ma individuando proprio a metà degli anni Sessanta una svolta decisiva e irrimediabile.

Il cambiamento è radicale e investe la sua stessa immagine fisica, il suo corpo:

invecchiava, ma il sopraggiungere della vecchiaia era una minaccia che veniva dal di fuori. Diventò un'altra persona - continua Garboli e smarrì, o uccise in sé, la gioia della sua grazia.

Sarà difficile disegnare un ritratto credibile della Morante senza andare fino in fondo a questa voragine, nella quale si nasconde il segreto che fa della *Storia* e di *Aracoeli*, come Garboli suggerisce, le due facce di una visione disperata del presente, che soltanto il folle sogno della parola letteraria - come già qualche anno fa ha visto, Donatella Ravanello nel saggio *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante* (1980) - può riscattare dalla vergogna, rendendola luminosamente trasparente.

Armata di parole contro il drago

di Rosaria Guacci

Tuttestorie, n. 1 (dic. 1990), p. 65-66

Nel 1963 compare nella raccolta *Lo scialle andaluso* un racconto, "Il ladro dei lumi", che anticipa alcuni temi cardine della narrativa di Elsa Morante. Vi è infatti già presente un archetipo delle situazioni predilette dalla scrittrice, un Io narrante femminile che racconta una storia avvenuta nell'infanzia, qui la storia terribile della punizione divina nei confronti di un ebreo sacrilego. La presenza negativa di Dio Padre, amministratore tremendo di una giustizia muta ma efficace, non è bilanciata da un'altrettanto consistente presenza materna e paterna.

Tale era il mio dio; e quella ragazzina fui io, o forse mia madre, o forse la madre di mia madre; io sono morta e rinata e ad ogni nascita si inizia un nuovo processo incerto

Se la genealogia femminile non garantisce identità certa, nemmeno il padre reale può farlo perché la sua autorità, nel racconto, è rifiutata o derisa: la piccola protagonista chiama il padre "il gobbetto", così come in *Menzogna e sortilegio* Elisa definisce mentalmente il genitore "il butterato" e nella "Isola di Arturo" il protagonista scopre che colui che gli ha dato la vita e che lui idealizza è solo un piccolo uomo-sessuale mariuolo.

Progredendo nella lettura dei testi di Elsa Morante, scopriamo che poche figure adulte sono rappresentate meno impietosamente: nessuna o quasi sfugge alla legge comune della degradazione.

L'unica realtà certa sono la parola e la scrittura, ma mentre la Morante ce le addita come sola possibilità di sfuggire alla morte e all'orrore del mondo adulto, nello stesso tempo afferma che quella parola e quella scrittura saranno menzognere senza l'ausilio della coscienza. E questa attiene allo scrittore, è sua precipua attribuzione. A lui spetta il compito più alto che un uomo possa darsi: cercare, raggiungere, dire il vero lottando contro il drago della irrealtà, che è il mondo così come gli uomini l'hanno voluto.

Lo scrive in seguito, a chiare lettere, in molti suoi testi critici, a partire dalla Risposta alle Nove Domande sul romanzo del 1959, promosse dalla rivista Nuovi Argomenti.

Romanzo sarebbe ogni opera poetica nella quale l'autore - attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle relazioni umane nel mondo) - dà intera una propria immagine dell'universo reale e cioè dell'uomo nella sua realtà... a lui si richiede di affrontare l'angoscia non per ubbidire alla morte o per dare spettacolo di se stesso, ma per un'assoluta conoscenza.

Solo l'uomo che si rispecchia in tutta la sua complessità nel reale può offrire la sua "immagine intera". Gli eroi vocati all'impresa di liberare la realtà dalla menzogna sono i fanciulli divini, i "ragazzini". Salveranno il mondo, come dice il titolo del famoso libro *II mondo salvato dai ragazzini* del 1967, perché ad essere minacciata ed in pericolo è l'infanzia stessa della scrittrice, quel mondo

interno di "prodigi, stravaganze e follia" che sta in conflitto con la sua ricerca di verità pur restandone in caccia. Al mondo della bomba atomica, irreali nella sua follia autodistruttiva, Elsa Morante oppone l'eroe solare e il fanciullo per eccellenza, il poeta, che con la parola si carica del massimo di realtà e

come i protagonisti dei miti, delle favole e dei misteri 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. (Nove domande sul romanzo).

Il problema dell'aderenza al reale è la costante narrativa di Elsa Morante, leggibile, come osserva Lucàcs, come ribellione solitaria e individuale all'alienazione e all'immobilismo sociale della borghesia ma soprattutto, aggiungerei, legato alla sua necessità intima di darsi una ragione e un'immagine intera di sé e in generale dell'uomo. Ne consegue che la ricerca, "l'esercizio della verità", porta all'invenzione del linguaggio e non viceversa. Lo scrittore diventa "il centro sensibile" del suo tempo, media fra l'uomo e il destino, crea una realtà che non si può identificare né col realismo di scuola letteraria (il Neorealismo) né con l'adesione artistica alle parvenze del reale (il Realismo socialista).

Appartiene a questa ricerca di verità l'interrogazione morantiana sulla madre. Sospesa tra assenza e presenza, talora priva di consistenza simbolica (la madre descritta nel *Diario* del 1938) ma dotata di una corporeità prorompente (la Rosaria di *Menzogna e sortilegio* "angiolone discinto e fanciullesco"), la maternità è irragionevolezza e forse ingiustizia, forza vitale, arma di difesa ma anche di offesa cui si oppone la ragione. Ricerca ultima ma sempre evasa del vero, isola che racchiude l'infanzia nella sua malia ma che l'età adulta abbandona, presenza assoluta di un'esperienza irripetibile. Come *L'isola di Arturo* circondata da mare, la madre è un luogo edenico che permette di elaborare Certezze Assolute; l'età adulta le controversie e le abbandona convinta che per esorcizzare la morte bisogna abbandonare il materno, nome affidato alla marca del simbolo. L'adolescenza che si prepara al giorno della vita adulta, si consegna così, senza madre, allo scandalo della storia e va incontro alla morte, quella vera, provocata dall'alienazione, una morte morale che infetta le coscienze. Elsa Morante a questo punto dà luogo alla grande condanna della storia dentro alla quale bisogna pur stare, non ritirandosi:

Forse io devo accettare tutte le norme del campo — ogni degradazione, ogni pazienza. Non posso scavalcare questa rete spinata — mentre al tuo grido innocente non c'è risposta" (Addio in Il mondo salvato dai ragazzini).

Al nulla dell'irrealtà e della morte Elsa Morante oppone, nell'*Addio* citato, il *Qua* e il *Si può*. Quaggiù si possono ancora sovvertire le regole del perbenismo borghese e una qualche libertà è ancora possibile nel mondo. Nel brano anonimo, di straordinaria bellezza, compreso nel *Mondo salvato dai ragazzini*, il cieco folle Edipo, "matto" proletario che approda a un manicomio (Colono) accompagnato dalla dolce, analfabeta figlia Antigone, grida tutto il sdegno contro l'ingiustizia della storia che lo ha privato del padre/ madre, figura originaria indivisa, fonte di infinita persecutoria seduzione contro cui, ormai alla fine del viaggio terreno, egli si ribella. Di fronte alle sette porte che gli si spalancano davanti al momento della fine, Edipo conclude il suo ciclo vitale scegliendo la porta del Vuoto che lo riconduce ancora alla madre ("io

volevo/tornare al corpo dove sono nato"). La sua rivolta contro di lei, astro luminoso identificato col dio Febo-Apollo, diventa vana e si conferma piuttosto la relazione con quel materno che dà e nega, accoglie ed esclude. Edipo, adulto e veggente, uomo della conoscenza e del dolore, esprime il livello linguistico lirico in cui stanno insieme la veggenza, il riferimento poetico e la complessità della ricerca umana e letteraria.

Centomila iridi colorano la scala vibrante/di tutte le longitudini/e tutte le parole della mia canzone istoriata di cerchi e cavalli e isole e tombe e/arturi e madri/sono figurine incostanti di un povero gergo/provvisorio... .

Con la vicenda di Edipo si segna il limite: si è persa l'unità del mondo e l'integrità della lingua che produce realtà. L'identità, sempre incerta ma perseguibile, ora viene definitivamente a mancare e così l'innocenza. -

È lo "scandalo della storia" e la fine della libertà dalla storia.

Così ti perdo e tu mi perdi, nella pestilenza/di questa città. Stravolti nel tempo comune/ci scordiamo della nostra nazione festante e dei giochi prenatali (Edipo a Colono).

Nel 1974 esce *La Storia*, punto ultimo del viraggio dell'ottimismo morantiano in pessimismo. La storia del secondo dopoguerra che conduce esseri inermi al massacro, tra cui Iduzza Romunno e il suo bambino Useppe, è il non essere che non contiene al suo interno alcun movimento positivo: è "ombra, bufera, trucco", che viola l'unità del reale e si pone come massima irrealtà. Con l'ultimo romanzo, *AraCoeli*, si tocca la più alta intensità e degradazione della parabola mortale dell'amore moderno e filiale e filiale e della storia, loro e di tutti. Qui, ricorda Goffredo Fofi in *Pasqua di maggio*, la comunicazione allargata che Elsa Morante tentava ancora nel precedente romanzo è sconfitta, "poiché le due vittime, la madre e il figlio, non hanno innocenza, perché oggi non ci sono più innocenti". Nella lotta contro il drago, il drago ha vinto. L'intelligenza politica della Morante è in scacco e con essa la vocazione di poeta militante del vero che la scrittrice si ascriveva come massima sua prerogativa. Fortissima e irresolubile è la contrattazione tra la sua lucida visione del mondo e il progetto "enorme" della lotta contro il sistema della disintegrazione.

Essere poeti non basta. Bisogna fare di più, individuare altra presenza, altra azione nel mondo che non quella della parola... .

Questa constatazione rende più alta la sua poesia perché più grave ed esigente.

L'IMMAGINE DI ELSA

Laura Neri/ Biblion

La Rivisteria n° 14 maggio 1992

Elsa Morante nella pubblicistica degli ultimi anni

Pochi interventi critici e molta attenzione alla biografia nella pubblicistica morantiana. Più che per altri autori contemporanei, nel caso di Elsa Morante appare irresistibile la tentazione di leggere i personaggi alla luce della persona.

Giacomo Debenedetti presenta il romanzo di Elsa Morante "L'isola di Arturo".

A sette anni di distanza dalla morte di Elsa Morante, l'attenzione dimostrata nei suoi confronti dalla pubblicistica recente appare eterogenea e incostante. Numerosi gli articoli di quotidiani e periodici che si interessano non tanto della sua opera, quanto della sua biografia, alla ricerca di curiosità e pettegolezzi, mentre pochi sono i saggi a carattere letterario, anche se di alto livello qualitativo. Lo studio più articolato e decisamente più ampio rispetto agli altri compare nel 1986 sulle pagine di Pubblico, il libro-rivista curato da Vittorio Spinazzola: "La Storia senza seguito" di Giovanna Rosa. Partendo dalla considerazione della "forza dirompente di cui è dotata la parola letteraria", l'autrice del saggio propone la scrittura narrativa della Storia come un esempio evidente di contrasto polemico con la realtà esterna: l'apparato di note storiche posto in margine alla vicenda romanzesca si oppone alla fiducia che la Morante attribuisce alla libera creazione fantastica, alla vicenda di Iduzza e Usepe.

L'intento critico è quello di mettere in luce un'antitesi profonda, che agisce sul piano delle macrostrutture: la scrittrice assume coordinate spazio-temporali appartenenti al romanzo storico e al romanzo popolare, ma in realtà ne capovolge la valenza proprio svuotando il genere romanzo storico, la Storia, lo "scandalo che dura da diecimila anni", non può rientrare nella narrazione, mentre solo alla vicenda romanzesca è riservata dignità letteraria. Secondo Giovanna Rosa, l'organizzazione e la ristrutturazione a livello di linguaggio attuate nel romanzo giungono ad un ampliamento dell'orizzonte d'attesa e all'ingresso di un vasto pubblico nuovo nella "repubblica delle lettere"; è un approccio critico che, partendo dall'analisi linguistica, dedica un'attenzione particolare all'immagine del lettore cui ha Storia si rivolge, e all'impatto effettivo che, nel 1974, l'uscita del romanzo in edizione economica provocò tra il pubblico di massa.

Le stesse scelte stilistico-strutturali, che includono la "sentimentalità empatica" e costituiscono un impasto eterogeneo tipico dell'universo metropolitano, conducono la scrittura della Storia ad una immediata conseguenza sul piano della ricezione: la Morante chiede la partecipazione del lettore, sia esso un fruitore competente o "l'analfabeta" a cui è dedicato il libro. In un universo degradato e degradante, nel quale la parola romanzesca, fonte d'integrità umana, pone sotto accusa la modernità tecnologica, e la finzione della storia di Usepe si scontra polemicamente con il discorso dei media moderni, la scrittura narrativa trova la sua ragione d'essere più profonda: nel momento in cui approfondisce "l'abisso che separa la dimensione fittizia dei personaggi dal

“secolo degli altri”, la Morante riconferma il carattere universale del suo destinatario elettivo.

Questi sono solo alcuni dei punti sviluppati nel saggio di Giovanna Rosa. Nello stesso anno vengono pubblicati altri articoli che affrontano il discorso letterario marginalmente e non possiedono più l’elaborazione e la profondità del precedente saggio: sono in gran parte rievocazioni e ricordi personali, frammenti di un’esistenza affascinante e frequentemente coniugata alle avventure narrate nei libri. Claudio Marabini, nel breve intervento sulla **Nuova Antologia**, trova nel confronto antitetico Moravia-Morante lo spunto per accennare ad un percorso narrativo complesso e costellato di “ombre cupe”, ma sostenuto costantemente dal carattere visionario dei sogni e dalla speranza-illusione di una possibilità di salvezza. Mentre unicamente su questo secondo e positivo elemento, si sofferma Fulvio Panzeri che scrive su **I diritti della scuola**, concentrando il suo discorso sul concetto di maternità per Elsa Morante, una donna che non ha mai avuto figli, ma che ha posto al centro del suo interesse narrativo il “rapporto a due” tra madre e figlio, o tra madre e figlia. Più interessanti, anche dal punto di vista letterario, sono gli interventi sul Messaggero di Roma, che ricordano la scrittrice a un anno dalla morte, riproponendone al lettore i primi esperimenti narrativi. In particolare si accenna ad un romanzo sconosciuto che la Morante, giovanissima, avrebbe scritto e poi forse rifiutato, e che si colloca a metà strada tra il feuilleton, il romanzo rosa e il genere magico-fantastico: *Qualcuno bussava alla porta*.

L’anno seguente, il 1987, vede svilupparsi soprattutto la polemica sull’eredità della scrittrice, sull’onerosa degenza in clinica che ne precede la morte e sulle repliche di Moravia alle accuse di aver taciuto una presunta ricchezza della ex moglie.

Nel 1988, esce come inserto di **Linea d’ombra** un fascicoletto interamente dedicato alla Morante, che contiene suoi scritti inediti, oltre ad alcune poesie tratte dal *Mondo salvato dai ragazzini*. È un anno importante per l’opera di questa scrittrice, poiché romanzi e scritti di vario genere vengono raccolti e ripubblicati nei “Meridiani” Mondadori. Quotidiani e riviste ne annunciano l’uscita e colgono l’occasione per riproporre al pubblico un autore sempre un po’ trascurato. Il 9-10 luglio, a Narni, è organizzato un convegno, ma ne riferisce brevemente solo **II Giorno**, mentre per la prestigiosa collana mondadoriana gli interventi sono più rilevanti: **Tuttolibri** apre un dialogo indiretto tra critici e studiosi, opponendo il giudizio di Walter Pedullà, che predilige la Morante “lunare” ma interpreta la sua “anarchica ovvietà” come un generico qualunquismo che manca di una dimensione culturale, a quello di Goffredo Fofi, che al contrario innalza la levatura intellettuale della Morante, la quale affronta nella sua narrativa un itinerario conoscitivo inteso come sofferenza.

A tal fine interviene anche Natalia Ginzburg, in qualità di lettrice, che, sulle pagine del **Manifesto**, addita nella Morante “Il più grande scrittore della seconda metà del secolo”. È una lettura impegnativa, secondo la Ginzburg, quella che viene proposta dai romanzi morantiani, ma l’impatto è immediato, e “si desidera abitarli per sempre”. Tendono al coinvolgimento e contemporaneamente alla rielaborazione: non permettono mai quel distacco e

quell'analisi con cui Natalia Ginzburg sostiene di affrontare la maggior parte dei libri; l'atteggiamento non può essere "quello dello scrittore che legge", ma solo del lettore commosso e partecipe. L'anno seguente, Otto/Novecento pubblica un ricordo di Elsa Morante firmato da Claudio Toscani, nella sezione "Segnalazioni Bibliografiche", e l'occasione è ancora l'uscita delle sue opere nei "Meridiani" Mondadori. Sottolineando il carattere letterariamente sempre fuori moda della "scrittrice più enigmatica d'Italia", Toscani traccia un confronto con il neorealismo non sempre convincente:

visse e scrisse in autonomia creativa, accampando in spazi indefiniti e lontani, tra onirici, raffinati, e barbarici, storie di tragiche follie umane, proprio nell'imperversare del "neorealismo", che voleva (e in un certo senso doveva) essere invece il trionfo del documento; passando alla storia vera e cronologica (e diciamo pure ad un recupero neorealistico), quando quella moda, o corrente, che dir si voglia, aveva ormai fatto il suo tempo. Parlo di Menzogna e sortilegio (1948) nei confronti di La Storia (1974).

Se per il primo romanzo la contrapposizione probabilmente funziona, per quanto riguarda La Storia il recupero neorealista non appare definizione adeguata, in nome del rapporto complesso che la Morante instaura con la realtà. La letteratura, infatti, possiede un potere conoscitivo autonomo: reale non è il mondo oggettivo esterno, ma ciò che è fortemente vissuto; e solo la fantasia creatrice è in grado di restituire una tale esperienza. Ciò vale per tutta la produzione narrativa della scrittrice, senza esclusione per *La Storia*, la fiducia nella parola letteraria di cui già scriveva Giovanna Rosa, sposta la scrittura della Morante in una dimensione utopica più che verso una forma oggettivata. La drammaticità della vita vera è insita nell'uomo, la sfera del rappresentabile, invece, riguarda l'integrità umana, anche se i personaggi morantiani sono destinati alla sconfitta. Nel 1957, l'autrice interveniva a tale proposito, in occasione di una delle sue rare dichiarazioni:

Col nome di poema, o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua interezza.

Nello stesso anno in cui compare il saggio di Toscani, Cesare Cases pubblica su **L'Indice** la rilettura di una pagina *dell'Isola di Arturo*, preceduta da qualche accenno alla personalità della scrittrice. Nonostante la Morante abbia ripetutamente affermato che tutto ciò che si voglia o si possa sapere di lei è affidato una volta per sempre ai suoi libri, il valore del ricordo è tanto più grande in quanto ne emerge il ritratto di un animo tormentato, suscettibile sia di profondi entusiasmi sia di ribellioni e invettive, in continuo contrasto con il mondo e sempre all'interno di una dialettica che insidia un conflitto mai riconciliato tra la ragione e l'irrazionale. Gli interventi di Jean Noël Schifano sul **Mattino**, viceversa, si indirizzano ancora verso la rievocazione nostalgica e la ricerca di dettagli e congruenze tra la vicenda personale dell'autore e l'esistenza *inventata* dei personaggi. E una tendenza che si sviluppa per Elsa Morante in grado superiore alla media, quasi il critico sentisse la necessità di trovare una conferma nella biografia per offrire un'immagine a sostegno dell'invenzione. Ma, paradossalmente, è il procedimento che la stessa Morante in primo luogo, rifiutava.

La Repubblica dedica notevole spazio alla scrittrice nel 1990: Antonio Gnoli

ne ricostruisce la personalità, le predilezioni letterarie che si dividevano tra Stendhal e Rimbaud, l'eterogeneità della scrittura e il metodo di lavoro che, in contrasto con il suo carattere, seguiva una ritmicità regolare e costante. Mentre Cesare Garboli ne rivaluta l'opera poetica, sottolineando la forma prosastico-narrativa del verso che "sorpassa il lezio, la voce querula, il fare espiatorio" ed esprime la forza insopprimibile del sentimento che non cede ad un abbandono lirico, ma diventa lotta. Se da una parte la carica di positività di cui la Morante è portatrice si scontra con "il regime depressivo e le scoperte in negativo della poesia italiana del Novecento", dall'altra l'amore che la pervade non può mai essere corrisposto, "perché è solo lo specchio di se stesso".

Il "groviglio di sentimenti" e la psicologia che si arrovella tra autocoscienza e sensazioni incontrollabili sono al centro di un altro intervento di Giovanna Rosa: compare su **Linea d'ombra** nel gennaio 1990, con l'obiettivo d'instaurare un confronto tra *Menzogna e sortilegio* e il *Diario 1938*. Il campo d'indagine è, ancora un volta, unicamente, la scrittura, nella quale la Morante mette in opera un elaborato processo di autoanalisi attraverso i sogni e la complessa vita onirica notturna. Non è tanto, sostiene l'autrice del saggio, la verità di un'esperienza raccontata che assume importanza, né la miseria quotidiana riflessa nel ritorno del represso, quanto invece la contraddizione costantemente in atto nell'animo del personaggio femminile tra desiderio di possesso *dell'altro* e angoscioso bisogno dell'individualità. E la scelta stilistico-compositiva, oltre a rimandare con chiara evidenza alle modalità espressive del primo romanzo, acquista rilievo fondamentale nella "grammatica duplice del linguaggio onirico", proponendo metafore e similitudini notoriamente predilette dalla scrittrice.

Un ultimo accenno va ad un saggio apparso su **Belfagor** nel marzo del 1990, di Massimo Pizzocaro, nel quale è istituito un paragone ravvicinato tra un passo *dell'Isola di Arturo* e un frammento di Saffo, con riferimenti alla presenza della cultura greca antica all'interno dell'intera opera morantiana. Al fine di suffragare l'accostamento, il brano in prosa è riscritto in versi e il confronto acquista effettivamente un fondamento; al di là di ogni forzatura, il saggio critico rimane, ovviamente, una proposta, ma, nell'intento dichiaratamente filologico dell'operazione, sembra confermare il carattere labile e incerto del confine che separa la prosa dalla poesia, a maggior ragione nella scrittura della Morante.

IL SOGNO DELLA CATTEDRALE

Laura Neri/ Biblion

Linea d'ombra - marzo 1993-numero 80

Elsa Morante e il romanzo come archetipo

Questo intervento ha aperto il convegno nazionale di studi sull'opera di Elsa Morante tenuto a Perugia il 15-16 gennaio scorso, organizzato da "Linea d'ombra" con l'Arci Umbria, il Comune di Perugia, la Regione Umbria. Gli atti del convegno verranno raccolti quanto prima in un volume della collana "Aperture".

Cercherò di formulare, e non andrò molto oltre, una domanda davvero impegnativa e di ampio raggio, a cui non sarà facile rispondere, ma che non va e non può essere evitata: che cos'è un romanzo, che cos'è il romanzo per Elsa Morante? Nessun altro scrittore del Novecento italiano, credo, ha avuto come Elsa Morante la vocazione, la religione del romanzo. Solo Italo Svevo, che Elsa Morante considerava, con Saba, il più grande scrittore del Novecento, solo Svevo ebbe un bisogno altrettanto forte, fisiologico, connaturato della narrazione romanzesca. Ma Svevo visse tra il declino della forma tardo ottocentesca, naturalistica, del romanzo e la nascita di forme nuove, più problematiche e soggettive. Si direbbe che tutte le energie, lungamente represses, di Svevo, siano state impegnate nella difficoltà di quel passaggio. E la psicanalisi, o l'espedito, il pretesto psicanalitico, a permettergli la reinvenzione della forma romanzesca come ironica, o meglio umoristica, autobiografia clinica. E la coscienza di Zeno matura e si impone all'attenzione di una nuova generazione di critici (Montale, Debenedetti) negli anni in cui, dall'anziano Svevo a Borgese, a Tozzi, fino al giovanissimo Moravia degli Indifferenti, rinasceva l'interesse per il romanzo: in lotta, come sempre, in Italia, con la prosa d'arte.

Con Elsa Morante siamo in una zona diversa del Novecento. E mi concedo di ragionare, almeno per un momento, in termini di storia, o perfino di congiuntura e di contingenza letteraria: non dimenticando che i rapporti fra i romanzi di Elsa Morante e i portavoce delle congiunture e delle contingenze letterarie sono stati rapporti quasi sempre difficili. Tipiche, da questo punto di vista, le reazioni della critica a *Menzogna e sortilegio*. A quanto pare, nel 1948, quando il romanzo uscì, lo sconcerto, la perplessità furono grandi. Nessuno si aspettava un tale libro. Non sembrava, appunto, nella natura delle circostanze di allora che un romanzo di quella mole e di quelle caratteristiche fosse concepito e scritto.

Ecco: la mole, la quantità delle pagine, la vastità della concezione, l'assoluta accuratezza, l'eccellenza artigianale, da orafo, da tessitore di arazzi — quello che più sembrava sconcertare i critici era l'improvvisa, portentosa materializzazione davanti ai loro occhi increduli della forma-romanzo in tutta la sua pienezza classica. Con una ipermaturità barocca, nella solidità delle strutture portanti e nella perfetta esecuzione dei particolari. Tutto straordinariamente in piena luce. Il romanzo che diventa il sogno a occhi

aperti, o la favola, del romanzo: nella limpidezza di un meriggio che contiene i colori e le luci del tramonto. Tra le numerose metafore descrittive allora usate dai recensori, riemergeva di continuo una incoercibile meraviglia "quantitativa": il romanzo era davvero molto lungo, era una vasta opera, un romanzo davvero al completo, con tutte le sue parti, con una

Foto di Franco Fedeli (Archivio Raffaele Venturini], dedica in versi, una serie di capitoli introduttivi, una accurata, ritmica scansione in sei parti, sezioni e capitoli dotati di un titolo sempre attraente e congruo, e infine un epilogo "seguito da un'Commiato'in versi" (il "Canto per il gatto Alvaro").

Per quanto estrinseca e in apparenza banale, perché, in effetti, non approfondita, questa meraviglia per l'ampiezza e la solidità architettonica di *Menzogna e sortilegio* non è insensata. Perfino i teorici della letteratura, qualche volta, riflettendo sulla difficoltà di fornire una definizione soddisfacente del genere romanzo, ricorrono al criterio della misura, all'opposizione fra narrazione "breve" (il racconto) e narrazione "lunga" (il romanzo). Si tratta di un argomento da disperati: ma se traduciamo e specificiamo il termine generico "lunghezza" con termini contigui come: ampiezza, ritmo disteso, vastità e completezza rappresentativa, ricchezza e varietà delle situazioni, gradazione e complessità nei rapporti fra personaggi, classi sociali e generazioni, ecco che si va abbastanza vicini ad una più accettabile e plausibile del romanzo. E si tocca un punto decisivo, credo, nella scelta che, ad un certo punto della sua attività, Elsa Morante ha compiuto a definizione

favore della forma-romanzo come alternativa al racconto (scelta pressoché definitiva, se si pensa che, dopo la pubblicazione di *Menzogna e sortilegio*, sono ben pochi i racconti: *Donna Amalia*, del'50, e *Lo scialle andaluso*, del'51).

Nel Diario 1938, che è in prevalenza un diario di sogni, compaiono continuamente delle cattedrali, al punto che la stessa scrittrice si chiede perché mai, e da dove vengano, tutti questi sogni di cattedrali: "Fatto strano e misterioso, sognare così spesso delle cattedrali. Grandi cattedrali, e grandi piazze simili a quella di Pisa, con Chiese e Battisteri, ma grandi all'infinito, verdi di prato, e sopra vi sorgono Santa Maria del Fiore, San Giovanni e altre chiese fiorentine, all'infinito. Nel sogno architettura e musica si confondono.

E una strana città, Roma o Venezia? Si sale per gradinate strette ma solenni, di pietra, a ricami barocchi di portici, a saloni sontuosi, a piazzette e cortili, in una specie di Alhambra. Qua e là costruzioni dure, cupe, una specie di Rupe Tarpea. Cattedrali, Campidogli e Chiese". (Roma, 22 aprile 1938).

E, poco più avanti, questa stessa pagina di diario si conclude così: "Ora ho la radio, ogni sera sento delle musiche, forse per questo sogno cattedrali".

Alla data "25 gennaio 1938" leggiamo: "Da dove vengono i personaggi dei sogni? Intendo dire non-quelli che, più o meno vagamente e fedelmente, raffigurano i personaggi della nostra vita diurna, ma gli altri, gli ignoti. E alcuni (ad es. quella suora della cattedrale) hanno un carattere ben delineato, umano. Sono vere e proprie creazioni artistiche".

E il 14 marzo: "Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimono nella mente con più forza di quelli della realtà".

Ma il brano più chiaro nell'identificazione fra l'immagine della cattedrale e la costruzione romanzesca, è quello del 23 gennaio: "Che miracolo il sogno! Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio. 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. Da questa parola fuggitiva è nata quell'immensa cattedrale sognata. Basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso gli indicibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. È come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo.

Che il segreto dell'arte sia qui? Ricordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di ricordare. Ché forse tutto l'inventare è un ricordare".

Il romanzo come sogno e ricordo di una cattedrale?

Siamo forse autorizzati a ipotizzare, in Elsa Morante, un sogno del romanzo in quanto forma a priori, forma simbolica, ordinatrice dell'esperienza nella sua globalità. Sogno e ricordo, memoria cosciente e rimemorazione onirica della forma romanzo come cattedrale che si erge a garanzia del significato reale dell'esperienza. Nel diario dei sogni da cui sto citando, intorno a quelle strane cattedrali, che fanno pensare alle solide, felici e solenni forme di un passato culturale glorioso (Roma, Venezia, Firenze, Pisa, o l'Alhambra di Granada), intorno a quelle architetture "grandi" e "ombrose" che occupano lo spazio fra cielo e terra, c'è uno spazio occupato da un'ansia desolata (la paura della stupidità e della schiavitù) e dalle minacce del più distruttivo dei sentimenti: l'umiliazione. Quella subita, e, immediatamente dopo, quella inflitta a qualcun altro. Il diario, al 19 gennaio, si apre proprio così: "la mia vita diventa ogni giorno più stupida, una schiavitù e un'ansia dei bisogni fisici: materiali e sessuali. Me ne accorgo dai miei sogni". E il giorno dopo: "Ieri dev'essere stata per me una giornata piena di soffocate umiliazioni. In tal modo spiego i sogni di stanotte (...) Che ero umiliata si vede dal fatto che poi, nel sogno, ho umiliato, mi sono accanita nell'umiliare. Ho umiliato delle creature indifese, abbiette".

Poco oltre, alla data 23 gennaio, si legge: "Voglio altri sogni, un'altra vita. I miei sogni continuano a rivelarmi le sudicie correnti della mia vita, i bassi padroni che la tengono preda". Non credo di fare interpretazioni psicanalitiche azzardate se dico che è da questa zona oscura (l'umiliazione familiare, sociale, sessuale) che si alzano le cattedrali misteriose. Quasi che il caos onirico, con le sue sabbie mobili, trovi o prometta un cosmo nella solida architettura della "costruzione romanzesca".

La composizione di *Menzogna e sortilegio* ha inizio nel 1943 (il titolo iniziale era *Vita di mia nonna*), e apre un nuovo periodo nell'attività di Elsa Morante. Rispetto al precedente, occupato dai racconti e da un'intensa produzione "feuilletonista", questo periodo, come osservano Cecchi e Garboli nella Prefazione alle Opere (Mondadori 1988), è caratterizzato da "un diverso ritmo di produzione". In questo senso, il passaggio dalla forma breve del racconto e della puntata di "feuilleton" alla forma distesa e pacata del romanzo coincide con un modo diverso di concepire e di vivere il lavoro letterario. La scoperta

del romanzo, che sarà anche una continua riscoperta ad ogni nuovo romanzo, avviene in quegli anni come sintesi e superamento delle precedenti esperienze. Il romanzo è un modo di rivivere, scrivendo, costruendo un completo e complesso edificio, la propria vera storia e il proprio mito. Celebrare quel mito e interpretarlo. Celebrarlo e demolirlo.

Si può dire che questo rallentamento del ritmo compositivo, e l'apertura di un orizzonte straordinariamente ampio, si sente fin dalle prime battute di *Menzogna e sortilegio*. La scelta della forma-romanzo segna il passaggio alla maturità: "Le mie immaginazioni giovanili — riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* —" (come scriverà anni più tardi, intorno al 1959) "furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità. Tutto questo io l'ho detto nel mio romanzo *Menzogna e sortilegio* anche se della guerra, nel romanzo, non si parla affatto. *Menzogna e sortilegio*, pubblicato da Einaudi nel 1948, rimane per me il libro più notevole che io ho scritto fino a oggi: tale che forse non potrò mai scriverne un altro dello stesso valore" {Opere, I, p. XLIV).

Vocazione e ambizione romanzesca trovano appunto solo allora il loro momento di realizzazione matura. Due cose, per ora, sappiamo sul senso di questa scelta: il romanzo è una vasta e solenne architettura, una cattedrale con le sue vetrate: è il tempio nel quale si svolgono i riti del riconoscimento di sé e della conquista della coscienza. Vasta costruzione e passaggio dalla giovinezza alla maturità, il romanzo è però anche, come abbiamo intravisto in una pagina di diario, il sogno del romanzo: la rimemorazione di un'idea platonica, o meglio l'attivazione, l'attualizzazione di una fondamentale forma simbolica a priori. Elsa Morante scrive *Menzogna e sortilegio* ricordando il passato, ripercorrendo la storia di due donne, la nonna Cesira e la madre Anna, da cui è segnato lo stesso destino di Elsa, la protagonista narrante. Ma ciò che viene ricordato e ridisegnato con ogni attenzione e cura, con uno scrupolo artigianale che ha qualcosa della devozione religiosa, o della venerazione e ammirazione idolatrica, è la costruzione romanzesca per se stessa. Il romanzo è cioè anche l'evocazione magica, stregonesca, dell'idea, dell'archetipo del Romanzo. Così il gesto, l'atto inaugurale con cui la scrittrice pone mano alla sua prima opera romanzesca, era anche il gesto e l'atto con cui veniva evocata una forma artistica gloriosamente inattuale. Le esplicite dichiarazioni in proposito di Elsa Morante sono note: le leggiamo sulla quarta di copertina dell'edizione Einaudi Struzzi del '75: si tratta di una pagina preziosa di auto-interpretazione retrospettiva: "(...) assediata da tali magnifiche ombre, l'io-recitante di *Menzogna e sortilegio* s'incammina verso la necropoli del proprio mito familiare: pari a un archeologo che parte verso una città leggendaria, per disseppellire, alla fine, solo delle povere macerie.

(...) Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte* — senza dimenticare, in diversa forma, *V Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo

primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese.

E una tale ambizione non poteva, naturalmente, non rendersi nel linguaggio, in cui la dovizia romantico-barocca, decorata allusivamente di arcaismi sette-ottocenteschi, è corretta dai giochi dell'ironia.

(...) Una parte dei critici (...) lo hanno situato fra i classici del realismo sociale; mentre altri lo hanno sistemato nel regno onirico della fiaba e dell'inconscio, o dentro le fantasie nere alla Poe".

Qualche anno prima, in un'intervista a Michel David per "Le Monde", venivano dette, più o meno, le stesse cose: "Non ho il coraggio di dirlo, perché potrei sembrare una megalomane. Ma ero molto giovane. Ero convinta che il romanzo, come lo si intendeva nell'Ottocento (per la verità la nozione di romanzo, per me, è molto più vasta: l'Iliade e la Bhagavad-Gita sono dei romanzi) era in agonia. Allora, io ho voluto fare quello che per i poemi cavallereschi ha fatto Ariosto: scrivere l'ultimo e uccidere il genere. Io volevo scrivere l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo ! Volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica. Volevo anche che il romanzo contenesse tutto ciò che era stata la sostanza del romanzo dell'Ottocento: i parenti poveri e quelli ricchi, le orfanelle, le prostitute dal cuore generoso" (in Opere, I, pp. LVI-LVII).

La caratteristica ambiguità, la sospensione di senso, fra dramma vero, sincero, e musica della finzione, che si nota in *Menzogna e sortilegio*, deriva dalla perfetta realizzazione di un sogno divenuto arte: in cui, per essere sinceri, bisogna recitare e parlare dietro la maschera di un personaggio, e le angosce della propria vita devono essere di nuovo vissute, patite e contemplate negli scenari dipinti del romanzo. Il proposito di mettere nel romanzo, come dice l'autrice, tutta la sua vita (la sua "giovane vita", "intimamente drammatica") doveva attuarsi insieme all'altro, non meno urgente e più ambizioso proposito: quello di scrivere, confessandosi dietro lo schermo abbagliante di vetrate gotiche e fregi barocchi e arabeschi, "l'ultimo romanzo possibile". Il romanzo è l'incontro di un'urgenza morale inderogabile e drammatica (quella di conoscere se stessa, di riconoscere la propria figura e costellazione di destino) con un'ambizione estrema e suprema: quella di resuscitare, nella sua pienezza luminosa, una forma-romanzo che stava per essere sepolta anch'essa nelle necropoli della tradizione letteraria. La "confessione attuale" aveva bisogno di una forma letteraria inattuale, amata e difesa come inattuale. Il romanzo diventa una lotta contro il tempo: un andare a ritroso, un fermarne lo scorrere, una immobilizzazione spaziale dello scorrere del tempo. Come se il tempo, procedendo, si curvasse anche su se stesso, e il suo procedere lineare volgesse impercettibilmente in movimento circolare, in un movimento immobile. Storia, cronaca e biografia, per Elsa Morante (e sempre più chiaramente, con il sostegno di dichiarazioni sempre più esplicite e polemiche) possono essere liberate dalla corrosione dell'irrealtà solo se entrano in una temporalità diversa: quella del sogno, del mito, nella ciclicità di un mandala, nella

perfezione simmetrica di un polittico. La forma romanzesca veniva piegata, in *Menzogna e sortilegio*, fino a incontrare, per così dire, il proprio modello ideale. Molte delle perplessità e delle ipotesi intorno a questo libro credo che si spieghino con la difficoltà di concepire un romanzo che contenesse ed esibisse anche, nella propria ordinatissima, ben visibile e perfino spettacolare intelaiatura, una così illuminata, nostalgica e ironica, consapevolezza di sé. *Menzogna e sortilegio*, che è una vera e propria cattedrale del sogno romanzesco, contiene tombe e altari, idoli sfolgoranti e cupe cripte. Ma il suo altare maggiore è quello in cui si celebra il rito più pericoloso, che prevede rischi di morte e di follia, cioè il rito della trasmutazione del visibile e dell'invisibile, e in cui, per amore idolatrico o distorto, si può passare dal Paradiso all'Inferno. In questi riti, che si celebrano come storie insieme reali e simboliche nella narrazione romanzesca, si gioca il destino delle essenziali facoltà umane: la facoltà di amore e di conoscenza, anzitutto, e la mobile, incantatoria, illusionistica facoltà d'immaginare, la cui salute e salvezza è nella percezione della realtà, il cui errore e la cui perdizione è nel delirio d'irrealtà. E qui, esattamente in questa reversibilità cruciale di reale e irreale, che separa l'allucinazione delirante e disgregante dalla fantasia che sa essere intuitiva e analitica, in questa oscillazione rischiosa *Menzogna e sortilegio* mette in scena e interpreta di nuovo la materia e l'ispirazione più tipiche del romanzo, da Cervantes a Proust: cioè il rapporto tra vita sognata e vita vissuta, tra favole e personaggi idoleggianti fuori del tempo e inciampi umilianti nella materia governata dal tempo e dallo spazio.

Menzogna e sortilegio si presenta così come una cura ascetica dell'immaginazione attraverso l'immaginazione: una cura della fantasticheria romanzesca, che scambia e baratta realmente il reale per l'irreale, attraverso l'immaginazione realistica e simbolica di cui è capace il romanzo. Il romanzo è il rimedio del romanzesco. La fantasia che narra è la cura della fantasticheria vissuta come accecamento. Sempre il romanzo ha raccontato questa vicenda (se possiamo parlare del romanzo come di una struttura perenne, di un archetipo): la fantasia giovanile si trasforma e diventa cosciente di sé. Tutti i rischi d'infatuazione radicati nell'esperienza erotica, estetica, religiosa e snobistica, si fissano in vicende e figure dipinte per sempre nel tessuto durevole del romanzo. Il romanzo è una cattedrale elevata alla realtà con il materiale del sogno.

C'è qualcosa di austero e, appunto, di kantiano in questa devozione di Elsa Morante per la forma a priori del romanzo. Il romanzo viene inteso come una fonte di principi ordinatori dell'esperienza. Un sostegno e conforto dell'intelletto perché non si smarrisca nei labirinti demoniaci della grezza stupidità o della pazzia. Il saggio di "Nuovi Argomenti" Sul romanzo, scritto nel '59, rende esplicite le ragioni di questa devozione. Ed è anche notevole che, dopo molti anni in cui cercò, e sembrava prediligere, altre forme e generi letterari, come il pamphlet poetico o la lirica ideologica (nel *Mondo salvato dai ragazzini* e in *Pro o contro la bomba atomica*), E.M. sia poi tornata alla grande architettura romanzesca con *La Storia*, epica realistica della società, come *Menzogna e sortilegio* era epica della coscienza (una sorta di fiabesca "fenomenologia dello spirito").

Il romanzo veniva continuamente abbandonato e più tardi reinventato. In ogni romanzo di Elsa Morante è proprio l'intera struttura e costituzione del mondo, si direbbe, che viene rielaborata e definita di nuovo. Prima l'irrealtà divorante, il morbo fantastico, che sprigiona follia da una passione idolatrica, erotico-snobistica. Poi l'isola della felicità e dell'avventurosa innocenza, l'eroe ragazzo che incontra la realtà come incubo della degradazione e dell'umiliazione. Poi la strage degli indifesi e della stessa realtà vivente da parte di una Storia che si mostra col volto di una sanguinaria impresa burocratica. Poi infine l'invocazione desolata di un infelice uomo maturo a sua madre, oltre la morte, perché alla madre risalgono tutte le più drogate promesse di felicità. Sempre i padri e le madri, che sono, per ogni figlio, divinità primordiali e primarie, i garanti della realtà, gli ispiratori di un destino, sempre i padri e le madri ingannano e corrompono. Nello svelamento della loro umiliazione, miseria, follia e auto-distruzione (Anna, Wilhelm, Ida, Aracoeli) preparano l'infelicità dei loro figli. Con la loro rovina, è tutta la realtà che vacilla, che viene investita dalla bufera del nulla.

Ogni destino è una storia di precedenti. La storia di ogni figlio e figlia è preceduta dalle storie di padri e madri. E dalla storia dei genitori, anche, dei padri edelle madri. La narrazione romanzesca è un metodo di conoscenza per precedenti e conseguenze, dove lo spazio si incrocia col tempo, e ogni "ora" ha un "prima". Ogni eroe protagonista, per conoscere e rivelare se stesso, deve raccontare la storia della propria famiglia. E lì, è all'insaputa del personaggio, che vengono decise le carte con cui si giocherà la partita fra io e mondo.

I romanzi di Elsa Morante propongono ogni volta un intero "sistema del mondo" tramite un nuovo personaggio. Come ha osservato anche Giacomo Debenedetti, interrogandosi su che cosa fa di una narrazione un romanzo, è il personaggio, è questa misteriosa forma di "alibi" o di proiezione e trasposizione del narratore, il vero agente vitale della forma del romanzo. Il romanziere è letteralmente "infestato", occupato, posseduto dai suoi personaggi. E questo che periodicamente avveniva a Elsa Morante. La misteriosa chiamata a narrare la storia di un personaggio era un evento che continuava a meravigliarla, e di cui a volte parlava, scherzosamente, come di un'anomalia ben strana, e incoercibile, nella mente del romanziere: la cui vocazione è, precisamente, mettersi al servizio di personaggi i quali comandano all'autore che la loro vicenda venga raccontata.

Ma il personaggio che guida e comanda, e che permette la narrazione romanzesca, è anche un emissario delle Muse, è un inviato dell'ispirazione. E il mediatore, grazie al quale chi scrive e racconta può all'improvviso parlare di tutto, nominare l'intera vita dal punto di vista "relativo" di un destino in atto, cioè di un carattere e di una vicenda. E il personaggio il tramite, per il romanziere, alla conoscenza della realtà: "E allora, nel momento di fissare la propria verità attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno" — scrive Elsa Morante nel saggio Sul romanzo (1959, "Nuovi Argomenti") — "in luogo d'invocare le Muse, è indotto a suscitare un io recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: 'S'intende che quella da me rappresentata non è la realtà; ma una realtà relativa all'io di me stesso, o ad un altro io, diverso in

apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale io, adesso, m'impersono per intero" (in Pro o contro la bomba atomica, pp. 53-54).

Misteriosa, insondabile è la nascita del personaggio, l'evocazione di un "io recitante", non meno di quanto fosse l'intervento decisivo delle Muse. Personaggio e "io recitante" è dunque l'altro nome dell'ispirazione: della condizione necessaria non solo a iniziare, ma a condurre nel giusto senso il veicolo del romanzo. E solo la sua presenza che trasforma un'opera in prosa, prosa d'arte, di riflessione, in romanzo, in una continuità verisimile del tessuto narrativo, che stringe insieme il qui e ora, il prima e il poi, in una serie di atti ai quali una coscienza dà o cerca di dare un senso.

E quasi inevitabile, o comunque è una tentazione continua, quando si parla di Elsa Morante, riflettere su quella vera e propria, implicita ma ben consapevole, teoria del romanzo che è contenuta nei suoi romanzi. Non posso credere d'inoltrarmi in un tale argomento e di uscirne poco dopo con una topografia soddisfacente. Posso solo limitarmi, come ho fatto, a ricordare una serie di evidenze, sulle quali tuttavia non mi pare che si sia ancora fermata abbastanza l'attenzione. Neppure sulla più macroscopica di queste evidenze, cioè l'idea di romanzo e la sua realizzazione, si è ancora stabilito fra i lettori e i critici, mi pare, un minimo e utile accordo. Chiedendomi, anzitutto, come ho fatto all'inizio, che cos'è un romanzo, che cos'è il romanzo per Elsa Morante, volevo suggerire che forse, in verità, non si è neppure presa ancora in seria considerazione, come dotata di valore oggettivo, la riflessione della scrittrice su questo tema. Né ci si è chiesti, ad esempio, se le curiose oscillazioni interpretative di critici e recensori siano per caso dovute proprio ad un'idea presupposta del romanzo in generale, del romanzo moderno o novecentesco in particolare, della situazione italiana nella quale Elsa Morante ha scritto i suoi romanzi. L'idea che un autore si fa delle proprie opere non è detto che sia la più obiettivamente attendibile. Intenzioni e autovalutazioni sono a loro volta testi da interpretare. Ma anche le interpretazioni critiche rivelano presupposti non chiaramente dichiarati. Un certo squilibrio, comunque, una ricorrente difficoltà, quanto meno, nei rapporti fra la critica letteraria italiana e i romanzi di Elsa Morante, è un fatto ben noto a tutti, al punto da poter essere preso, ormai, come un punto di partenza.

Se si considerano però, per un momento, le cose in prospettiva panoramica, si può osservare che almeno nella seconda metà del Novecento, nessun altro scrittore italiano ha sentito e affrontato la crisi e la minaccia di fine del romanzo con la lucidità e il coraggio inventivo di Elsa Morante. Accanto a Giacomo Debenedetti, che ha dedicato al problema la maggior parte delle sue energie e del suo genio critico, Elsa Morante ha visto nel romanzo la forma letteraria moderna per eccellenza. Moderna anche per la sua potenzialità magnetica di ripercorrere a ritroso la propria storia borghese, per risalire a origini pre-borghesi, all'epica antica e a quella cavalleresca, nonché ai grandi cicli fiabeschi occidentali e orientali. Qui la comprensione ininterrotta e generosa che la critica ha accordato a Italo Calvino potrebbe tornare utile anche al di fuori dei confini dell'opera di Calvino. Il quale, si può dire senza rischio di grave errore, ha considerato la cultura, diciamo ottocentesca, del

romanzo esaurita, se non pericolosa e inutilmente ingombrante, fin dall'inizio della sua attività di scrittore. E Calvino, ponendosi al di là del romanzo, evitando i labirinti dell'autocoscienza e i mosaici sociologici, doveva risalire al di là del romanzo realistico, psicologico e sociale borghese, verso il "conte philosophique" e oltre, più indietro, verso poemi cavallereschi, fiabe medievali, libri di viaggio e infine poemi filosofici e mitologici antichi (insomma dall'Odissea, epica di avventure e portentosi e viaggi, all'Orlando furioso, epica di magie e favole illusorie popolata da personaggi nitidi e coloriti come proverbi, per arrivare a Robinson e Candido). Voglio dire che qualcosa di analogo a quanto ha fatto, ed è stato costretto a fare, Calvino con il racconto e la narrazione breve e snella, Elsa Morante ha fatto con la forma del romanzo: l'apparente continuità con le forme tradizionali del romanzo nascondeva e insieme rivelava la coscienza, e direi l'ansia, dell'interruzione di quella continuità, con i rischi di distruzione e di perdita che ogni interruzione di tradizione comporta. Non diversamente da Calvino, Elsa Morante ha sentito la fine del romanzo, l'esaurimento del suo ciclo vitale e della sua fisiologia realistica e naturalistica. Ma diversamente da Calvino, che ha sempre avuto la vocazione per le forme brevi (dalla fiaba all'elzeviro), Elsa Morante ha avuto invece la vocazione di accogliere e riassumere una totalità di esperienze personali e letterarie dentro una forma onnicomprensiva, protettiva, fatta di volte vertiginose e di navate e cappelle laterali. Più che usata come una modalità stilistica a portata di mano, la forma romanzesca andava però evocata dal suo passato. Menzogna e sortilegio è stata la resurrezione ironica e sublime del romanzo dopo la sua fine: o un momento prima che questa fine giungesse. Mentre Calvino è stato un narratore che virtuosisticamente evade dal romanzo, facendone perfino dimenticare la precedente esistenza, Elsa Morante ha virtuosisticamente costruito il romanzo come lo strumento di una meditazione trascendentale sul presente e come esercizio di memoria rituale rispetto alla forma narrativa centrale di una tradizione minacciata. Quella stregata atmosfera di tempo sospeso, o di sognata, meditativa intemporalità, che colpiva tanto in Menzogna e sortilegio (e che si prolunga anche nei tre romanzi successivi), indicava che l'esistenza del romanzo, quale Elsa Morante lo intendeva e lo amava, non apparteneva interamente al presente storico, di fatto e per diritto naturale. Apparteneva almeno in eguale misura al passato, al suo passato storico e, ormai, al suo passato immemorabile di archetipo. Era l'archetipo narrativo a rendere umanamente, cioè culturalmente reali gli eventi disgregati della cronaca. Di questa natura di archetipo fanno parte, nei romanzi di Elsa Morante, tutti i livelli e le strutture dello stile: dalle tipologie dei personaggi fino alla sintassi e, a volte, al lessico. Arcaismi che non hanno niente del calco o dell'innesto filologico: perché la lingua letteraria usata dalla scrittrice (anche nelle invenzioni lirico-saggistiche che si trovano in quel lungo monologo tragico che è Aracoeli) è una lingua che si potrebbe definire con una frase delle prime pagine di Menzogna e sortilegio: la lingua nella quale una bambina morbosamente fantasiosa di dieci anni trasforma il "dramma piccolo-borghese" dei suoi genitori "in una leggenda" (p. 18, ediz. 1975). Ciò che perciò avviene nell'insieme del romanzo, avviene, deve avvenire, anche nella lingua. Il dramma è un dramma vero, vissuto e scontato interamente dai suoi protagonisti, anche se la sua determinazione storica e sociale è piccolo-

borghese (la classe che nel modo più moralistico, ma anche più follemente fantastico, ha vissuto le vocazioni culturali). Visto da una bambina, per la quale quella società è la sola società reale e possibile, ed è la scorza contingente del destino, il dramma piccolo-borghese si trasforma in una leggenda. Così la lingua limpidamente ordinata e perfettamente comunicativa di Elsa Morante è la lingua borghese media trasfigurata in una lingua leggendaria, una lingua adatta a raccontare quelle vite di re, eroi e santi su cui la piccola borghesia letterata ha sognato fino alla perdizione per più di un secolo. Lingua media sublime, si potrebbe dire, sollevata fuori della sua normalità, in un tempo fermo di leggenda.

La definizione che ne diede nel 1964 Pasolini in *Nuove questioni linguistiche*, benché fosse una definizione in parte limitativa e negativa, data la poetica pasoliniana del mimetismo linguistico sperimentale (non priva di qualche estetismo da filologo, sulle orme di Contini), mi sembra una definizione che va al di là della considerazione linguistica in senso stretto, e che tocca alla radice il rapporto di Elsa Morante sia con la letteratura che con il linguaggio in generale. Scrive Pasolini: "Molto particolare è il rapporto con l'italiano medio di Elsa Morante: per così dire essa occupa tutti i livelli al di sopra della linea media: dal livello che sfiora la lingua media, a quello eccelso occupato dagli scrittori in stile sublimis. Infatti la Morante accetta l'italiano in quanto corpo grammaticale e sintattico mistico, prescindendo dalla letteratura. Essa pone in contatto diretto la grammatica con lo spirito. Non ha interessi stilistici. Finge che l'italiano ci sia, e sia la lingua che lo spirito le ha proposto in questo mondo per esprimersi. Ne ignora tutti gli elementi storici, sia in quanto lingua parlata che in quanto lingua letteraria, e ne coglie solo l'assolutezza. Anche il suo italiano è dunque una pura finzione" (in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972).

Si potrebbe osservare che qui Pasolini un po' si contraddice e un po' estende alla lingua letteraria di Elsa Morante i propri problemi, linguistici e stilistici, del tutto diversi. Si contraddice, mi sembra, per il solo fatto di parlare di livelli linguistici (medio, alto, con esclusione di quello basso) quando poi afferma che per Elsa Morante l'italiano è un "corpo grammaticale e sintattico mistico", qualcosa cioè, suppongo, fra il corpo incarnato (la lingua realmente d'uso) e l'essenza angelica (l'utopia linguistica personale della scrittrice, il modello ideale con cui misura e orienta il proprio lavoro di scrittura). Ma in un corpo linguistico "mistico" non si danno più escursioni dal basso all'alto, perché sia l'alto che il basso partecipano ugualmente di una stessa sublimità (ecco, tra l'altro, perché in Elsa Morante c'è l'umorismo, a volte l'ironia, ma non c'è il comico: cioè l'esplosione, rivolta o coatta, dello stile basso represso contro la serietà fittizia dello stile alto). Ed è suggestivo, ma forse non esatto, dire che "pone in contatto diretto la grammatica con lo spirito" e che "non ha interessi stilistici": perché tutto il suo interesse stilistico potrebbe essere già (e non sarebbe poco) nell'attenzione, selezione, scelta e lavoro necessari per realizzare ogni volta di nuovo quel contatto fra grammatica e spirito: esaltando e sublimando tutte le funzioni grammaticali, portandole ad un grado di perfezione atemporale, che finge l'uso del mondo e si sottrae ad esso: (i personaggi, per esempio, come nell'opera, si ha l'impressione a volte che, più che parlare, cantino con accompagnamento musicale) come può avvenire in un

romanzo che sia il romanzo in cui si confessa tutto il presente e sia, nello stesso tempo, l'esecuzione musicale della forma del romanzo. Se così è, però, si dovrebbe aggiungere che fra la grammatica e lo spirito c'è un terzo elemento, e cioè il linguaggio della narrazione in tutte le sue forme: favola, feuilleton e grande Ottocento europeo, con tutta la "lingua da traduzione" nella quale i lettori di romanzi, e non gli studiosi, o i critici, hanno per lo più letto gli scrittori francesi, inglesi e russi. La Finzione (e qui Pasolini ha ragione) non tocca soltanto le storie narrate, ma fonda e stabilisce anche la lingua ideale del narrare, ne inventa la normatività come funzione stilistica, assolutizzando una normatività che la lingua media, in quanto lingua d'uso, di comunicazione empirica, non può conoscere. L'assolutezza e sublimità linguistica notata da Pasolini è insomma artistica e non linguistica. Anche quando la polemica contro la normalità piccolo-borghese diventerà una polemica violenta (con gli anni Sessanta: in Pro o contro la bomba atomica, ne "II mondo salvato dai ragazzini" e ne "La Storia", la lingua, anche quella del saggio e della lirica-pamphlet, sprigionerà violenza polemica dall'alto di una cantante allegria, scaraventando le idee di libertà più sublimi come petardi e girandole contro la "normale criminalità" della storia moderna. Ciò che ben pochi allora riuscivano ad accettare, e cioè la trasformazione del saggio ideologico in favola e racconto d'avventure, con lotte infantili fra il bene e il male, era in realtà un modo di scoprire la sostanza mitica che alimenta ogni azione agonistica e un modo di custodirne il potenziale simbolico al di là delle contingenze. La favola ideologica raccontata in Pro o contro la bomba atomica risulta oggi più realistica e più politicamente nutritiva dell'intera collezione dei Quaderni rossi.

Essendo caduto, sbadatamente, nell'imbuto della polemica, vorrei restarci ancora un momento, approfittandone per ricordare rapidamente (ma ho anche un dovere d'informazione) alcune circostanze poco gradevoli. Questo convegno vorrebbe, tra l'altro, superare quelle circostanze: che, ah'incirca, consistono in questo: nonostante i giudizi ammirati (non senza repentini scarti limitativi: tipiche certe battute insidiose di Emilio Cecchi), nonostante i riconoscimenti che alle opere di Elsa Morante, soprattutto all'inizio, hanno tributato critici famosi e geniali (ricordo almeno Debenedetti e Lukàcs), per diverse ragioni che sarebbe interessante analizzare, questa scrittrice, possiamo dirlo, non è mai entrata in pacifica sintonia con la cultura letteraria, specialmente italiana, del proprio tempo. Questo tempo, di cui parlo un po' pomposamente come se fossi uno storico, è ancora il nostro tempo: un periodo che parte dagli anni Quaranta e occupa la seconda metà del Novecento. Ora, se guardiamo senza preconcetti a questo periodo semi-secolare e valutiamo, per esempio, l'importanza centrale, l'autorità quasi da "classici del presente", che hanno assunto Pasolini e Calvino, non può sfuggirci, anche nel confronto, la grandezza di Elsa Morante. Le graduatorie e le misurazioni non godono di buona fama: vengono ritenute improponibili, difficilmente motivabili, se non insensate e meschine. Però mi piace Forster quando dice: "Nessun romanziere inglese è grande come Tolstoj". Eppure se ne fanno di continuo, e per lo più senza dichiararlo, cioè senza che ci si assuma la responsabilità delle gerarchie e delle preferenze su cui si fondano non solo le nostre "insindacabili" (diciamo) letture private, ma anche i discorsi professionali sulla letteratura più spersonalizzati (una novità confortante la trovo nella Storia della letteratura italiana, recente, di Giulio

Ferroni. È la prima volta che in una storia letteraria viene dedicato ad Elsa Morante un intero capitolo monografico accanto a pochi altri: Pirandello, Svevo, Montale, Gadda e Calvino).

E vero che l'originalità, o a volte la grandezza solitaria di uno scrittore provocano reazioni di rigetto e di ostilità da parte della critica conformista (che ovviamente, per definizione, è anche la maggior parte della critica). Ma certo questo non può servire ad assolvere, per fare un solo specifico esempio, la persistente sordità di quella folla di cosiddetti narratologi, o scienziati delle strutture narrative, che quasi non si sono accorti di quanta coscienza meta-letteraria, storica e tecnica, contenessero i romanzi di Elsa Morante. Soprattutto *Menzogna e sortilegio* e *La Storia*, che dispiegano una pluralità di piani, episodi e sviluppi narrativi concomitanti e secondari, possono essere considerati delle riletture sinottiche della tradizione del romanzo: vere e proprie enciclopedie delle tecniche e delle tematiche romanzesche precedenti. Quasi che il romanzo, per conquistarsi il suo ormai contrastato diritto di esistenza, avesse bisogno, dopo crisi e catastrofi, di fare appello a remote fonti di legittimazione, di ritrovare fondamenta profonde e stabili, evocando, con un atto di strenua magia artigianale, tutte le forme più solide e preziose del suo glorioso passato, sia moderno che pre-moderno.

Si potrebbero infine, per comodità didascalica e per divertimento polemico, individuare almeno tre fronti di resistenza e di ostilità, che hanno lavorato per tenere a distanza la grandezza evidente, credo, di questa scrittrice:

1. Il fronte, possiamo dire, avanguardistico in senso lato, favorevole alle scritture provvisorie, sperimentali, d'intervento: qui troviamo Vittorini, dal "Politecnico" al "Menabò", l'espressionismo filologizzante e ideologico di "Officina", il Gruppo 63 quasi al completo, e più tardi anche Calvino, ambiguo e astuto alleato dell'avanguardia francese.
2. Un fronte politico, prima prevalentemente populista e poi prevalentemente super-marxista, favorevole prima ad un impegno letterario politicamente conforme, o più tardi negatore del valore conoscitivo di ogni forma d'arte: qui si va dal neorealismo alla Nuova Sinistra, con qualche rara eccezione (Cases, tra il sì e il no, Fortini, pronto a riconoscere l'eccellenza artistica, pronto a non farsela bastare, eccetera).
3. Il fronte, infine, definibile "degli scienziati della letteratura": che avendo messo al bando, come non scientifico, non professionistico, sia il giudizio di gusto che il giudizio di valore, si sono tramutati in lettori senza giudizio: si sono resi muti e ciechi di fronte alla qualità dei libri che leggevano, o, più precisamente, radiografavano. *La Storia*, per loro, valeva, se valeva, come best seller.

Bisogna constatare, del tutto obiettivamente, che il dominio di queste tendenze, spesso alleate, della cultura letteraria italiana negli ultimi decenni ha fatto sì che, dopo la scomparsa dei maggiori critici della prima metà del secolo, si determinasse un vuoto nella "ricezione" delle opere di Elsa Morante. Un vuoto che peraltro, periodicamente, si è riempito di un'ostilità accesa e un po' cieca. Solo più recentemente, negli ultimi dieci anni, un certo esaurimento di quelle culture ha permesso che si cominciasse a vedere più chiaramente, e

senza pregiudizi, l'edificio grandioso costruito da questa scrittrice: in cui l'audacia intellettuale e morale non è stata inferiore al genio letterario.

Se poi non sappiamo più che cosa significa "genio letterario", allora credo che questa sia una buona occasione per scoprirlo. Elsa Morante sapeva che le difficoltà umane da cui nasce la più alta cultura sono vulnerabili e perseguitate da vari mostri, e che la loro difesa richiede sempre, anche nelle circostanze più comuni, una certa dose d'istintivo eroismo.

“La Storia” di Elsa Morante ha vent’anni

Ersilia Alessandrone Perona

IL PONTE - Anno L n. 3 maggio 1994

Rivista di politica economia e cultura fondata da Enrico Calamandrei

L’occasione per una riflessione sulla Storia mi è stata offerta nel novembre 1993 dagli amici dell’istituto storico della Resistenza di Bergamo, nell’ambito di un ciclo di “letture” di opere del Novecento. Li ringrazio qui per il loro stimolante invito

Quando, nel 1974, uscì La Storia, i primi a essere stupiti e imbarazzati dal suo carattere di opera impegnata furono gli esegeti delle precedenti opere morantiane e i critici “di sinistra”. Due anni prima Carlo Sgorlon, nel suo Invito alla lettura di Elsa Morante, la prima monografia dedicata alla scrittrice, ne aveva messo in rilievo proprio il distacco dalle vicende del suo tempo:

La Morante fu coinvolta dalle terribili vicende della guerra più di tanti altri, e dal punto di vista umano vi partecipò quanto era possibile farlo. Ma la sua narrativa se ne tenne lontana perché altri erano gli stimoli che agivano sulla sua fantasia. Oggi, tramontato il gusto neorealistico, smantellato l’equivoco di quella politica, l’inconsueto anticonformismo della Morante ci appare come una riprova della sua originalità di scrittrice¹.

La Storia costrinse a rivedere questo giudizio, per la sua rappresentazione di eventi storici densa di contenuti sociali e di messaggi morali, che parve ai più stranamente attardata, dopo un quindicennio di sperimentazione letteraria delle neoavanguardie. “Un incredibile passo indietro di cent’anni e più. Si ritorna alle ultradatate istituzioni del romanzo naturalista”, fu il giudizio di Renato Barilli²; e Asor Rosa, quasi in risposta al grande successo di pubblico registrato dal romanzo (100.000 copie vendute in pochi mesi), lo definì una via di mezzo fra il kolossal cinematografico e lo short pubblicitario, fra cui passano le schiere ben armate dei buoni sentimenti; un romanzo che pretende di essere popolare usando linguaggi “spuri e inverecondi”: insomma una specie di love story³.

Il libro provocò altre letture severe, sia fra i letterati delle avanguardie, sia fra gli intellettuali di estrema sinistra, cui parve debole e incoerente la prospettiva ideologica⁴, ma ebbe anche franchi ammiratori (Natalia Ginzburg, Carlo Bo, Oreste Del Buono, Paolo Milano, Cesare Garboli, Carlo Salinari, tra gli altri), sedotti da quel ritorno alla storia e alla vita “dopo tanta produzione letteraria

¹ Carlo Sgorlon, Invito alla lettura di Elsa Morante. Milano, Mursia, 1972, pp. 30-31.

² Barilli, Intervento nel dibattito “La Storia” è o non è un capolavoro?, “La fiera letteraria”, 6 ottobre 1974, n. 40.

³ Alberto Asor Rosa, “La fiera letteraria”, n. cit. Coerente con queste posizioni è il silenzio sulla Morante nella riedizione di Scrittori e popolo (1988).

⁴ Ricordiamo in particolare le infuocate polemiche su “Il manifesto” del luglio-agosto 1974. culminante con l’elogio del “vender patate” piuttosto che disperazione (Rossanda). Un primo bilancio degli interventi sull’opera fu fatto da Gian Carlo Ferretti, Il dibattito sulla “Storia” di Elsa Morante, “Belfagor”, 1975, 1, pp. 93-98.

perduta negli "inferni e labirinti mentali" contemporanei".

Mi pare che nelle accese polemiche di allora ci fossero equivoci e questioni mal poste, riconducibili al condizionamento del dibattito letterario e ideologico di quegli anni, e anche al fatto che l'apparente "tradizionalismo" e "leggibilità" del romanzo non facevano percepire — lo notò Ferretti — la complessità e contraddittorietà dell'istanza comunicativa della Morante.

Lettori più cauti, come Michel David, avvertirono che era necessario scavare nel rapporto fra la voce narrante e la scrittrice Morante⁵; altri si avviarono a cercare il nodo tematico della *Storia*, individuando volta in volta l'utopia, l'umanità piccolo borghese, il materno...⁶. Altri ancora — come Schacherl — intuirono che forse il pubblico al quale la scrittrice si rivolgeva era soprattutto di lettori nuovi, i giovani del '68, aperti non solo alla letteratura ma anche alla politica; però non indugiarono a scandagliare le implicazioni di tale intuizione, confermata, come vedremo, dalla predilezione che per la Morante ebbero molti di quei giovani.

Malgrado i ripensamenti ha continuato tuttavia a destare imbarazzo quella commistione di "atteggiamenti etico-culturali [...] ideologici [...] e stilistici" definita, ancora nel 1990, dagli editori delle Opere morantiane Cecchi e Garboli "un'anacronistica, ma appunto per questo, esplosiva miscela nazional-popolare"⁷. E si continuò a contrapporre alla *Storia*, *Menzogna e sortilegio* (1948), preferito, insieme a *L'isola di Arturo*, per la sua dimensione favolosa e "disinteressata". Pure, i presupposti per una lettura più accorta della narrativa morantiana erano stati posti acutamente già, nel 1966 da Enzo Siciliano, che proprio in *Menzogna e sortilegio* aveva individuato caratteristiche che ritroveremo anche nella *Storia*, otto anni più tardi. Siciliano notava, innanzitutto, che la favolosità, il cantabile, la fantasia di quel primo romanzo erano in realtà enigmatici, ambigui; con Debenedetti e Garboli, egli aveva sottolineato la tendenza della Morante verso gli universali, il mito e il suo "senso del demoniaco"; egli interpretava la pazzia come veggenza, "arrivo al segreto delle cose"; infine coglieva il gioco ironico con le forme tradizionali del romanzo, apparentemente assunte e condivise, in realtà stravolte nella loro funzione essenziale (per es. strutture temporali usate per rappresentare una simbologia atemporale) che contraddicono la possibilità stessa del romanzo: infatti Elisa, una volta decifrata la menzogna che è oggetto del suo narrare, e tornata alla realtà, non ha più niente da dire.⁸

Siciliano avvertiva tuttavia che "quell'alone di cose remote" non era

⁵ Michel David, intervento nel dibattito cit., "La fiera letteraria", 13 ottobre 1974, n. 41.

⁶ La categoria del "materno", una delle più ricorrenti nella esegesi della *Storia*, non è, a mio parere, l'asse centrale del romanzo, pur avendo un peso assai forte nella storia personale e nelle opere della Morante, fino alla negazione dissacrante di Aracoeli. Su questo ha scritto cose molto persuasive C. Garboli, nel numero speciale di "Fine secolo", Festa per Elsa, 7-8 dicembre 1985.

⁷ Commistione ritenuta "francamente anacronistica" da Romano Luperini. Cfr. *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, t. 2°, p. 677.

⁸ Carlo Cecchi e Cesare Garboli, *Fortuna critica*, in Elsa Morante, *Opere*, Milano, Mondadori, 1988-1990, T. 2°, 1655

un'evasione ma "scendeva nel presente", pur esprimendosi, come spetta all'artista, per metafora. Il suo articolo recava un titolo singolarmente premonitore. L'anima contro la Storia — dove per anima si intendeva il demone socratico, la pazzia⁹.

Siciliano scriveva in un periodo in cui maturava nella Morante una profonda crisi, culminata nell'esigenza di confrontarsi coi suoi tempi, e di esprimere come artista la sua "rivolta disperata e inarrestabile" contro la società contemporanea, stretta tra la guerra fredda, il pericolo atomico e il dilagante modello consumistico. I suoi scritti di allora, la conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965), i poemi e canzoni di *II mondo salvato dai ragazzini* (scritto nel 1966-67 e pubblicato nel 1968) rappresentano una presa di posizione provocatoriamente esplicita, insieme con la sua piena adesione al "grande movimento giovanile contro le funebri macchinazioni del mondo attuale organizzato"¹⁰. Cesare Garboli ha visto in questa esperienza una profonda frattura nella storia personale e artistica della Morante, che l'avrebbe portata quasi a negarsi e a sviluppare in sé, anche attraverso lo studio appassionato di Simone Weil. un seme estraneo alla propria natura¹¹; e in tale frattura egli ha collocato la genesi della *Storia*.

Questa tesi mi pare persuasiva solo in parte, anche alla luce delle cose dette da Siciliano: certo, *La Storia*, si alimenta di questa rivolta, sicuramente matura con essa (nel '68 la Morante dice che "pensa e lavora da anni al nuovo romanzo", ma non muta nella sostanza quei moduli narrativi che Siciliano aveva individuato come sostanzialmente ambigui e non realistici, onirici e metaforici (li muta bensì nel linguaggio, che è fortemente innovativo).

Richiamandomi a tali osservazioni, mi pare di ritrovare nel percorso della Morante una continuità anziché una frattura, pur nella diversità delle sue opere. C'è, innanzi tutto, una coerenza della poetica, espressa dalla scrittrice, ben prima che nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica* e nella prefazione al *Mondo salvato dai ragazzini*, nell'articolo *Sul romanzo* del 1959. Qui l'opera d'arte è definita come un'operazione "sempre soggettiva, perché significa sempre, nella sua verità, il dramma umano del romanziere stesso (cioè il suo particolare rapporto col mondo)".

S'intende — aggiungeva la scrittrice — che quella da me rappresentata non è la realtà; ma una realtà relativa all'io di me stesso, o ad un altro io, diverso in apparenza da me stesso, e nel quale io, adesso, m'impersono per intero - Ne concludeva pertanto che - il vero romanzo [...] è sempre realista: anche il più favoloso!

Ma è evidente quanto fosse soggettivo questo concetto di realismo.

⁹ Enzo Siciliano, L'anima contro la Storia. Elsa Morante, "Nuovi argomenti", 1966, n. 3-4, pp. 132-157.

¹⁰ Elsa Morante, Nota introduttiva a *II mondo salvato dai ragazzini* e altri poemi, Torino, Einaudi. 1968. p. VI.

¹¹ Cesare Garboli, Prefazione a Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica* e altri scritti. Milano, Adelphi, 1987, pp. XIV-XV

¹² Elsa Morante, Nota introduttiva a *II mondo* cit., p. X.

Nel discorso del 1965 molto più programmatico e polemico, allo scrittore veniva attribuita la funzione demiurgica di restituire la realtà, intesa come "integrità" del reale, senso delle cose. "Ma attenzione ai truffatori — avvertiva — che presentano sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili". In questo calarsi nella storia, inteso come un impegno salvifico, era dunque esaltata la soggettività del poeta:

il poeta-cavia della Morante è simile da una parte al voyant di Rimbaud, e, dall'altra, all'intermediario che "nei miti affronta il drago notturno, per liberare la città atterrita"¹⁴.

Tanto che essa giungeva nel 1968 a definire un libro di poemi come *II mondo salvato dai ragazzini*

romanzo e autobiografia, non intendendo questi come un 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 terra¹⁵.

Questa definizione, che contiene la poetica ispiratrice della *Storia*, conferma la sostanziale indifferenza della Morante per le questioni di teoria letteraria e il suo uso spregiudicato delle forme espressive, che le svuota mentre pare adottarle nel modo più tradizionale. Di tutto ciò *La Storia* offre numerosi riscontri: innanzi tutto nella sua dimensione onirica e profetica, che contraddice il principio di realtà comunemente inteso: il filo conduttore è, di nuovo, una storia familiare, seguita per tre generazioni (Nora, Ida, Usepe), e rifiuta in una vasta corallità.

Ancora una volta un germe di follia si manifesta nei protagonisti; ma si tratta, ora, di una follia innocua agli altri, veggente e profetica; Nora è condotta alla morte da un'angoscia allucinata, destata in lei dalla promulgazione delle leggi razziali. Fin dalla sua apparizione, Ida è segnata da una specie di "precognizione" del dolore:

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 — che in loro è comune, e confuso negli altri sensi corporei — il senso del sacro: intendendosi, da loro, per sacro, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati (p. 21).

Usepe, creatura insieme angelica e terrena, è il misterioso coagulo di una felicità primordiale, elementare e di una terribile consapevolezza dell'orrore. Ricordiamo lo sguardo di Usepe alla vista del treno piombato alla stazione Tiburtina:

lei lo vide che seguitava a fissare il treno con la faccina immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile d'orrore... C'era,

¹³ Elsa Morante, Sul romanzo, risposta all'inchiesta di "Nuovi Argomenti" del 1959, poi in Pro o contro la bomba atomica cit.

¹⁴ Elsa Morante, Nota introduttiva a *II mondo* cit., p. v.

¹⁵ Ivi. p. VI.

nell'orrore sterminato del suo sguardo, anche una paura, o piuttosto uno stupore attonito; ma era uno stupore che non domandava nessuna spiegazione (p. 247);

lo stesso orrore riaffiora quando egli osserva le foto dei lager nazisti pubblicate da una rivista:

Ida lo trovò che le fissava tutte insieme, come fossero una immagine sola, e credette di riconoscergli nelle pupille lo stesso orrore che gli aveva visto in quel mezzogiorno alla Stazione Tiburtina, circa venti mesi innanzi (p. 373);

episodio che sembra avere un peso fatale sulla mente del bambino, animando gli incubi che segnano il riacutizzarsi della sua malattia:

Per qualche secondo rimase fisso all'erta; poi, sopraffatto da quella cosa di spavento indefinito che doveva affrontare solo solo, d'un tratto si ributtò giù e si rannicchiò nascondendosi la testa (pp. 395-396).

Lo spavento di cose non capite e non conosciute diventa per Ueseppe tutt'uno con l'oscuro abisso in cui lo fa piombare il suo male. L'epilessia, questa specie di morte temporanea, assume dunque un significato simbolico, quasi a rappresentare gli orrori che possono contaminare la vita. E Ueseppe, in cui l'esperienza di questo insulto estremo convive con la gioia più solare e innocente, è una metafora della condizione storica dell'uomo. Il suo del lago sereno in un paesaggio sconvolto dalla tempesta ne è l'immagine speculare (p. 552).

C'è dunque una potente struttura simbolica, sotto il cosiddetto realismo attardato della Storia, dove una tecnica di rappresentazione realistica è adoperata per scrivere una "controstoria" della guerra, che nulla ha a che vedere con la Grande Storia o con una ricostruzione in chiave ideologico-politica; se mai, essa svela verità riposte, come quella che la conoscenza del bene e del male è rilevata ai piccoli, secondo le parole dell'evangelista citate in epigrafe. Inoltre, le stesse strutture narrative sono svuotate della loro funzione: Ida e Ueseppe, benché protagonisti, non mettono in moto un'azione, ma la subiscono, come se fossero il centro sensibile ma inerte di una rete di vicende che investono il mondo circostante e loro stessi attraverso la storia di tutti i personaggi che, sia pure fuggevolmente, li toccano.

Il narratore, infine, è una figura ambigua, che compare a volte come un personaggio del romanzo, preoccupato di giustificare come e da chi ha appreso certi fatti e dettagli; ma più spesso domina il racconto con la sua onniscienza. Tale contraddizione era stata rilevata da Michel David, che vi aveva ravvisato un elemento di "disagio (per) il lettore-coautore", senza tuttavia approfondire le ragioni di quest'uso certamente spregiudicato e non casuale delle procedure narrative.

David aveva individuato inoltre un altro elemento significativo nella narrativa della Morante, cioè un autobiografismo "risentito e a volte impressionante", ma ne aveva limitato l'ambito a Menzogna e sortilegio, in contrapposizione alla Storia¹⁶. E invece proprio la Storia è percorsa da una ispirazione autobiografica

¹⁶ Michel David, in "La fiera letteraria", cit.

potente, che mette in luce un altro fattore di profonda coerenza dell'opera morantiana, confermando l'enunciato della sua poetica.

Per verificare tale carattere è interessante esaminare il *Diario 1938* della scrittrice, pubblicato postumo solo nel 1989.

Si tratta di una scrittura molto intima e sofferta, un'autoanalisi tanto franca e cruda da essere sottoposta dalla stessa autrice a numerose censure¹⁷. Oggetto delle sue note sono soprattutto i sogni, registrati fra il gennaio e il luglio 1938: sogni erotici, intricati, inquietanti, che la scrittrice cerca di decifrare richiamandosi a Freud, alla luce delle pulsioni represses, dei pensieri e delle esperienze, soprattutto sentimentali, di quel periodo: era infatti in una fase critica del suo difficile rapporto con Alberto Moravia, oggetto di desiderio e di ripulse; quando queste si quietarono si chiuse anche il diario, con una nota finalmente lieta: "Questa notte ho sognato i fiori rosa" (si sarebbero sposati nel 1941).¹⁸

Nel diario ritroviamo quell'invasione del sogno inquietante e premonitore — in cui si "svela" senza remore il subconscio della persona e anche la sua intimità fisiologica — che caratterizza Ida Ramundo. Mentre altri aspetti rivelati dal diario ci riconducono a *Menzogna e sortilegio* e all'*Isola di Arturo* (per es. l'amore spesso umiliato per un soggetto mutevole e imprevedibile, la repulsione per il padre anagrafico, la difficoltà di rapporti umani, il continuo, combattuto pensiero per la madre), i tratti più oscuri e inquietanti riaffiorano con impressionante somiglianza molto più tardi nella *Storia*.

Ritroviamo anche una strana consonanza di atmosfera fra il sottofondo angoscioso del diario, che rivela una sensazione d'isolamento, discriminazione, pericolo, e le ansie di Nora e Ida per la propria condizione di ebrei. C'è da chiedersi se la consapevolezza della propria appartenenza ebraica (la madre di Elsa era ebrea) non si sia acuita nella Morante proprio allora, alla vigilia della proclamazione delle leggi razziali, quando già molti segnali in Germania, e ormai anche in Italia, facevano presagire il pericolo ("ma c'è la guerra" p. 30; "Quante di queste stupefatte fermate d'incubo nei sogni, con viaggiatori ammassati in tradotte scoperte, come soldati o bestie!", p. 14; cane dal volto umano che la insegue, p. 25; scene di dirupi, negromante, p. 28).

Se il diario non autorizza, su questo, altro che tenui congetture, c'è un testo esplicito di Alberto Moravia, anch'egli figlio di una coppia mista, che ci illumina sulla loro esperienza in questo periodo: è la prefazione a *16 ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti. "Nel 1938, l'assurdità, sempre presente sotto la dittatura, entrò decisamente nella mia vita con le cosiddette leggi per la difesa della razza". Egli fu costretto alla condizione di "discriminato", a cambiare il nome "giudaico" in un altro "ariano", infine a pubblicare con uno pseudonimo.

Tutto questo per dire che in quegli anni [...] la mia identità si faceva ogni giorno più incerta, più problematica, più effimera [...]. L'otto settembre, fascisti e nazisti

¹⁷ Elsa Morante, *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini, Torino, Einaudi, 1989.

¹⁸ Alberto Moravia, Prefazione a Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, Otto ebrei, in G. Debenedetti, *Opere*, a cura di C. Garboli, voi. IV, Milano, Il Saggiatore, 1973. Cito dall'edizione Editori Riuniti, Roma 1978.

tornarono, e allora cominciai a rendermi conto che l'assurdità, dopo essere stata per molto tempo una specie di limbo angoscioso, stava adesso diventando l'inferno che infatti era. In altri termini cominciai a provare il sentimento di apprensione che in regime di terrore assale tutti coloro che per qualche motivo non sono o non si sentono "in regola", lo non ero in regola in alcun modo: né razzialmente, né politicamente, né culturalmente.

Apprende da un giornalista straniero di essere nelle liste di coloro che dovevano essere arrestati e deportati in Germania.

Tornai subito a casa e dissi a mia moglie che dovevamo scappare al più presto [...]. Non importa dire qui come me la cavai. Quello che vorrei invece tentare di spiegare è la natura del sentimento di apprensione sempre più fonda e angosciata che provavo in quei giorni. Ho detto che era il sentimento che, in regime di terrore, prova chi sa o teme di non essere in regola. Ma il tenore esattamente cos'è? Secondo me, almeno al lume di quella lontana esperienza, il terrore consiste nel venir meno delle istituzioni che stanno alla base della nostra identità e nella sostituzione dolorosa e difficoltosa di quest'identità con l'anonimo e indifferenziato istinto di conservazione. Io mi sentivo, insomma, come una bestia in trappola, e come una bestia in trappola, sentivo che non ero più una persona, un individuo, un uomo; bensì un nodo di esistenza minacciata. Se avessi avuto tempo e gusto per la riflessione, avrei certamente riconosciuto in questa riduzione della mia identità a mero dato biologico, una forzata regressione alla situazione naturale. [...] non sarei onesto se nascondessi che anch'io ho conosciuto il terrore, che anch'io sono passato attraverso la prova del crollo delle istituzioni, della scomparsa dell'identità e della ricaduta, sia pure per poco, nella situazione di natura.

Pur non volendo spiegare un autore con un altro, è difficile sottrarsi alla suggestione di questa testimonianza e non estenderla all'esperienza della coppia Moravia-Morante. La suggestione è tanto più forte quanto più si ripensa alla vivida rappresentazione nella *Storia* di questi stessi problemi d'identità (in Nora e soprattutto in Ida).

Se si volesse poi rintracciare nella Morante un primo accenno alla percezione di un'ascendenza ebraica, potremmo risalire al racconto *II ladro di lumi*, pubblicato nello *Scialle andaluso* nel 1963, dove definiva il cupo senso del sacro trasmesso dalle progenitrici ebraiche, e rimasto nella sua fede cattolica:

Tale era il mio Dio; e quella ragazzina fui io, o forse mia madre, o forse la madre di mia madre, lo sono morta e rinata, e ad ogni nascita si inizia un nuovo processo incerto. E quella ragazzina è sempre là. che interroga spaurita nel suo mondo incomprensibile, sotto l'ombra del giudice, fra i muti¹⁹.

La Morante trasmise ai suoi personaggi femminili il senso di un'appartenenza ebraica, che si ridesta in loro nel momento della discriminazione e della persecuzione, come un richiamo viscerale. Alla luce della Shoah, questa appartenenza rafforza il significato paradigmatico di Ida e Ueseppe, sommandosi all'altro segno simbolico del loro "male indecifrabile" (l'epilessia) intesa, secondo la tradizione popolare, come "una prova immane e senza

¹⁹ Elsa Morante, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963.

colpa, la scelta incolpevole d'una creatura isolata che raccogliesse la tragedia collettiva" (p. 30). Ueseppe ci appare, in questa prospettiva, come uno dei "giusti", nell'accezione di André Schwarz-Bart: uomini "spesso ignari di sé [...] essi sono il cuore moltiplicato del mondo, e in essi si riversano tutti i dolori del mondo come in un ricettacolo". Se non ci fossero, il mondo soffocherebbe sotto il peso delle sue sofferenze²⁰.

Dall'esperienza personale e autobiografica — dove quasi non lascia tracce — la consapevolezza della Shoah passa dunque nel romanzo e ne diventa il fulcro. Secondo l'impegno programmaticamente pedagogico assunto col discorso sulla bomba atomica e i poemi del *Mondo salvato dai ragazzini*, la scrittrice rammenta con *La Storia*, a chi sta preparando per le generazioni future l'orrore dell'era atomica, gli accertabili orrori del passato prossimo.

Quale storia è dunque quella della Morante? È una storia deliberatamente parziale, che intorno all'asse simbolico sopra delineato fa ruotare un mondo vasto e variegato d'infiniti personaggi che vivono la quotidianità della guerra dalla parte dei deboli e degli esclusi dal potere: siano essi il giovanissimo nazista Gunther o un fascistello come Ninnuzzu ragazzino, i giovani partigiani o gli sfollati dello stanzone dei Mille. La guerra rappresentata è quella del fronte interno (bombardamenti, sfollamento, occupazione tedesca, rastrellamenti, occupazione alleata, vana attesa dei parenti partiti per il fronte, ritorni di prigionieri e deportati, ambiguità della vita del dopoguerra) in opposizione alla storia politica e militare riassunta nei cappelli introduttivi. Il contrasto di prospettiva e anche di stile è molto netto. Nei preamboli sono elencati i misfatti dei potenti; nel racconto, si articola con grande cura il quadro dell'umanità inconsapevole, trascinata dagli eventi, destinata a soccombere anche quando cerca di attuare, come Clemente (Davide Segre), una sua personale rivolta. Restano inerti persino gli ebrei del ghetto, benché avvisati del pericolo. E questa non è una forzatura romanzesca: può essere utile, a tal proposito, richiamare un dettaglio della ricostruzione del rastrellamento del ghetto di Roma fatta il 16 ottobre 1943: nel suo racconto puntuale e asciutto, sostenuto da fonti documentarie e testimoniali, pur nella raffinata letterarietà che lo permea, Debenedetti aveva introdotto l'episodio di Celeste, la donna ebrea — nota per essere "una chiacchierona, un'esaltata, una fanatica" — che la sera del 15 ottobre aveva portato trafelata la notizia dell'imminente rastrellamento del Ghetto. La comunità non le prestò fede, anzi la derise. Questo episodio, certo oggetto di una storia orale raccontata dai sopravvissuti con echi di amaro rimpianto, e ripreso da Debenedetti per lasciare intatta nel racconto dei fatti la tragica normalità dei soggetti della vicenda, nella *Storia* si dilata: Celeste diventa Vilma, la profetessa del Ghetto, che per mesi e mesi propala, mai creduta, notizie di eventi oscuri, prima di recare quest'ultimo avvertimento. Nel romanzo, anche lei appare toccata dalla follia dei veggenti e partecipa della purezza delle creature innocenti, i Felici Pochi che parlano con gli animali (pp.

²⁰ André Schwarz-Bart, *Le dernier des Justes*, Paris, Éditions du Seuil, 1959. p. 12. Devo questo suggerimento, che dovrebbe essere approfondito, a Gianni Perona.

60, 90, 479).

La storia — intesa come scienza — serve dunque alla Morante per la sua rappresentazione simbolica, e non viceversa.

L'ambiguità — per usare un termine caro alla scrittrice — della *Storia* è certo alimentata dall'uso di quei mezzi espressivi che creano *l'illusion référentielle*²¹, come le descrizioni minuziose (deplorate da Asor Rosa perché nulla lascerebbero alla fantasia del lettore), o l'impasto di parole gergali, dialettalismi, diminutivi e vezzeggiativi, che s'inserisce nel sostrato di lingua letteraria, per adeguarsi a certi personaggi (linguaggio definito, sempre dallo stesso critico, tanto espressivo da essere "inverecondo").

Analizzando queste tecniche, constatiamo tuttavia che la Morante ne fa un uso spregiudicato, consapevole della loro illusorietà: si pensi alla suggestione di verità con cui è rappresentato il colloquio di Useppe col suo cane Bella (pp. 555-557). Ma ciò non sorprende, in un autore che assimilava l'arte alla rievocazione e rappresentazione di un sogno: "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"²². Quest'arte dell'illusione, che nasce da una rielaborazione intima e personalissima anche dell'esperienza storica, è allora più vicina all'autobiografia che alla storiografia: autobiografia intesa non come scrittura veritiera del sé (a sua volta illusoria), ma come sua proiezione fantastica. Potremmo dire che in ogni opera, fino ad *Aracoeli*, la Morante esplora ed esprime parti del proprio sé complicato e tormentato; ciò spiega la profonda diversità di quelle opere, nella quale peraltro è possibile rintracciare il filo della continuità²³.

In questa prospettiva appare illuminante l'epigrafe di *Aracoeli*:

Può sembrare a volte che le memorie siano prodotte dalla fantasia; mentre in realtà sempre la fantasia è prodotta dalla memoria.

Vorrei tornare, a questo punto, al pubblico della *Storia*, in particolare a quella parte di pubblico a cui l'opera piacque. Delle interpretazioni riduttive, talora sprezzanti, si è già detto: esse s'inquadraivano in un orizzonte culturale troppo condizionato dai suoi presupposti ideologici e teorici per prestarsi a letture innovative. Ma essa sollecitò anche altre risposte, che, alla luce della teoria della ricezione, non sono estranee, ma integrano i significati dell'opera stessa²⁴.

²¹ L'espressione si legge in Roland Barthes, *L'effet de réel* (1968), ed è stata oggetto di un ampio studio di Michel Riffaterre, *L'illusion référentielle* (1978). Ambedue in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

²² Elsa Morante, *Diario 1938 cit.*, p. 20; cfr. anche p. 12.

²³ Il filo della continuità è stato seguito da Alessandra Peretti nell'articolo *Dalla stanza di Elisa al deserto di El Almendral: un itinerario*, in Grappo La Luna, *Letture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1987, pp. 25-37.

²⁴ Mi riferisco in particolare a Hans Robert Jauss, *L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire* (1974) in id, *Pour une esthétologie de la réception*, Paris, Gallimard, 1978; id. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1982), Bologna, il Mulino, 1987-1988; Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino,

La Storia era piaciuta a diverse donne, che riuscirono a prescindere dai loro presupposti politici²⁵ e piacque ai più giovani, ai "ragazzini" rivoluzionari a cui la Morante aveva espresso la sua simpatia. Adriano Sofri, che alla scrittrice destinò dediche ammirate e affettuose in "fine secolo", l'inserto letterario di "reporter" da lui curato, fino al ben noto numero pubblicato per la sua morte²⁶, ha messo in luce, recentemente, la sostanziale adesione della Morante alla "ricostruzione che della storia dava la sinistra e specialmente la parte più libertaria e adolescente della nuova sinistra"; e insieme ha ricordato la "Turbata [...] irritazione dei militanti di allora" nel vedere i paradigmi interpretativi della storia stravolti da un presupposto morale di portata universale ("uno scandalo che dura da diecimila anni")²⁷.

Alessandra Peretti, formata nella stessa temperie culturale e politica di Sofri, ha espresso molto bene, con un giudizio insieme critico e autobiografico, ciò che quel romanzo rappresentò per la loro (anche mia) generazione:

La verità poetica della Storia è nel complesso meno convincente, e alcune parti risultano francamente noiose e pesanti. Eppure avere scelto questo terreno, essersi cimentata con le illusioni politiche, le grandi utopie e la tragedia della storia mi sembra un atto d'impetuosa generosità da parte di chi era partita dalla camera isolata e raccolta di Elisa. Non perché l'impegno sia migliore del disimpegno [...] ma perché in questa scelta [...] trovo la stessa generosità umana e la stessa volontà di ribellione e di denuncia che è stata della gioventù di quegli anni²⁸.

L'articolo di Alessandra Peretti è apparso in una raccolta di *Lecture di Elsa Morante* realizzata da un gruppo di studiose che ha cominciato ad accostarsi alla scrittrice con una prospettiva "di genere", colmando un vuoto di attenzione femminile che, a parte i pochi casi sopra ricordati, traspare dalla bibliografia²⁹. Su tale terreno si è stabilita l'intesa coi giovani di allora, con i lettori di oggi? Penso, sul terreno di un'affinità culturale e morale, prima ancora che ideologica e politica; su quel sostrato da cui nacque, alla fine degli anni sessanta, la "controstoria" della *Oral History*, della storia sociale e in cui cominciò a prendere forma la storia delle donne. Un sostrato a cui *La Storia* non sembra essere estranea.

Oggi, chi abbia dimestichezza con gli sviluppi di questa storiografia e abbia studiato le guerre mondiali anche attraverso le opere di Leed e di Fussell, oltre che sugli scritti di Nuto Revelli, Gibelli, Isnenghi, trova profonde consonanze nella *Storia*.

1987.

²⁵ Fra le altre, Liana Cellarino, Rita Gagliardi, Rita Di Giovaechino, che dettero su "il manifesto" letture molto equilibrate, dissociandosi da quelle puramente ideologiche che prevalsero nel dibattito.

²⁶ Festa per Elsa, numero speciale di "Fine-secolo" cit.

²⁷ Adriano Sofri, intervento al convegno "Elsa Morante. Vent'anni dopo La Storia", Pisa 24-26 gennaio 1994, pubblicato su "l'Unità", 24 gennaio 1994. È auspicabile che di questo convegno, che non ho potuto seguire, siano editi gli atti.

²⁸ Alessandra Peretti, Dalla stanza di Elisa cit., p. 32.

²⁹ Gruppo La Luna, *Lecture di Elsa Morante* cit.

Se ricordiamo, a questo punto, la dedica dell'opera "Por el analfabete a quien escribo" (anch'essa tacciata di populismo), ci renderemo conto che l'*analfabete* destinatario non erano i lumpenproletari illetterati, ma i giovanissimi di allora, che avrebbero compreso il messaggio più tardi. "Secondo l'autrice medesima — aveva scritto qualche tempo prima — i suoi veri lettori saranno quelli che, oggi, non sanno ancora leggere"³⁰.

³⁰ Elsa Morante. Nota introduttiva a *II Mondo* cit., p. VII.

Sotto il segno della gratitudine

Di Laura Fortini

Leggendaria, n. 5/6 (mag./giu. 1994), p. 5

Torna l'attenzione su Elsa Morante a quasi dieci anni dalla sua morte. E si conferma la sua grandezza

Una delle più belle immagini di Elsa Morante è una fotografia scattata in gioventù, che la raffigura mentre cammina per la strada, con i giornali e l'ombrello sottobraccio: ha una espressione intensa e tesa, fiera quasi concentrata su sé e sul proprio andare per il mondo. Un ritratto che pare preludere le scelte di vita e di scrittura di Elsa Morante, tutte inscritte nel segno dell'essenzialità: è nota, infatti, la sua ritrosia verso le forme pubbliche della mondanità letteraria, che la porterà a morire nel 1985 in disparte, apparentemente ai margini di quella narrativa e letteratura del Novecento, di cui è stata, invece, una delle voci più grandi. Un porsi volutamente ai margini dell'industria culturale che ricorda un'altra grande scrittrice, vivente, del nostro secolo, Anna Maria Ortese: quasi che questa sia la sola condizione, l'unico luogo per poter scrivere, affinché la scrittura sia.

A quasi un decennio dalla scomparsa di Elsa Morante, vi è stato in questo periodo un ritorno di attenzione sulla sua opera e sulla sua figura intellettuale. Nel gennaio 1993 la rivista *Linea d'Ombra* ha organizzato a Perugia un Convegno nazionale di studi dal suggestivo titolo "Per Elsa Morante",. I cui atti sono stati pubblicati alla fine dello stesso anno. Parallelamente al convegno, che ha offerto l'opportunità di riunire studiosi di antica data dell'opera di Elsa Morante insieme a giovani lettori, amici e persone che le sono state vicine, è stata allestita da Carlo Cecchi e Paolo Rossi la messa in scena teatrale del *Mondo salvato dai ragazzini*. ed una mostra sulla vita e le opere della scrittrice ad opera di Patrizia Cavalli e Raffaele Venturini, che è stata poi esposta a Roma, ed attualmente è a Pisa. (*Elsa Morante. Foto, manoscritti, libri*).

La presentazione del Convegno dichiaratamente ha posto l'accento sul fatto che sebbene Elsa Morante sia uno dei più grandi scrittori del Novecento, molto c'è ancora da esplorare e valutare della sua opera, da leggere e rileggere. Un Convegno che ha voluto seguire il doppio binario dell'approfondimento critico e della testimonianza, e che perciò si è svolto sotto il segno della gratitudine, e al tempo stesso della meraviglia: la meraviglia sorpresa e stupefatta che coglie ogni lettrice ed ogni lettore che si misuri con la vastità della produzione di Elsa Morante. Chiunque anche solo sfogli le pagine delle *Opere* di Elsa Morante raccolte nei due volumi curati da Carlo Cecchi e Cesare Garboli per i Meridiani di Mondadori (pubblicati tra il 1988 e il 1990), è infatti colto da un senso di stupore per l'ampio respiro che esse emanano, e sorpresa per il limbo d'indifferenza in cui le ha immeritatamente poste la critica letteraria.

Le opere di Elsa Morante, infatti, a partire da *Menzogna e sortilegio*, del 1948. fino all'ultimo romanzo pubblicato nel 1982, *Aracoeli*, hanno sempre suscitato ampio dibattito tra la critica militante, ma hanno anche al tempo stesso incontrato disagi, diffidenza, se non addirittura ostilità. Nella scrittura di Elsa Morante vi è qualcosa che ha messo in forte difficoltà i suoi recensori, ma non i suoi lettori, evidentemente, visto che le sue opere hanno sempre riscosso un

grande successo di pubblico.

Anche il romanzo *La Storia*, del 1974, che provocò al suo apparire un aspro dibattito sulle pagine culturali dei giornali, ebbe uno straordinario numero di vendite. Quasi che la cifra inedita della sua scrittura sia stata colta più dalle sue lettrici e lettori che dai suoi critici: il segno sotto cui si svolge, quello della tensione all'assoluto - tanto che ultimamente è emerso lo stretto legame con gli scritti di Simone Weil - è stato compreso con difficoltà, a parte alcune rare eccezioni, per la novità che esso ha rappresentato e rappresenta tuttora.

In un altro volume che raccoglie saggi e riflessioni su Elsa Morante e pubblicato sempre nel 1993, i *Cahiers Elsa Morante*, a cura di Jean- Noël Schifano e Tjuna Notarbartolo (Edizioni Scientifiche Italiane), Elsa Morante è definita "la divina barbara": barbara perché estranea alle leggi del mondo e nomade quindi nel territorio del linguaggio. Linguaggio che nella scrittura di Elsa Morante assume spesso il carattere di una sorta di monologo onirico: e quanta parte abbiano avuto il sogno e la veglia nella costituzione dell'immaginario letterario di Morante è stato messo opportunamente in luce da Alba Andreini nella edizione che nel 1989 ha curato per Einaudi del *Diario 1938*. Una pratica di scrittura eccessiva, quasi smodata, si potrebbe dire - dei romanzi di Elsa Morante ha sempre colpito l'elaborata e complessa estensione - se non vi fosse la rigorosa austerità intellettuale della scrittrice a farne corpo narrativo.

E proprio il corpo femminile, significante inquieto ed eccessivo, costituisce una delle cifre più originali della scrittura di Elsa Morante, che ne mette in scena la miseria, ma anche l'intelligenza, il sapere.

Come non ricordare le parole con cui è descritta *Aracoeli*, eroina omonima dell'ultimo romanzo:

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; ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiava in una zona di stupore e di assenza, al mondo di un piccolo animale a cui venga offerta in pasto una materia non commestibile. L'intelligenza misteriosa, che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei; così come, fra noi, era un'estranea. E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno.

Nomade consapevole e pellegrina "cognita" perciò, Elsa Morante, nella terra ampia della letteratura e del mondo, terra che essa ha percorso a partire dal suo corpo, dalla sua intelligenza, da un sapere che si è fatto narrazione e linguaggio.

“La Storia” di Elsa Morante

ADRIANO PROSPERI e GIACOMO MAGRINI

PARAGONE LETTERATURA - Anno XLVI febbraio-aprile - Nuova Serie - Letteratura n. 49-50 1995

ADRIANO PROSPERI

La presenza di uno che nella convenzione accademica si definisce “storico” perché insegna, professa la storia, era forse inevitabile, ma anche un po’ involontariamente comica in un’occasione come questa, di lettura e discussione della nuova edizione curata come sempre splendidamente da Cesare Garboli de *La Storia* di Elsa Morante. Ma debbo subito dichiarare che, se non bastasse la stessa convenzione accademica e la realtà della divisione del lavoro intellettuale, ci sarebbe una personale coscienza dei miei limiti a farmi ritrarre subito. Sono stato, per un attimo, tentato di prendere sul serio l’apporto che il mio mestiere poteva dare nel senso umile di contributo alla lettura attraverso l’analisi, che so, delle forme narrative scelte dalla Morante (è Garboli che parla giustamente di cronaca medievale, di annalistica). E ci sarebbe anche da chiedersi come lavorava la Morante, con quali fonti: c’è uno sforzo documentario di straordinaria intensità: le cronologie a parte, che si potrebbero consigliare a ogni studente, i documenti — quelli delle leggi razziali, ad esempio. Ma basta, a verificare il rapporto tra il romanzo e le sue fonti, un confronto tra le pagine della *Storia* e quelle dei ricordi di Giacomo Debenedetti sulla razzia del 16 ottobre 1943 (la sosta a Roma Tiburtina del treno degli ebrei romani). La differenza dei generi lascia al romanzo, come genere misto di storia e d’invenzione, tutta la sua libertà. E il rapporto tra romanzo e fonte che si evince da qui esime dall’approfondire altri possibili percorsi documentari, che saranno tuttavia doverosi per sapere come lavorava la Morante.

E allora? allora, la mia presenza è dovuta, io credo, a una specie di privata scommessa tra me e Cesare — una scommessa che ho perduto (volentieri) e che impone che si paghi pegno. Avevo detto a Cesare Garboli che non avevo amato questo libro quando era uscito e non lo avevo più riletto. Da qui, l’invito a farlo e a riferirne in pubblico: era una scommessa ma anche un esperimento in *corpore vivo* — mi sono reso conto, leggendo la sua introduzione — di qualcosa che lo riguardava: un confronto tra la lettura del 1974 e la lettura di questo 1995. Chi ha formato le sue abitudini di lettore partendo da Dumas, sa che cosa significhi ritrovarsi vent’anni dopo e ripensare se non alle stesse avventure almeno alle stesse letture. Allora: io, obbediente, ho riletto il romanzo. Ho avuto impressioni vive, che ho annotato via via: e poi ho letto l’introduzione di Garboli, ritrovandoci un resoconto identico. Così, posso usare le sue parole: ‘Ricordavo un romanzo indignato, ribelle, polemico, ideologico’(p. VII). E io avevo annotato: ricordavo un romanzo lamentoso, un lungo piagnisteo, un preteso disvelamento della storia — ‘uno sterminato requiem’(Leonzio, ‘Libri nuovi’): invece, oggi mi trovo davanti una storia ariosa, asciutta, avvolgente, compatta, qualcosa che leggo dall’inizio alla fine senza mai noia, ritrovando quelle doti native di narratrice che mi hanno fatto amare gli altri libri della Morante, *Menzogna* e *sortilegio* fra tutti.

Allora, per prima cosa, mi fermo ad ammirare — una volta di più, ma stavolta

perché ha descritto con assoluta verità un resoconto della lettura al 1974 che mi coinvolge — la straordinaria onestà e penetrazione di lettore di Cesare Garboli. E mi fermo a cercar di capire se le mie reazioni di allora avevano le stesse radici delle sue.

Certo, la campagna editoriale vi ebbe il suo peso: la storia, uno scandalo — strillavano le fascette editoriali. E la Morante assecondava: un manifesto, un'azione politica questo romanzo. Dal che, chi soffriva per il venir meno dell'azione politica reale e per il continuo chiacchierio che la sostituiva e vedeva i più giovani risvoltolarsi nelle parole convinti che lì si facesse qualcosa per trasformare il mondo, finiva col prendersela col libro.

Ma anche quella campagna editoriale pescava nello stesso fosso limaccioso. E su quel fondo comune — fondo lutulento — pescava anche la moda storiografica prevalente.

I legami tra storiografia e romanzo sono materia di sempre più numerose dissertazioni. Ma qui si vorrebbe far riferimento al grossolano concetto del comune *humus* in cui pescano tutti coloro che scrivono storie e romanzi: l'assioma di Marc Bloch, 'gli uomini assomigliano più ai loro tempi che ai loro padri'; il colore del proprio tempo, di quel momento preciso, sfuma su tutti coloro che sono vivi in quel momento. E allora viene opportuna una radiografia delle tendenze storiografiche di quegli anni, dettata a caldo: 'La caratteristica più pervasiva della storiografia degli ultimi quindici anni è forse l'attenzione ai gruppi oppressi e/o minoritari nell'interno delle civiltà più avanzate: donne, bambini, schiavi, uomini di colore, o più semplicemente eretici, contadini, operai. Con tale caratteristica si congiunge l'attenzione crescente alle forme intellettuali associate con classi subalterne, quali la cultura di massa, la magia, il folklore e, fino a un certo punto, la tradizione orale' (A. Momigliano, *Linee per una valutazione della storiografia del quindicennio 1961-1976* [1977], ora in *Sesto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1980, p. 377).

Ma se spostiamo l'attenzione sul romanzo della Morante c'è da dire che quei caratteri della storiografia disegnati da Momigliano qui sono realizzati in forma ben particolare: attenzione ai gruppi oppressi? Ma la *Storia* estende in maniera inaudita il mondo degli oppressi, fino a far scomparire gli oppressori. La sintesi annalistica che precede la narrazione romanzesca sembra, di primo acchito, organizzata su di uno schema oppositivo oppressi/oppressori più netto di quello che si ritrova nel romanzo. Nelle cronologie schematiche in caratteri piccoli ritroviamo i padroni, gli speculatori, le industrie al servizio di Poteri e Potenze da un lato e dall'altro i dannati della terra. Ma già in questa sintesi si sobbalza leggendo, all'anno 1933, questa nota: 'I poteri costituiti consegnano il governo del potere al fondatore del fascismo tedesco Adolfo Hitler, un *ossesso sventurato*'. È una definizione ben singolare. La si spiega meglio nella narrazione, dove la Morante comprende tra i sognatori, gli sventurati, i vinti due personaggi che si chiamano Hitler e Mussolini: si legga, dopo la pagina della morte di Giuseppe e di Alfio, padre e marito di Ida, e con l'intermezzo della descrizione di quella che era la vita quotidiana di una maestrina — una pagina straordinaria, per precisione e asciuttezza — lo scandaglio sulle immagini del Re Imperatore e del Fondatore dell'impero (tutte maiuscole:

ecco, appunto, la Storia). La maestra fa copiare la frase di Mussolini sulla riapparizione dell'impero sui colli fatali di Roma — una frase che commosse anche i nostri storici laureati, Sestan, Maturi, Chabod — e subito dopo la narratrice, con la sicurezza sovrana di chi osserva la *Storia* da altezze e lontananze stellari, parla di quelli che sono i potenti, gli autori del male e della sofferenza che vedremo a larghe mani nella vita di Ida: sono, chi se lo aspetterebbe?, 'due sventurati falsari' (p. 45); due sventurati. Mi è venuto in mente Manzoni, con la sua celebre distinzione: 'non resta che far torto o patirlo'; e la provvida sventura che colloca Ermengarda tra gli oppressi. Qui la sventura ha perso confini, non distingue più, tutti sono sventurati; per tutti è funesto il dì natale, entro covile o cuna.

Ora, rileggendo, sono stato colpito proprio da questo. E penso che sia lecito richiamarvi l'attenzione. Siamo davanti al confronto tra la letteratura e l'indicibile, il non raccontabile: quanto meno, il non raccontato. L'ombra di Hitler, questo fantasma, corpo non ritrovato, non sepolto, pesa sul nostro secolo insieme a quello del suo mediocre buffone e mentore italiano. Sulla mediocre buffoneria mussoliniana la letteratura non manca: questo "vassalluccio d'intrallazzo" (p. 45), colla mostruosa protrusione del mento ossessivamente diffusa nelle scuole e nei luoghi pubblici, ha avuto grande letteratura: Thomas Mann (*Mario e il mago*) resta la cosa migliore; ma non dimenticherei Gadda (*Eros e Priapo*). Hitler non è stato raccontato mai: cronache, documenti d'archivio, memorialistica. Ma non storia. La storia tedesca che ruota intorno a lui è stata definita la storia che non passa; e non passa perché non si sa come raccontarla. Il ridicolo ha ucciso Mussolini: del resto, i suoi seguaci si chiamano nostalgici, usando un bellissimo sentimento che si riferisce al rimpianto di una terra e di una stagione perduta, ma che certo non ha niente di faustiano o di minaccioso. Rimpiangono la loro "giovinezza" e l'Italia della loro giovinezza. Chi, come Fini, vuole costruire una destra non nostalgica ha solo da far leva sulla differenza generazionale, sul venir meno dei pellegrini di Predappio e dei frequentatori della famigliuola del maestro romagnolo. Per Hitler, la cosa è diversa: lo circonda il silenzio pauroso dei fantasmi non esorcizzati. E il silenzio è rotto solo da fanatici che fanno scoppiare bombe, da *serial killers* con le stanze piene di simboli nazisti. La letteratura storiografica e quella narrativa hanno fatto un grande passo, di recente, accostando figure minori, umanizzando gli assassini nazisti (Robert Browning, *Uomini comuni*) e raccontando storie di soldati tedeschi come uomini sventurati, di cui gli ex partigiani ammettono che avevano dei padri e delle madri e ricostruiscono la storia della loro morte con sentimenti di umana pietà e di comune sventura (Nuto Revelli, *Il disperso di Marbury*).

Ora, come ha detto giustamente Franco Moretti, la letteratura deve risolvere i problemi posti dalla storia' (*Opere mondo*, p. 8). La letteratura ha una vocazione problem-sol-ving'; deve rendere l'esistente più comprensibile'. Deve sciogliere questo sovraccarico simbolico che ci si trova sulle spalle rispetto al passato, un sovraccarico che rende precaria la coesione sociale, e faticosa l'esistenza individuale'. La letteratura, dice ancora giustamente Moretti, deve rendere l'esistente più comprensibile — più accettabile'. Noi non vogliamo accettare che nella nostra storia ci sia stato Hitler; ma questo groppo terribile dello sterminio degli ebrei, dei lager nazisti, avvelena la nostra vita. Bisogna

che qualcuno lo sciolga, o almeno che ci provi. Ed è quello che fa la Morante.

La Morante, insomma, fa uso pieno e totale del diritto che lei stessa attribuiva al romanziere di presentare un proprio e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane (p. XVIII, intervista 1959). La sua non sarà un'opera-mondo, ma è un'opera che ha un completo sistema del mondo e delle relazioni umane. Con questo diritto, la Morante fa qualcosa che nessuno ha osato fare finora e che lascia senza fiato: realizza un sistema che comprende Hitler e lo sterminio nazista. Nessuno ha fatto questo, finora. Il nostro sistema morale comune si regge su distinzioni e limiti: e ha una parete che assomiglia a quella immaginata dai cosmografi antichi che rappresenta la fine del mondo, il luogo dove precipitano le acque dell'Oceano e dove si tuffa il sole. Questa parete è costituita dal mondo dell'indicibile, dello sterminio nazista degli ebrei: è una parete che resiste per ora all'attacco della melassa hollywoodiana (che tuttavia promette di aprire delle brecce di lieto fine perfino là dove per definizione questo è impossibile: si veda il successo del recente film di Steven Spielberg, *Schindler's List*: l'operazione ha risonanze oscure, ma il suo successo testimonia del bisogno di racconto, del ristabilimento necessario di un ordine dove il bene trionfa, dove c'è un Dio e un diavolo; bassa cucina, il rosa che stempera i forni crematori e li rende giardini d'infanzia, alcove sontuose per l'industriale buono).

Non è questo il modo, vorremmo dire sommessamente. Ma dobbiamo dire allora se c'è un modo. Questo della Morante è uno, forse — a mia conoscenza — l'unico tentato ad oggi. Della storia che non passa, la Morante ha fatto materia di romanzo nell'unica maniera adeguata alla coscienza della nostra epoca, facendo ingoiare da questo buco nero tutta la storia, chiamandola a specchiarsi qui. E questo è il tentativo più ambizioso che si conosca: certo, ci sono poeti e narratori che si sono esercitati con questa materia, lasciandoci testi indimenticabili, ma si tratta di testimonianze: Primo Levi, Ytzhak Katzenelson. Qui c'è un romanzo. E per dare un posto a questa storia, la storia deve essere capace di abolire col male anche il bene: Hitler è uno sventurato, perché in questo libro di pietà profonda non c'è nessun dio. C'è un povero dio bambino, condannato a morire. Anche questa è una necessità dell'epica moderna, secondo la nota tesi hegeliana (ripresa da Moretti): nello stato moderno, la totalità sociale non può più prendere forma nell'azione di un eroe. Bisogna dunque puntare sull'eroe passivo, che è 'innocente', ma che non riesce a essere persuasivo perché non agisce, non ha la felicità dell'azione. Innocenza, stoltezza, barbarie — nel senso del buon selvaggio — natura, animali: contro la storia, sta la barbarie: e la barbarie è la condizione per partecipare della vera conoscenza, quella 'precognizione' che appartiene agli animali, ai bambini, agli idioti — "*l'idiozia misteriosa degli animali*" (p. 21). Follia, stoltezza: idiozia come vera, misteriosa conoscenza. E questa narratrice stendhaliana — nel senso che Garboli qui usa e che illumina sul rapporto tra narratrice e personaggi — riprende da Dostoevskij ingredienti su ingredienti: l'idiotia, il male sacro, la conoscenza segreta — proprio mentre espone nelle citazioni enfatiche dell'ubriaco Giuseppe l'ubriacatura vacua dell'ideologia. Gli anarchici — Giuseppe, Davide Segre — non si salvano nemmeno loro, ovviamente. Davide è prigioniero, prima dell'ideologia e poi dei suoi sogni malati. Ha il potere di uccidere, ma è una vittima, come Hitler. Hitler e

Mussolini sono anche falliti, servi, malati: prigionieri anche loro di sogni, ma a differenza degli altri dotati del potere di realizzare quei sogni sulla pelle degli altri: lo stesso potere, del resto, esibito dal soldato bavarese, di Dachau, che camminava all'inizio della storia per le strade di San Lorenzo. Quel soldato riassume nella sua forza, nei suoi incubi, gli sventurati Mussolini e Hitler e gli altri sventurati: la sua comparsa è il legame necessario tra tutti gli sventurati della Storia, potenti e non potenti. La colpa è essere nati: su tutti i nati regna Arimane, 'il brutto poter che, ascoso, a comun danno impera'. E per la Morante il mondo degli dèi assomiglia a quello leopardiano: per lei, il senso del sacro deve essere inteso come senso del potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati' (p. 21) — colpa che si espia solo con la morte.

Sono storie in cui conta quel che muore, non quel che vive e dura. E, come ha scritto Cesare Garboli, la Morante è maestra nel far morire: e soprattutto nell'immergere i viventi nell'atmosfera del già morto, 'in un tempo già concluso, senza domani [...] Nella Storia non c'è futuro' (p. XXIV). Verissimo. Nella vita, il futuro è una condizione essenziale. Ma forse l'unica maniera per raccontare il nostro passato recente è proprio questa: non collegarlo al futuro, garantire che quel passato è passato e morto, senza esiti e senza collegamenti con quello che ci aspetta. Così, forse, potremo sperare ancora. Del resto, tutta la tradizione civile post-bellica si affida a momenti di rottura e di rifiuto: la Resistenza, la Liberazione.

GIACOMO MAGRINI

Una delle domande che il lettore della Morante quasi inevitabilmente si pone, guardando indietro dopo la lettura della Storia, è: qual è il rapporto con i romanzi precedenti, di continuità o piuttosto di rottura? Garboli non evita la domanda, anzi le dà una risposta netta: prevale di gran lunga la continuità. A sua volta, questa continuità viene differenziata, a seconda che il rapporto sia con *Menzogna e sortilegio* o con *L'isola di Arturo*. Con il primo il rapporto è di grande affinità: 'due romanzi gemelli, quasi la stessa pianta in due stagioni diverse'. Con il secondo il rapporto è più di complementarità; 'La Morante esaspera quel regime di tirannia che certi romanzieri impongono ai loro personaggi. [...] Ritaglia nella vastità del mondo un recinto di vita privilegiato — l'isola di Arturo — dove tenerli prigionieri. [...] Che cos'altro può essere la Storia, per la Morante, se non tutto ciò che si trova fuori dall'*Isola di Arturo*? 'Ma, poiché nella *Storia* c'è anche un dentro, questo dentro è caratterizzato da Garboli nel senso dell'affinità: 'un'azione che ritorna continuamente su se stessa, sempre interrotta e sempre ripresa [...] una topografia ristretta, limitatissima, sempre la stessa, i quartieri poveri di Roma, San Lorenzo, il Ghetto, il Testaccio, viale Ostiense, Porta Portese, come a dire la selva, il fiume, la fonte, la radura dove s'incontrano e si dividono le vittime di un incantesimo'. Questo dividersi confluyente dei destini, su cui Garboli pone l'accento in rapporto alla struttura complessiva, è già presente, voglio aggiungere per conferma, a livello cellulare. Durante lo stupro, il corpo del soldato tedesco, quel corpo totalmente estraneo, 'era scrive la Morante in uno, tutte le centomila febbri e freschezze e fami adolescenti che confluivano dalle loro terre gelose a colmare la propria foce ragazza'. Come in altri momenti

della sua opera particolarmente intensi, la Morante trova un accento subito dantesco: 'per aver pace co'seguaci sui'.

Un altro problema che interessa il lettore della Morante è quello dei modelli letterari. Quali contaminazioni di modelli producono il fascino dei suoi romanzi? Anche a questa domanda Garboli dà una risposta precisa: nello sfondo generale, mai abbandonato, del romanzo popolare, del feuilleton, la Morante immette modelli diversi, anche contraddittori, antitetici: Kafka per i racconti del *Gioco segreto*; il 'raccontare largo, minuzioso, analitico' del Sei o Settecento per *Menzogna e sortilegio*; le 'cronache comunali' e la 'storiografia annalistica' per *La Storia*. Il gioco dei modelli è anche più ricco e intrecciato di così. Garboli ricorda i poemi epico-cavallereschi con la loro 'struttura rapsodica'; e questo è ormai un punto stabile nella riflessione sull'opera della Morante. C'è un altro accenno che mi piace particolarmente: 'I nove mesi dell'occupazione prendono poche pagine'. Nella città ammutolita e infetta come 'certe metropoli indiane dove solo gli avvoltoi si nutrono a sazietà e non esiste nessun censimento dei vivi e dei morti', Ida ormai coi capelli bianchi e le spalle da gobbetta, sfreccia per le strade e le piazze trasformata in una famelica ladra di cibo, con un istinto di predatrice ignoto alla sua ava londinese, Moli Flanders'. Il Sei-Settecento di *Menzogna e sortilegio* si insinua così, per un denso attimo, nella *Storia*. Che sia soltanto un accenno, non è soltanto una scelta del critico, ma riflette proprio ciò che accade nel romanzo. Questo va detto e sottolineato, per differenziare correttamente l'uso dei modelli: in questo caso infatti, il pensiero va, come a congruo termine di confronto, alla *Ciocciara* di Moravia, dove il modello di *Moll Flanders* è tenuto costantemente, pesantemente, presente. Sapere che ci sono contaminazioni, e individuare quali sono, la loro portata, il loro pescaggio, è importante: perché serve a spiegare come mai nessuno dei romanzi della Morante, per quanto ognuno a suo modo tradizionale, si sieda mai, sprofondi mai in una *ornière*, in un solco fangoso e imprigionante. Credo che la Morante abbia puntato molto o tutto su questo, su questa difficilissima scommessa; e le sue quattro maggiori manifestazioni narrative portano testimonianza del lungo, laborioso immergersi nei modelli e nelle loro contaminazioni, e del finale riemergere con una voce aderente, come più non si può, alle pieghe degli eventi e alla materialità delle parole, ma insieme sovranamente libera e pura, come quella di una narrazione orale che vuole essere sempre pienamente presente a se stessa e a chi l'ascolta, senza cedere al ricatto o alla lusinga di ciò che è stato e di ciò che può essere. Ciò che è stato e ciò che può essere vanno presi sia nel senso della tradizione che in quello dei fatti, sia come letteratura sia come realtà. In questa luce, in questa prospettiva, intenderei alcune osservazioni di Garboli. Innanzitutto quella generale sulla *Storia* come "romanzo gaio, arioso", sulla sua 'tonalità euforica'. Ma, più in particolare, due osservazioni che si trovano lontane l'una dall'altra nel discorso, ma che mi sembrano collegate strettamente, non fosse altro perché l'una riguarda l'inizio del romanzo, e l'altra la fine, o i suoi momenti finali. Scrive Garboli: 'c'è un ramo del narrare dove questo romanziere non ha quasi rivali. La Morante è fortissima negli antefatti. Parte sempre da lontano; risale a tempi remoti si sprofonda negli alberi genealogici, nelle storie dei genitori e degli avi di coloro di cui ci sta dando notizia; e descrive minuziosamente i luoghi, la topografia, le mappe delle loro città e delle loro

case'. E scrive più avanti: 'Nella Storia non c'è il futuro [...] I personaggi della Storia sono concepiti fin dalla loro origine come persone che oggi non potrebbero esistere più. [...] La Morante non li fa rivivere [...] La Storia accompagna i vivi alla tomba; decreta, anche, che solo ciò che muore è romanzabile; ma non fa niente di più. Il romanzo della Morante non redime i morti, non si aspetta niente da loro e non dà loro niente. Scendere nell'Ade non è né la sua religione né la sua musica'. Questa mappa circostanziata del passato toglie al passato ogni ombra minacciosa o adescatrice, ogni forza di ricatto e ogni recesso di lusinga; così come fa, sull'altro versante, il non aspettarsi niente dai morti e il non dar niente loro. L'integrale laicità così descritta è indistinguibile da un'integrale religiosità.

Un altro problema che desta l'attenzione del lettore della Morante è quello del rapporto fra la storia e i singoli, le persone comuni, gli umili, e, ad esso collegato, il problema del messaggio ideologico del romanzo *La Storia*. Già dalla risposta alla prima domanda (continuità o rottura con i romanzi precedenti), si può intravedere la posizione di Garboli. Ma è meglio procedere un po' più dettagliatamente. Non c'è dubbio che un mutamento è percepibile fin dalla presentazione immediata, voglio dire dalla confezione, dalla copertina, del libro. Al posto della fotografia luttuosa e sanguinosa di Robert Capa nell'edizione del '74, la riproduzione del quadro *Madre e figlio* di Picasso. Non c'è più scritto *Romanzo* sotto il titolo, e manca la famosa didascalia: *Uno scandalo che dura da diecimila anni*, che i lettori del '74 vedevano e sentivano, per lo più, come parte integrante del titolo, e che suscitava in loro un brivido di speranza di portare un sia pur piccolo contributo alla cessazione di tanto scandalo. Scelte editoriali, si dirà; ma esse riflettono un tipo d'interpretazione, una fase culturale. Anche un'altra edizione economica precedente di due anni questa (nella Einaudi Scuola) aveva compiuto la stessa potatura e mutato l'immagine primitiva in quella del bambino seduto assorto di un fotogramma di *Ladri di biciclette*. Le curatrici di questa ristampa scolastica, Alessandra Baiocchi e Maria Pisano, hanno impostato la presentazione del romanzo, nella breve nota introduttiva, sostanzialmente sul commento alla didascalia espunta dalla copertina, quasi a risarcimento di tale mancanza. Anche Garboli ricorda e cita quella didascalia di fuoco', come la chiama, ma per indicarla come uno degli elementi che lo hanno depistato, che gli hanno impedito allora l'adeguata comprensione del romanzo. Per parte mia, io credo che lo scandalo della didascalia vada visto all'interno del sistema generale dell'opera della Morante, e anche dell'uso di questo concetto in una larga fascia della cultura novecentesca, diciamo, almeno, da Gide a Pasolini. Dirò brevemente che, rispetto alla chiarezza evangelica, è avvenuta una transvalutazione di tipo ambiguo-positivo, alla quale è parzialmente debitrice la rivendicazione fiera di Wilhelm Gerace, *nell'Isola di Arturo*, in lettere maiuscole: IO SONO UNO SCANDALO! È come se nella *Storia* la Morante abbia voluto far ritorno alla chiarezza evangelica, abbia corretto se stessa e criticato la torsione decadente: lo scandalo non ci deve essere per'anche uno solo di quei piccoli', e se c'è, com'è inevitabile in una visione non zuccherosa e antivirtuistica, bisogna adoprarsi per eliminarlo. Dunque, Garboli non si sente tenuto a nessun risarcimento, a nessuna scusa. La sua revisione è perentoria e provocatoria. Ma ne ha diritto. Innanzitutto, perché questa sua *Introduzione* è solo un

momento di un dialogo lungo, appassionato e concreto con l'opera della Morante. In secondo luogo, perché la sua ispezione critica interfolia correttamente, tra i due termini che in una visione rozzamente semplificatrice verrebbero a contatto diretto, la Storia e le sue vittime, interfolia, dico, un elemento essenziale, la narratrice stessa: 'La Morante ha reciso con mano fermissima il cordone tra i destini individuali delle persone e la loro appartenenza a un destino, a un progetto, a uno straccio qualunque di disegno, di provvidenza, di trascendenza storica'. E ancora: 'Si comporta coi suoi personaggi come una tigre coi cuccioli; li protegge; li difende dalla "peste" storica'. Su questa linea si può porre anche la lettura del *locus amoenus*, del rifugio incantato di Useppe: esso è l'originale del mondo, di cui la Storia è solo la copia indecente e volgare'. In terzo luogo, l'abbandono o il rifiuto della prospettiva attualizzante e impegnata, della Storia come 'azione politica', ha un risvolto di notevole interesse. Si tratta di due passi lontani nel discorso, ma che vale la pena di considerare unitariamente. Il primo dice, ricordando il periodo in cui fu pubblicato il romanzo: 'Erano già cominciate le stragi e si viveva in un paese di cui non si capiva nulla'. Il secondo dice: 'I personaggi della Storia sono esseri dal destino insignificante, esseri che non lasciano traccia. Non si interessano alla Storia e la Storia è uno scenario che non li riguarda, lontano e incomprensibile come i nostri sogni'. Prese separatamente, queste due proposizioni possono essere discusse e contestate, ma, considerate nella loro connessione, esse indicano un livello più alto della funzione storica e politica del romanzo. Che non è più quella di farci commuovere e indignare sull'accaduto, ma quella di mostrarci come in uno specchio la nostra stessa pochezza, cecità, incomprensione, di adesso. Scriveva Brecht in una nota a *Madre Coraggio e i suoi figli*: 'All'autore non importa di aprire gli occhi a madre Coraggio, alla fine della vicenda; ella vede qualcosa verso la metà del dramma (alla fine della scena VI) ma poi perde di nuovo la vista. All'autore importa che veda lo spettatore'. E nell'Introduzione Garboli ricorda che la Morante usa "procedimenti di taglio epico in un senso che si direbbe brechtiano". Ci sono anche altri punti che rivelano questa concezione non convenzionale, e tanto più sbilanciata verso il nostro presente, verso ogni presente, un presente non passeggero, della portata storica e politica della *Storia*, della sua carica di denuncia. Ne ricorderò due:

Cominciano i sintomi dell'epilessia che ucciderà Useppe — evidente metafora ex-post: gli orrori cominciano quando sono finiti'; 'Fuori dei casi eccezionali in cui si fa riconoscere (stragi, eccidi, ecc.) l'incubo si nasconde, si vela, prende forma di promessa e di favola. È infatti il mondo stesso in cui viviamo.

Un altro argomento che suscita l'interesse del lettore della Morante è il sistema dei personaggi. C'è, per esempio, unità e coerenza in esso? Pur non studiandolo nella sua interezza, Garboli vi sente, o vi pratica, una frattura molto significativa. Da una parte, la coppia Ida-Useppe; dall'altra, Davide Segre. Per la prima scrive:

Useppe non è solo un bambino, è un partner in una coppia androgina. Le sue percezioni dilatate e favolose si sommano alle paure e ai sogni materni, alle percezioni limitate, ottuse, terra-terra di Ida. Questa coppia androgina forma un insieme animale, un'immensa matrioska che risucchia il mondo.

Per l'ebreo mantovano scrive:

Questo Segre è un intellettuale anarchico, un eroe partigiano, e una proto-vittima della droga. E un ospite nel romanzo, e nello stesso tempo ne è il deus-ex-machina. [...] La Morante gli ha regalato tutta se stessa, tutto il suo amore, tutto il suo masochismo. Ma non l'istinto col quale si è identificata nella gatta di Pietralata. Davide Segre dovrebbe essere la coscienza intellettuale e problematica del romanzo. Ma è uno di quei figli adorati che le madri amano male: li sentono uguali a sé, ma solo con la testa".

Alla base di questa frattura c'è un giudizio più generale col quale si conclude il paragrafo:

Fra i tanti rami del narrare in cui questo autore è maestro, fa difetto alla Morante proprio il regno dei maschi che diventano adulti. Con gli animali, le donne, i bambini, gli adolescenti, la Morante si muove da regina. Ma gli uomini fatti (quando non siano caratteristi, o esseri alla deriva) non li sente e non li riguardano.

Immagino che questa affermazione, e il suo corollario su Davide Segre, stimolerà molte e svariate reazioni. Per parte mia, vorrei elaborare un'obiezione che mi sembra marginale, ma che ha il merito di richiamare e utilizzare altri due punti importanti dell'*Introduzione*. Al termine di un interessante confronto fra Stendhal e la Morante, Garboli individua il loro punto comune in questo: *"I romanzi di Stendhal e della Morante non sono "polifonici". La voce dell'autore è la stessa dei suoi personaggi"*. Dunque anche *La Storia* non è quel tipo di romanzo in cui nessuna linea ideologica predominante e gerarchizzante s'impone incarnandosi in un personaggio portavoce dell'autore. Ma, abbiamo letto prima, *"Davide Segre dovrebbe essere la coscienza intellettuale e problematica del romanzo"*. Dovrebbe essere, come dire che di fatto non lo è.

Quindi, nel romanzo non polifonico che è *La Storia*, fa difetto proprio un cardine di tale tipo di romanzo. Precedentemente Garboli aveva esemplificato le affinità fra *Menzogna e sortilegio* e *La Storia* anche con questo dettaglio (in realtà, molto più di un dettaglio):

L'osteria del Testaccio dove si raccolgono, in una domenica di giugno, tutti i figli della Storia è una variante della bettola di Gustavo dove il butterato farneticante di Menzogna e sortilegio ammazza le sue ore perdute nel vino.

Io credo che si possa collegare questa osservazione con la discussione del personaggio di Davide Segre perché è principalmente in quella osteria che egli si esprime. L'osteria, diciamo meglio in spagnolo, *la venta*, perché in quella cultura ha avuto la sua realizzazione più compiuta e significativa. Entriamo per un attimo in una delle ultime illustri di queste *ventas*, quella della *Via Lattea* di Luis Buñuel. Il prete ha finito di spiegare al brigadiere la transustanziazione, e l'oste, che ha seguito da lontano la conservazione, si avvicina ai due con in mano una terrina di pâté e dice: *"Io dico sempre che il corpo del Cristo è contenuto nell'ostia come il lepre in questo pâté"*. Il prete sussulta: 'Come?' E l'oste: 'Sì... certo. Voglio dire che questo è lepre... e che insieme è pâté'. E il prete: 'Ma lei non ha capito niente! Sta parlando come quegli eretici del XVI secolo, che si chiamavano proprio Pâteliers! No, no, no! Non bisogna dire

queste cose! Ecco, questi salti vertiginosi, dalla transustanziazione al pâté, o viceversa, e salti analoghi, sono possibili e credibili solo nello spazio della vita, solo di lì traggono la loro profondità gioiosa, la loro verità. Un'eco consistente di tutto ciò è sia nella bettola di *Menzogna e sortilegio* sia nell'osteria della *Storia*. Con questo non voglio dire che i romanzi della Morante si aprano a una reale dimensione polifonica; ma semplicemente che il luogo, in questo caso, ha maggiore importanza sia dei discorsi che vi si tengono sia dei personaggi che li tengono; e gli uni e gli altri sono presi e colorati dal luogo in modo unico. E proprio il parallelismo dei due romanzi è di grande aiuto per capire questa supremazia del luogo. Se questo è giusto, siamo portati a circoscrivere, a limitare, forse a mutare la considerazione del ruolo di Davide Segre come coscienza intellettuale e problematica del romanzo e, quindi, portavoce privilegiato dell'autore.

Sono consapevole di avere dato un'idea insufficiente della ricchezza dell'Introduzione di Cesare Garboli; ma spero di aver ordinato e messo a fuoco alcuni spunti di riflessione. Non parliamo poi della ricchezza del romanzo *La Storia*; per definire sinteticamente la sua forza, non trovo di meglio che due versi della poesia *Stretto* di Paul Celan, una breve serie d'imperativi che si annullano e si conservano a vicenda: "Non leggere più — guarda! / Non guardare più — va'!"

Un'anima affollata di solitudine

Di Marisa Bozzoli

Zip, inserto n°17 di Minerva, A. 12, n. 9 (dic. 1995), p. 40-41

A novembre di dieci anni fa scompariva una delle più sensibili scrittrici di questi ultimi anni. Una grande donna in continua irriducibile lotta tra sentimento e ragione

Mi piace ricordare Elsa Morante prima che l'inverno renda grigia la piazza di Roma da lei adorata e, cioè, Piazza Navona. Una piazza che la Morante definì "la regina di tutte le piazze, non solo dentro la città di Roma, ma nel mondo intero". Qui, sono ancora le sue parole: "tutti i giorni, almeno per un poco, vado a consolarmi... d'estate ci vado in villeggiatura: e dove si trova un'altra villeggiatura come questa, con Quattro Fiumi, e i delfini, e i cavalli marini, e i leoni? La sera ci vado a cena: e si può essere sicuri che mai nessun imperatore, in tutta la storia, ha mai cenato in un salone più bello di questo... Ma il più delle volte, poi, ci vado a non far niente, solo per assicurarmi che ancora esiste... magari sono stanca, non guardo nemmeno i suoi palazzi, le facciate delle chiese, le fontane; mi basta di sentirmeli intorno tutti caldi di questa vitalità superba della mia Navona...".

Le piaceva, infatti, ascoltare il rumore delle acque, le voci dei ragazzini e, come scrisse Sandro Penna in una sua poesia, vivere addormentata "entro il dolce rumore della vita".

Ho ricordato queste parole, perché mi sembrano, nel ripensare la vita tormentata di Elsa, soprattutto nel declino della vecchiaia, assicurarle un po' di pace. Ogni commemorazione ufficiale, del resto, autorevole e agghindata, le avrebbe dato fastidio e le sarebbe risuonata insincera, avversa com'era ad ogni manifestazione accademica, alla retorica di una società ipocrita e conformista.

A ripercorrere l'opera letteraria della Morante, in verità, dalla pubblicazione di "Menzogna e sortilegio", "L'isola di Arturo" al "Mondo salvato dai ragazzini", "La Storia", "Aracoeli", sembra di cogliere uno hiatus profondo, una diversità di toni, di motivi ispiratori, che possono indurre a pensare ad una frattura, ormai irrimediabile, tra la prima e la seconda stagione della scrittrice. Ma, in realtà, era già preesistente, nella coscienza di Elsa, una contraddizione propria della sua natura: la presenza, cioè, di due radicate tendenze, quella alla evasione fantastica, all'inseguimento dei sogni, all'abbandono nell'irrazionale e quella, in conflitto con essa, rivolta ad una riflessione, seria e cosciente, sul senso della vita e il destino delle creature. Un conflitto, direi leopardiano, che ripete l'irriducibile lotta tra sentimento e ragione, tra un mondo di suggestivi incantesimi e il vero volto della realtà, denudata dai suoi subdoli inganni. Contraddizione, contrasto, che, se doveva risultare fertile ai fini dell'arte di Elsa, doveva però costituire per lei motivo di tormento o, quanto meno, d'una instabilità psicologica, altalenante tra accensioni improvvise e fanciullesche e un profondo senso di angoscia e solitudine.

Nel "Diario segreto" del 1938, si rinvengono le chiavi del suo temperamento: la fervida e incessante attività onirica, l'innocente confessione del desiderio erotico, l'abbandono trepidante ad un amore, quello per Alberto, diviso tra spregiudicatezza e convenzione, e l'esigenza lucida, insistente, ad ogni risveglio, di fare chiarezza dentro di sé. Abbandonati i sogni, rimaneva chiara l'angoscia d'un io, diviso tra un bisogno di fanciullesca effusività, e un rigorismo intransigente, manicheo, corrucciato e orgoglioso.

Un carattere difficile, il suo, che doveva scavarle intorno la solitudine; quella solitudine che, leggendaria ed eroica nell'infanzia e nella giovinezza, popolate di miti e di fantasmi, doveva divenire poi un fardello insopportabile nella vecchiaia.

I momenti solari di Elsa sembrano, in verità, essere sempre minacciati dal cupo di un'ombra; anche nei racconti, nei romanzi della stagione più felice, quella dell'amore appagato (le nozze con Moravia) e del successo letterario (i premi, il "Viareggio" e lo "Strega"), si avverte la presenza d'una mano che, lenta e maligna, tesse la rete delle sue insidie e incombe luttuosa. Le vicende personali, la separazione da Moravia, l'amore infelice per Bill Morrow, il giovane americano morto suicida, da lei teneramente amato, e l'acuito malessere per un mondo che vedeva snaturato, in preda ai fallaci idoli del consumismo, dovevano renderla sempre più "pesanteur" (termine che ella stessa usò durante un colloquio con Cesare Garboli, suo migliore critico e amico).

La realtà, ormai denudata dai suoi frivoli inganni, contende, dominatrice, alla fantasia di Elsa, quei rapidi voli verso la grazia e la bellezza, che avevano costituito il fascino della sua prosa lirica. "Addio", la "Serata a Colono", la "Storia", "Aracoeli" segnano il percorso d'un itinerario che sfocia, irreparabilmente, nella solitudine, nell'infelicità, in un pessimismo radicale, non confortato da alcuna speranza.

Tuttavia, in certe pagine ancora, il sentimento della vita sia pure violata, sia pure sacrificata al potere, alla cupidigia degli uomini, vive e palpita sotto le ceneri d'un mondo, che appare distrutto. Allora la grazia, la bellezza, l'innocenza, l'amore tornano a ritrovare, nella fantasia della Morante, quel colpo d'ala, che li sottrae allo squallore del male e li consegna ad un inviolato eliso. Arturo, Nunziatina, Useppe, Saruzza, il Pazzariello che canta "cielito lindo", sono queste le creature, eternamente giovani, che vogliamo ricordare, per ricordare Elsa, per ricordare, di lei, un'ansia di vita, d'amore, mai sconfitti dalla disperazione.

E mi piace ricordarla giovane, così come la vidi, la prima volta, al Premio Strega: la zazzera folta da ribelle, gli occhi chiari d'un azzurro innocente, lo sguardo vago della miope, aperto però sul fascino dell'infinito.

Il gioco segreto di Elsa

Franco Zabagli

(responsabile dell'Archivio Pasolini presso il Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze)

LA RIVISTA DEI LIBRI MENSILE/ANNO VI N° 3 MARZO 1996

CESARE GARBOLI,

Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante,
Milano, Adelphi, 1995. pp. 248, Lit 22.000

Lo sguardo che Gianfranco Contini rivolse con attenzione assidua sopra gli autori contemporanei, evidentemente non trovò mai di che dilettersi nell'opera di Elsa Morante. Nei suoi scritti, di lei non c'è traccia: neanche in una delle ultime compilazioni, lo *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei* del 1978, nel quale Contini si decise infine a includere almeno una voce su Sandro Penna, dopo che Pasolini aveva tanto protestato per certe precedenti esclusioni. Molti anni prima, nel novembre del '41, quando quest'ultima esordì con la raccolta di racconti intitolata *II gioco segreto*, se la pubblicazione di quel libro fosse stata rinviata anche solo di due o tre mesi, prosaiche ragioni di completezza avrebbero forse creato per la Morante l'occasione di esser menzionata da Contini, nella rassegna di novità letterarie dei *Frammenti di un bilancio Quarantadue*. Successe a Natalia Ginzburg, che proprio nel '42 pubblicò, con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte, il suo primo romanzo. Giudicandolo, Contini non ebbe indulgenze: *La strada che va in città*, "un semplice calco", anzi una "brutta copia" di *Paesi tuoi*; e quella sconosciuta Tornimparte, nient'altro che un "ilota ebbro" di Cesare Pavese. C'è da tremare al pensiero di quel che avrebbe potuto dire su *II gioco segreto*. Contini non si sarebbe lasciato incantare dal mistero, da una qualche aura *Italie magique* di quegli strani racconti, attribuibili tutt'al più a un ilota di Kafka - il primo Kafka italiano di Frassinelli e Vallecchi. Anche per il silenzio che Contini riservò a entrambe (interrotto, sulla Ginzburg, solo da quel giudizio impaziente e durissimo) non è pretestuoso richiamare l'autrice di *Lessico familiare* quando si parla della Morante. Gli studi che Cesare Garboli ha dedicato nel tempo all'una e all'altra, e quelle simmetriche Opere da lui curate nei Meridiani di Mondadori, ci hanno abituato a considerare queste due scrittrici in una sorta di plutarchiano parallelismo, in una reciprocità "contrastiva", per così dire, imprevedibilmente utile a render conto di due talenti narrativi così diversi. Critici come Cecchi, De Robertis o Debenedetti non tacquero su *Menzogna e sortilegio* o su *L'isola di Arturo*, ma il magistero di Contini emanò per decenni un'autorevolezza tale da trasformare in atti canonici anche le sue più ingiuste idiosincrasie. E certo, nel caso della Morante, quel suo silenzio funzionò come la più perentoria e ostinata applicazione della parola d'ordine a cui, secondo Garboli, parvero obbedire i recensori quando venne pubblicato *Menzogna e sortilegio*: "limitare la portata del fenomeno".

Più tardi che per altri, ma ormai anche per Elsa Morante è così giunto il tempo di ricevere le cure di una critica "istituzionale" convegni, mostre

bibliografiche, seminari con relativi atti, cataloghi, tesi di laurea, cahiers - tutte cose alle quali, nominandole, la Morante non avrebbe probabilmente mancato di conferire, con ortografica diligenza, il tributo di una maiuscola iniziale. Tanto generalizzato fervore dà proprio l'impressione che, nelle sedi costituzionalmente adibite alla ricerca letteraria, sia come passata la paura di aversi a cimentare, con Elsa Morante, su un'opera di pasta troppo grossolana per la subtilitas degli strumenti critici.

E anche se Pasolini aveva indicato proficue tracce di analisi stilistica già in una recensione a *L'isola di Arturo*, il silenzio di Contini aveva soprattutto inibito, finora, un serio studio tecnico su lingua e stile di questa scrittrice. Pier Vincenzo Mengaldo ha aggiunto di recente un capitolo morantiano alla serie dei suoi insostituibili studi sull'italiano letterario del Novecento, e ha provveduto al risarcimento di questa lacuna; nel suo saggio *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, ci sono molte più cose di quel che suggerisce l'understatement del titolo¹.

Nella fortuna critica di Elsa Morante, Garboli si è circoscritto uno spazio appartato e sempre più eminente. Il suo sapere su questo Autore è ora messo in ordine in un libro, "sorta di breviario o viatico morantiano", che dedica un saggio a ciascuna delle opere della scrittrice - tolto il libro di fiabe, *Le straordinarie avventure di Caterina*, e compresa invece la raccolta di saggi *Pro o contro la bomba atomica*, pubblicata postuma, ma secondo un assetto definito a suo tempo dalla stessa Morante. Questi scritti di Garboli provengono in gran parte da un'originaria collocazione "servile" il più antico è un'introduzione del 1969 a *L'isola di Arturo* (ma la data in calce al testo è: 1963-1969); recentissimo e inedito quello su *Lo scialle andaluso*, del febbraio'95. Gli altri saggi sono quasi tutti più prossimi a quest'ultima data che alla prima. Nulla di più normale e consueto che un critico faccia un libro dei suoi scritti sparsi, specie se riuniti compongono, come in questo caso, "un insieme completo, organico". Ma con Garboli, le forme che ne derivano hanno sempre qualcosa di stravolto rispetto all'abituale saggistica. La schedatura del suo *Trenta poesie famigliari* di Giovanni Pascoli è una prova delle meno pacifiche nelle esercitazioni dei bibliotecari, e lo stesso succederà a una sua recente traduzione del *Filottete* di Gide, un piccolo libro della Galleria Pegaso di Forte dei Marmi, dove Garboli ha seminascolato in una nota finale pagine fra le sue più belle. Nel breviario morantiano, lo stravolgimento non tocca l'assetto del volume, le esuberanze o la partizione degli argomenti trattati; riguarda invece la scelta del titolo, *Il gioco segreto*, che ridiffonde in quella collocazione il titolo del primo libro di Elsa Morante: libro "rifiutato e dimenticato", con gli anni, dall'autrice. Sulle più concrete ragioni di questa scelta, Garboli rende adeguata giustificazione nelle pagine iniziali al lettore; e, insieme, non nasconde l'intento di aver voluto "attirare l'attenzione sopra un titolo che ha un grande valore metaforico e concentra nella sua semplicità un significato pregnante". Quel titolo aggiunge come una grossa cellula attiva nell'"insieme completo, organico" del libro di

¹ Pubblicato in apertura a un numero doppio (47-48, giugno-dicembre 1994) della rivista Studi novecenteschi, interamente dedicato a Elsa Morante

Garboli: un tarlo che continua a lavorare occultamente nella compattezza e nel significato profondo dei testi.

Il gioco segreto fu prima di tutto un racconto, uno di quelli che Elsa Morante, grazie all'interessamento di Giacomo Debenedetti, cominciò a pubblicare nel '37 sul Meridiano di Roma. Garboli, risalendo agli inizi di "questo Autore che, letterariamente, non si sa da dove venga", dedica a quell'antico racconto le pagine conclusive del saggio su *Lo scialle andaluso*. Alla luce di un'argomentazione che svela quanto Elsa Morante, "rifiutando e dimenticando" i racconti giovanili, avesse penalizzato la sua preistoria di narratrice, Garboli riconosce nel *Gioco segreto* "un racconto-chiave del Novecento", un testo "visitato da un'idea che non ha nulla da invidiare a *The Turn of the Screw*" di Henry James. Vi si narra la storia di tre fanciulli, una femmina e due maschi, rampolli esangui di una tetra coppia di aristocratici. Reclusi in un palazzo fatiscente e sinistro, quei ragazzi, dice Garboli, "inventano senza saperlo il teatro": un teatro, il loro, primordiale e misterico, fatto di ebbrezze, di possessioni che li liberano dall'angustia mortifera ove li ha confinati la sorte. Con l'immaginazione nutrita di fiaba, poemi cavallereschi, romanzi d'amore e di cappa e spada, i fanciulli si riuniscono a celebrare - nottetempo, di nascosto - quello che tra di loro chiamano il gioco. In questo occulto rito infantile, Elsa Morante, cinta la "fatua veste" della Finzione, trasfigura sicuramente i fatti di un'esperienza reale. Lo racconta lei stessa, di aver scritto a tredici anni le storie raccolte in *Le straordinarie avventure di Caterina*, per un pubblico che comprendeva allora "due gatti di diversa grandezza, ma di uguale importanza, e un certo numero di fratelli e sorelle minori di lei". O ancora, di un malioso gioco segreto narra la prosa, fortemente autobiografica, Patrizi e plebei².

Secoli prima, Teresa d'Avila bambina, leggendo le vite dei santi nella biblioteca paterna, predilesse la favola alla devozione di quelle storie, e si esaltò. Con l'amato fratello Rodrigo progettava di recarsi a cercare il martirio nella terra dei Mori; e insieme, nel giardino di casa, costruivano eremi coi sassi per ritirarsi dal mondo. Nel secondo decennio dell'Ottocento, le figlie e il figlio del reverendo Patrick Bronte di Haworth, Yorkshire, diedero un nome e un'anima a dei soldatini di stagno, e sulle loro gesta composero un'epica. Re, regine, condottieri, Walter Scott in persona, che Emily immaginò sovrano della favolosa isola di Arran, furono i compagni a cui si mescolò irreversibilmente il destino di quella prole. I piccoli Bronte chiamavano tutto questo *the play*, il gioco. In Elsa Morante, bambina di Testaccio, si ripeté un simile fenomeno di umana alchimia. Teresa d'Avila abbandonò presto la vanità delle fole, sviluppò altrove l'energia dell'immaginazione e coinvolse il corpo nella mistica. Emily Bronte coltivò i suoi sprazzi di autismo, il suo potente rigor verginale, e non volle vivere che fuori dal corpo, nel gioco. A Elsa Morante toccò di lottare contro la propria *pesanteur*, che, come una colpa congenita o un karma, adombrò sempre la luce gustata intuendo nel mondo tracce infinitesime della Grazia, i pulviscoli di quel Paradiso "altissimo

² Uscita su Oggi nell'agosto del 1939, e ristampata nella Cronologia premessa al voi. I delle Opere, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988.

e confuso" che le poesie di Penna testimoniavano. Dice Garboli, con parole che non si possono parafrasare: "Non esiste scrittore italiano di questo secolo che sia stato posseduto, tiranneggiato, lavorato con altrettanta fatalità dalla propria fantasia come da una forza progressiva o da un demone sconosciuto. I romanzi della Morante appartengono quasi meno alla psicologia che alla biologia, e descrivono un percorso insieme veggente e cieco, una terribile e coerente fuga di specchi in un luogo buio. L'opera della Morante ha per oggetto la metamorfosi, mentre è in se stessa, a ogni libro, una metamorfosi. Ma la fuga non si ferma qui. I libri della Morante sono anche uno specchio in cui si conserva e si riproduce, tradotta in linguaggio romanzesco, la stupefacente metamorfosi fisiologica del loro Autore". Tentando il volo, con la droga delle favole, dalla *pesanteur* del corpo e dalla propria minorità spirituale ("...io tre cose ho in sorte:/ prigione peccato e morte" recita il Canto Der il Gatto Alvaro), Elsa Morante produsse ciascuna sua opera come un'emanazione alchemica, ogni volta diversa, di tutta se stessa. Garboli ripercorre di saggio in saggio le forme e il mistero di quella metamorfosi, con un'orchestrazione di tempi retorici, un dosaggio d'immagini, un estro di metafore che restituiscono come in atto, al lettore, il flusso e le agnizioni della sua lunga meditazione morantiana. Due esempi: il racconto della folgorazione che chiude il saggio su *Menzogna e sortilegio*, dove Garboli - come un investigatore che alla fine di un giallo mette le mani sulle prove - prende e legge un libro Harmony a un'edicola di Viareggio, ci si sprofonda, e finalmente viene a capo del mistero racchiuso nelle "finte lettere" di Anna: un mistero che alla fine trascende il romanzo stesso della Morante, e "che forse abita nelle viscere femminili in forma di sempre saputa e sempre rimossa identità". O quando, a illustrazione di certi racconti giovanili, Garboli scova un correlativo come il Mercante in fiera, il vecchio gioco di carte "dipinte da un'immaginazione casalinga ma favolosa, una sorta di codice, di bestiario figurato della realtà vista con gli occhiali dell'Italia umbertina: fiori, professioni, animali, articoli di frutta e verdura, ma anche, in mezzo ai cani, ai gladioli e alle carote, un imprevisto guerriero gallo o un bambino lattante". Un'idea, questa, che accresce e precisa fortemente il significato da attribuire, parlando di Elsa Morante, all'aggettivo "popolare": quel che di arcano, o d'inquietantemente ingenuo che avevano le cabale illustrate del lotto; le figure dove potrebbe esser convenientemente rappresentata la straziante storia di Ida Ramundo vedova Mancuso e del suo bambinello Useppe - ripartite negli antichi teloni dei cantastorie: un mestiere che la Morante sognava, quando nella sua metamorfosi prevalevano le forme della "gitanilla", della "saltimbanca smargiassa" o del "ragazzo girovago che dice la ventura". Anche la sua abitudine, il 6 gennaio di ogni anno, di travestirsi da Befana e far visita ai bambini, fu per lei un "gioco" che certo aveva molto a che fare con tutto questo.

Presso qualche altro popolo - un popolo dove sopravvive un'antropologia differente della poesia: il Brasile ad esempio, la Russia, o gli Stati Uniti d'America - Elsa Morante si sarebbe forse trovata più libera d'incarnare i ruoli davvero congeniali alla sua identità letteraria; e oltre che in una fortuna critica e filologica, a parte della sua opera poteva capitare di esser diffusa anche secondo i canali di qualche altra vulgata socioletteraria. Magari rock.

Del resto, un attore come Paolo Rossi ha ricavato dei recital dal *Mondo salvato dai ragazzini*. Certi fatti formali di quella raccolta, e alcuni miti o archetipi morantiani (Rimbaud, l'androginia) potrebbe aver senso confrontarli anche coi testi e col personaggio underground di Patti Smith.

Fino ai tempi dell'*Isola di Arturo*, Elsa Morante usava ritirarsi in una straniante solitudine creativa per lavorare, dice Garboli, "arruffata e indemoniata come una strega, ma anche attenta, scrupolosa, assistita da quella grande capacità di astrarsi dal mondo e di stare assorta nel loro lavoro che avevano un tempo le sarte". Ma i rituali del gioco segreto, a partire dagli anni Sessanta, diventarono tutta un'altra cosa, e le sue regole si complicarono d'inusitati coinvolgimenti. Ci fu l'incontro con le filosofie orientali, col pensiero di Simone Weil; e quella sorta di mistico potenziale, a cui Elsa Morante era stata chiamata finora a dar forme d'immaginazione letteraria, intraprese a suo modo una lotta più temeraria contro il velo di Maya dell'irrealtà. "L'irrealtà è l'oppio dei popoli" gridava uno slogan del *Mondo salvato dai ragazzini*. Da quel momento, nella sua consuetudine con la Morante, Garboli si ritrovò spesso ad assumere la parte del "vecchio europeo incallito"; e nei suoi ricordi di adesso non nasconde di tornare più volentieri ai tempi anteriori a quella svolta, a quando l'amica scrittrice era una donna "più fiera e capricciosa di un ragazzo, ma anche ansiosa, timida, piena di grazie e civetterie, preoccupata come una femmina di non piacere, o di non piacere quanto lei avrebbe voluto". Le pagine dedicate da Garboli alla narratrice di *Aracoeli* e alla saggista di *Pro o contro la bomba atomica* lasciano circolare il sospetto che Simone Weil non sia stata, per Elsa Morante, il maestro più idoneo a cui votarsi, e che l'appassionata frequentazione del suo pensiero abbia contribuito a sprigionare in modo tanto devastante la forza delle sue ultime metamorfosi. Quando Elsa Morante, nella Canzone degli F.P. e degli I.M., vagheggia con dolce narcisismo l'immagine di Simone Weil, non manca di figurarsela con similitudini e tratti tipici della sua prima maniera, di cantarla come una "bellezza del Cantico dei Cantici camuffata in quei tuoi buffi occhiali da scolara miope". Ma tra i requisiti che ascrivono l'allieva di Alain a far parte dei Felici Pochi, quello che infine la Morante sceglie è il suo esser "morta di deperimento volontario in ospedale all'età ai 34 anni".

I cristalli filosofici raccolti da Simone Weil nei Cahiers sono come le schegge di un pensiero frantumato da un'ansia eccessiva di arrivare alla luce; e tali furono i reagenti che la Morante usò per i suoi ultimi filtri contro la *pesanteur*.

Non so se nella sua pratica di religioni orientali Elsa Morante fosse giunta a collocare il proprio destino entro un percorso di metempsicosi; e se a un viaggio del genere stesse preparandosi in quello strano assopimento che spesso la prendeva durante i suoi ultimi mesi in clinica. Vere quelle dottrine, piacerebbe pensare che gli atomi più sottili e luminosi della sua anima fossero trasmigrati in qualche isola remota, per incarnarsi finalmente nel corpo di un ragazzo solare e barbarico, della stessa razza di Arturo.

LE CATTEDRALI DI ELSA MORANTE

Linea D'ombra Giugno 1996 numero 116

Mario Barenghi

Il romanzo di formazione - espressione cruciale della modernità letteraria nei principali paesi d'Europa - in Italia ha avuto scarsa e tardiva fortuna, e mai ha saputo svolgere un ruolo trainante nella costituzione di una tradizione romanzesca. In questa luce, a Elsa Morante dev'essere riconosciuta non solo una posizione di primissimo piano nella narrativa del Novecento ma, più esattamente, una funzione storica rivelatrice. I suoi quattro grandi libri (*Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *La storia*, *Aracoeli*), che nell'insieme formano la più complessa e articolata manifestazione del genere romanzesco nel secondo dopoguerra, sono imperniati su un nucleo tematico che rimane costante: l'impossibilità di maturare, l'iniziazione abortita, il trionfo della regressione. A rendere ancor più significativa la circostanza, essi appaiono contrassegnati da un inconfondibile stigma sessuale: siano i principali personaggi donne (come per lo più accade) o uomini (giovani, ragazzi, bambini), l'ottica assunta dalla narrazione costituisce sempre un punto di vista femminile sul mondo. Se, in altri tempi, i maestri del romanzo erano tentati di porsi nei riguardi delle loro invenzioni come Dio onnipotente verso il creato, la Morante riveste sempre i panni di divinità materne, insieme protettive e spietate. Ma nulla di più lontano - e qui sta il motivo della sua grandezza - dalle rappresentazioni dell'identità femminile che hanno avuto più corso nella nostra cultura, non soltanto letteraria; e nulla di più estraneo all'idea di donna sulla quale si sono innestati i tanti miti familiari e familistici dell'Italia moderna.

Al cuore dei romanzi morantiani si annida infatti una concezione della femminilità come viluppo di pulsioni inesorabilmente contraddittorie, che tarpano o conculcano il processo di maturazione dell'io (dove una serie di esiti variamente infausti, dalla tentazione autodistruttiva al delirio visionario). Naturalmente, è la natura umana in quanto tale a soffrire di un'insanabile ambiguità: la reversibilità degli impulsi emotivi, la duplicità dei comportamenti, la discrasia fra sfera emozionale e realtà non risparmia certo la metà maschile del mondo. Ma nel caso della donna, la lacerazione interiore non è una metafora: è un dato di fatto concreto, una verità dolorosamente "scritta" - incisa - nel suo stesso corpo. Ecco allora che nella raffigurazione del "disagio della civiltà" la dimensione storico-sociale e la dimensione psicoantropologica vengono a formare un plesso indissolubile: le contraddizioni della società italiana contemporanea (colta in diversi luoghi e momenti del suo sviluppo) e i rovelli nevrotici diagnosticati e indagati dalla psicoanalisi si avvalorano reciprocamente. Di qui la scelta (tanto risoluta quanto criticamente consapevole) del romanzo, come unica forma letteraria in grado di dispiegare sia la vertiginosa complessità del soggetto, sia il molteplice intrico delle relazioni personali.

Finora sull'opera della Morante esistevano saggi, interventi, recensioni, contributi spesso autorevoli, a volte acuti, ma parziali. Mancava un'interpretazione organica che lumeggiasse l'insieme di un'esperienza

contraddistinta in pari misura da ossessive ricorrenze e da brusche variazioni di rotta e di strategia. La lacuna è colmata dall'ampio, accurato studio di Giovanna Rosa Cattedrali di carta (sottotitolo Elsa Morante romanziere, *Il Saggiatore*, pp. 364, Lire 35.000). A esser prese in esame sono principalmente le quattro grandi opere, nelle quali, in differenti fasi della propria vitalità a Morante tentò di dar forma a immagini sintetiche e totalizzanti della realtà - "cattedrali", appunto - secondo i più ambiziosi propositi del genere romanzesco; ma un'attenta trattazione è riservata anche agli scritti minori (preparatori o interlocutori), quali racconti (*Lo scialle andaluso*), saggi (*Sul romanzo, Pro o contro la bomba atomica*) e, soprattutto, le poesie del *Mondo salvato dai ragazzini*. Poco spazio viene invece concesso al racconto del 1935-1936 *Qualcuno bussava alla porta*, tuttora medito in volume, e d'altronde già analizzato dalla stessa Rosa in un saggio uscito nella miscellanea *Per Elsa Morante* ("Linea d'ombra", Milano 1993).

L'indagine punta, con ammirevole chiarezza e rigore di metodo, all'illustrazione delle strutture narrative. Elementi autobiografici e psicologici - che per fatale paradosso critico rischiano di risultare vischiosi e fuorvianti proprio nel caso degli scrittori più appassionatamente votati all'arte - sono chiamati in causa, con funzionale parsimonia, solo in quanto contribuiscano direttamente a chiarire aspetti delle varie opere. Di quest'ultime vengono prospettati i fattori costruttivi, quali si mostrano alla luce di un'agguerrita strumentazione critica: dal "patto narrativo" con i lettori al sistema dei personaggi, dalle intonazioni della voce narrante alle configurazioni spaziali e temporali, dall'ordine degli intrecci alle immagini archetipe, dall'armamentario retorico e linguistico alle implicazioni e alle impasse ideologiche. Lungi dal ridursi a riflesso di un'incontrollata e accesa ispirazione, la proverbiale commistione morantiana d'istanza realistica e propensione visionaria assume così una concreta fisionomia testuale. Ne risultano valorizzate, in particolare, le scelte di precisi modelli formali all'interno dell'universo romanzesco (il *Familienroman*, la favola iniziatica, il romanzo neostorico), cui sottostanno differenti progetti di dialogo con i destinatari selettivi.

Di volta in volta, immancabilmente, l'indagine critica perviene a una stretta. La grandiosa mobilitazione di risorse espressive messa in atto dalla Morante non si risolve mai in una costruzione armoniosa, dalle classiche e simmetriche proporzioni: bensì in edifici arditi e compositi, da pilastri poderosi e dalle guglie e cripte specularmente impervie, che riluttano a lasciarsi abbracciare in un solo sguardo. In particolare, Giovanna Rosa rileva la ricorrenza di "scarti" strutturali poco oltre la metà di ciascuno dei quattro romanzi morantiani: circostanza non eccezionale, come ben sanno i lettori di Stendhal, e indiretta conferma di un'intima contraddittorietà di visione che non manca mai di ripercuotersi sulle strategie narrative adottate. Non occorre precisare, d'altro canto, che il fascino della Morante nasce appunto da una dovizia stilistica e da una pregnanza introspettiva parimenti restie a placarsi in fonile levigate e chiuse. Tanto più meritoria, di conseguenza, appare l'impresa di offrirne un'interpretazione complessiva: che oltre a costituire una tappa fondamentale nella storia della critica morantiana fornisce anche un solido riferimento per valutare la portata del "morantismo" nella narrativa italiana di questa fine di secolo.

Viaggio nella memoria

di Adriana Chemello

Leggendaria n. 33 (estate 2002), p. 32-33

Elsa Morante

Racconti dimenticati

a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi Presentazione di Cesare Garboli, Einaudi, 2002 296 pagine

I rischi di uno scrittore - ha scritto H.M. Enzensberger - sono "la ripetizione, la routine, il successo". A questi rischi ha saputo sottrarsi la narrativa di Elsa Morante, sia per il successo tiepido e mai eccessivo, quasi in sordina, che ha accompagnato il suo itinerario di scrittrice, sia per l'assenza totale di ripetizione nei suoi libri, sempre impreveduti, per nulla tranquillizzanti, mai appagati in una identità certa e rassicurante. La continuità della sua scrittura, al di là delle posizioni ideologiche e delle opinioni espresse, sta nel modo in cui essa ha saputo collocarsi nel mondo letterario, intrecciando in esiti personalissimi tradizione, storia, immaginazione e sogno.

Della precarietà dell'esistenza Elsa Morante mostra di aver consapevolezza, anche se dà spesso l'impressione di tenerla pervicacemente nascosta, come rivela una sua testimonianza pubblicata nella "Cronologia" del volume mondadoriano delle *Opere*:

Le mie immaginazioni giovanili - riconoscibili nei racconti del Gioco segreto - furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità. Tutto questo, io l'ho detto nel mio romanzo Menzogna e sortilegio, anche se della guerra, nel romanzo, non si parla affatto.

Questo volume einaudiano, dato alle stampe con il titolo redazionale di *Racconti dimenticati*, consente di ripercorrere a ritroso la storia della formazione e dell'*apprentissage* letterario di Elsa Morante, quasi un pellegrinaggio alle radici tra disagi e inquietudini non esorcizzabili, tra spazi reali e immaginari dove l'immobilità del sogno si stempera in una scrittura che si sforza di precisare, di volta in volta, i diversi livelli di realtà. Racconti diseguali, pezzi brevi, brevissimi, accostati ad altri più lunghi e più complessi, tutti - con qualche eccezione - pubblicati su riviste e giornali. Un libro organizzato in quattro sezioni, dove con sapiente montaggio si ritrovano accorpati insieme, per "atto dovuto" - come spiega Cesare Garboli nella sua lucida presentazione - le membra disiecta di una intensa attività pubblicistica avviata negli anni Trenta (al ritmo frenetico di "un racconto ogni venticinque giorni per nove anni filati"). Della provenienza del materiale confluito nelle quattro sezioni dà conto la *Nota al testo*, curata con puntigliosa precisione da Irene Babboni.

Quarantacinque racconti - di cui uno, *Peccati*, inedito - offrono un caleidoscopico intreccio di "storie", in una scenografia di situazioni, eventi

quotidiani, relazioni dove affiora, seppur occultata, una visione tragica dell'essere e dell'esistere, tra figure inquinate dal male di vivere, tra patologie reali o presunte, dove l'espedito magico, le maschere, i sortilegi con i loro fantasmi contribuiscono a dar forma a quella che la scrittrice definisce

la macchinosa tregenda delle mie bugie.

La lettura di questi racconti assume la forma di un viaggio dentro la memoria della scrittrice, affollata di storie di donne qualunque e di tante vite "senza storia", ma anche senza desideri e senza rimpianti. E la vivacità leggera di alcuni racconti nasce là dove fantasia e realtà collaborano a costruire un mondo che sembra sfuggire alle leggi del tempo, ma non a quelle del dolore, del patimento e della pena. Nella realtà che queste "storie" esprimono non c'è solo il frammento, l'immaginazione creativa, la in-lusio della combinazione ludica o fantastica, bensì c'è qualcosa di più interessante e penetrante: la "verità" del reale. Amore e morte, giovinezza e vecchiaia, ingenuità e cinismo, rincorrendosi e combinandosi in giochi chiastici da una pagina all'altra, sono i fantasmi che aleggiano in un'alternanza di registro dal fiabesco all'onirico, su tutte queste storie. Ma la crudezza del tema si riscatta spesso nella scrittura, nella "misteriosa certezza" delle scelte lessicali, delle figure di pensiero e di parola. Si transita così dal racconto brevissimo, "piccolo stratagemma" per svelare la sua "geniale fantasia" - come *Un frivolo aneddoto sulla Grazia* - dove un Angelo custode per non abbandonare il suo padrone assume le fattezze di una governante, ma una mattina viene suo malgrado scoperto

nell'atto di ripiegare adagio adagio due grandi ali, sottili come carta velina, che portava alle spalle; e di nasconderselo con cura dentro il corsetto attillato

al racconto lungo - *Una storia d'amore* - dove la compassione e la cortesia si mescolano con la ricorrente "sintomatologia della metamorfosi". Un racconto condotto con singolare abilità narrativa, sull'orlo di una suspense discreta: "una presenza duplice e invincibile si era impadronita di lei". Protagonista della storia non è certo Giovanna, la "donna ricca" decisa a fermarsi in un paese "selvatico e amaro", né il giovane maestro Paolo, timido e miope, catturato dai suoi libri e come "sospeso in uno stato d'infanzia", ma appunto quella "morte pallida e impura" che contamina della sua presenza la "trista maschera di vecchia" di Giovanna e trasforma in maschera funesta il giovane, catturato in un'orbita mortifera da un misterioso sortilegio.

Il protagonista del racconto *II Barone*, sorpreso dalla narratrice quando "era già quasi un vecchio", proietta la sua vetustà sul "decrepito palazzo", nell'"assorta tristezza" delle capre "ricciute" e nella "cupa solitudine" degli abitanti del borgo. Non solo, nel palcoscenico della sua vecchiaia, consumata tra le reliquie e gli spettri della blasonata famiglia, si celebrano le nozze senili con la "sospettosa e tremula" governante Matelda, una sposa "infagottata sotto il velo, con l'occhio sornione, pallida, pareva la badessa di un monastero bizzarro, lontano". Ma alla morte del barone, il regno di Matelda è di breve durata, che gli antenati riuniti come ogni notte presso la tavola imbandita "in consiglio di famiglia, decidono la condanna di Matelda,

che avvelenò il barone”.

Profili di donne alla ricerca di una identità femminile che si stempera nello specchio anamorfico degli sguardi e dei desideri maschili. Figure, a tratti, inquinate dal male ma prive di malvagità, come la giovane “campagnola selvatica” de *La confessione*, o la giovanissima Lena nel racconto inedito *Peccati*, “una creatura pavida e schiva (...) come un implume che tenta il volo e cade, dibattendosi nelle ali maldestre”, che guarda elettrizzata il mondo degli adulti, senza tuttavia saperne riconoscere i fantasmi ed i trabocchetti. Così Lena, trascinandosi appresso come un fastidioso bagaglio “il rossore inquieto della timidezza”, per rinsaldare una “muta intesa” con il giovane Andrea, in un quotidiano pellegrinaggio all’osteria sotto casa si concede all’oste in cambio di un fiasco di vino. Più tardi, come “su un facile declivio”, offrirà il suo corpo ad altri con la consapevolezza che “lo strano mistero o incantesimo si tramuta in denaro per lei”.

I fondali di questi racconti ci restituiscono spesso una Roma “imperiale”, con un campionario di figure e personaggi anonimi che popolano le sue periferie ma anche le stradine e i vicoli stretti e grigi, le piazze, le fontane e le statue enormi, la cui infinita varietà e la potenza drammatica parlano di questa città nella storia del mondo nonché della grandezza e unicità del suo destino: “Nelle piazze, le acque scrosciavano dentro fontane animate da giganti e da mostri, in mezzo a conchiglie e a strane fiore; e in quei vasti luoghi, ogni suono riecheggiava come fra le muraglie di una rovina deserta.

(...) Dentro le chiese gravi di pinnacoli e di guglie, gli organi ricchissimi di canne rompevano scintillando l’ombra cava delle volte. E le facciate dei palazzi dai cornicioni dipinti, cariche di balconcini, di lesene e di cornici, davano alla città un volto fastoso e vario, che contrastava con la sua condizione attuale”.

Una lettura particolare meritano i dodici *Aneddoti* infantili della terza sezione, un manipolo di “ricordi” narrati in prima persona dove il recupero memoriale fa affiorare dal pozzo profondo degli anni scolastici una serie di brevi ma densissime testimonianze autobiografiche della fanciulla Morante. Pubblicati originariamente tra il 17 giugno 1939 e il 20 gennaio 1940 in una rubrica fissa del settimanale *Oggi* diretto da Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio, vengono ora ristampati insieme per la prima volta, con un titolo suggerito dalla stessa autrice. Attraverso questi aneddoti, la passione per la scrittura la prende per mano in un patto di alleanza amicale: “dal mio pianeta deserto e corrusco, mi riconduceva per vie segrete alla terra”.

L'educazione sentimentale della scrittura

Di Nadia Setti

Leggendaria, n. 38 (apr. 2003), p. 10-17

L'apprendistato dell'autrice passa per la messa in scena di Elisa e la formazione potenzialmente eroica di Arturo: pagano lo stesso prezzo di solitudine

Leggendo i resoconti della fortuna critica dell'opera romanzesca di Elsa Morante mi ha sempre colpito la diversità dell'accoglienza riservata al primo romanzo *Menzogna e sortilegio*, rispetto al secondo *L'isola d'Arturo*. Nei .commenti - riferiti brevemente nell'edizione dei Meridiani¹ - sono frequenti le allusioni alla mole del romanzo, che suscita "meraviglia e fastidio", quasi che le sue dimensioni spropositate siano dovute all'accumularsi delle esperienze romanzesche che si è creduto rinvenirvi; mentre *L'isola d'Arturo* è più facilmente identificabile rispetto alla tradizione, più aereo e trasparente, la favola essendo più immediatamente leggibile e decifrabile. Certo, ai giudizi della prima ora sono seguite molte analisi critiche ben più approfondite e argomentate, ma è pur vero che la diversità evidente delle due opere invita a una lettura in parallelo per cercarne le ragioni strutturali, quelle cioè che presiedono al programma e alla formazione del romanzo.

Se ogni romanzo come ha sostenuto Elsa Morante "rappresenta una realtà" che si distingue per la sua interezza², è in altri termini un universo autosufficiente, in cui si svolge e si conclude un'esperienza, allora ci si può domandare che cosa rappresenta ogni esperienza romanzesca nel *Bildungsroman* della scrittura dell'autrice. Perché, se da un lato i romanzi ci propongono mondi e personaggi specifici, dall'altro, attraverso di essi, la scrittura fa anch'essa il proprio apprendistato.

Questo aspetto appare molto più evidente in *Menzogna e sortilegio* grazie alla figura della narratrice/autrice/personaggio Elisa, perché scrivere il romanzo è uno dei soggetti principali del romanzo stesso. Invece nell'*Isola di Arturo* il complesso montaggio della scrittura sembra essersi dileguato, sussistono soltanto alcune brevi allusioni all'attività poetica di Arturo. Sarebbe facile e forse un po' sbrigativo spiegare questa diversità dicendo che con *Menzogna e sortilegio* si è esaurita la necessità della rappresentazione della scena della scrittura, il che esclude qualsiasi continuità strutturale nel secondo romanzo. Senza abbandonare quest'idea di esaustività come una delle molle della costruzione romanzesca, bisogna cercare altri segni discriminanti dalla parte dei due personaggi narranti, Elisa e Arturo, figure emblematiche non solo dei due romanzi ma anche, ed è quello che qui ci interessa, di due diverse esperienze di scrittura.

¹ Cf. Fortuna critica, in *Opere. Il volume*. a cura di Carlo Cecchi e Cesare Gárboli. Arnoldo Mondadori Editore, 1990, pp.1653-1681.

² Cf. saggio *Sul romanzo*, prima pubblicato in *Nuovi Argomenti*, n.38-39, maggio-agosto 1959, poi in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano. 1987, pp.43-73.

Preparativi di scrittura: la messinscena di una donna chiamata Elisa

Che cosa giustifica questa impressione di "romanzone" che dette *Menzogna e sortilegio* ai suoi primi lettori: non certo unicamente il numero di pagine, piuttosto l'impianto a incastro della finzione di cui l'invenzione di Elisa come personaggio della narratrice-autrice è il sintomo più palese: proprio lei, che dovrebbe essere la garante dell'autenticità e verità delle "cronache famigliari", è la figura più rappresentativa e insieme la più sfuggente del gioco della finzione, il gioco dei segreti appunto, di cui è a giusto titolo la segretaria³.

Se l'Introduzione ci racconta, come molti hanno osservato, la preistoria del romanzo, nel romanzo stesso questa "preistoria" riemerge, come un vero e proprio ritorno del rimosso, attraverso episodi in cui significativamente si producono i segni premonitori del gioco segreto. Mi sembra quindi utile accostare all'Introduzione - intesa come "romanzo della scrittura" - l'altra messinscena della scrittura che è quella delle "finte lettere de Cugino", proprio per mostrare in che modo il prima della preistoria, rinvii a un altro prima, che a sua volta è connesso a un prima precedente (l'idillio dei Cugini). Tale è la figura del segreto che non può che sabotare dall'interno, perfidamente, le intenzioni cronachistiche dell'autrice Elisa.

C'è un'altra ragione che giustifica questa struttura inclusiva e si trova nella configurazione di Elisa, proprio in quanto personaggio: Elisa prigioniera dei suoi amori infelici, la madre Anna, soprattutto, ma in lei e attraverso di lei l'ambiguo Cugino. Un legame familiare non è mai unico, tirando i fili di una storia altre storie emergono, altre torbide mescolanze di amore e disamore. Elisa è veramente, come fa capire nelle pagine dell'Introduzione, un'erede, e la sua eredità è uno scrigno che rinchiude gli amori e i dolori con cui si costruisce il romanzo. È proprio questo groviglio di sentimenti contraddittori che tiene prigioniera Elisa nel suo antro, perché costituisce potenzialmente un meraviglioso ammasso di scrittura.

Quando leggiamo la "Introduzione alla Storia della mia famiglia" possiamo domandarci se siamo già nel romanzo, o semplicemente sulla sua soglia (una soglia che si compone di ben tre capitoli). Il titolo è corretto: certo si tratta di un'introduzione ma in primo luogo è un'auto-presentazione e rappresentazione della scrivente, di colei cioè che si accinge a iniziare davanti a noi l'atto di scrittura. Fin dalle prime pagine si annuncia una messinscena dello scrivere che include la descrizione del luogo - la cameretta - come il racconto delle fasi che hanno preceduto la decisione di scrivere la cronaca familiare.

E chiaro che il primo piano della scena è riservato a Elisa, il cui nome appare per la prima volta seguito da un punto interrogativo: "Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?". Cerchiamo appunto d'intravedere chi è questa Elisa, una persona di sesso femminile che teme il proprio riflesso negli specchi:

³ Per l'analisi di questa tensione tra impegno cronachistico e affabulazione romanzesca rinvio al saggio di Lucio Lugnani, "Logos Kai Ananke", in *Per Elisa, studi su "Menzogna e sortilegio"*, Nistri-Lischi, 1990

Talora mentre m'aggiro per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa⁴

Credo sia abbastanza raro che l'istanza narratrice esponga in tal modo i propri retroscena costruendo la messa in scena fittizia della finzione, rendendo cioè visibile ciò che di fatto resta invisibile: come se l'autore del romanzo volesse farci intravedere chi si trova dietro le quinte dell'atto scrivente. E forse questa è la miglior tattica per celare ancor meglio l'arte ammaliatrice della finzione. Perché sia chiaro, questa introduzione nell'introduzione che si svolge nella cameretta, cioè nel camerino della primadonna Elisa, è già il palcoscenico della scrittura. I riflettori dovrebbero illuminare la sala oscura, dove nell'ombra, qualcuno, una *forma*, non ancora o non più un corpo, fa sussultare colei che dice "io". Nello stesso istante "io" si sdoppia separandosi da "una forma". L'io come soggetto dell'enunciazione è un essere che non ha nome e viene dall'al di là, dalle tenebre del non-essere, un fantasma o quasi. Come Narciso, "io" resta prigioniero dell'auto-contemplazione, incerto se riconoscersi o no, in un'immobilità di morte: Narciso che contempla Medusa! In un caso come nell'altro la narratrice si riconosce in trance, in transito tra due mondi, quello dei morti e quello dei vivi, una sopravvissuta ma di fatto "una sepolta viva".

Questo sdoppiamento prodotto dalla trappola dello specchio si prolunga nella descrizione successiva: ne è segno il passaggio alla terza persona che è già l'altra, la diversa da me. Il personaggio di Elisa donna appare, una sconosciuta che tuttavia ha una storia che la narratrice può raccontare :

Non di rado, come solevo già da bambina, torco la vista dal vetro, nella speranza di vedervi rispecchiata, appena lo riguardi, una tutt'altra me stessa⁵

L'autrice sarebbe nata già nell'infanzia, nel momento fatale in cui la bambina ha sperato di essere un'altra, *quella che sarebbe infine riamata*.

Ecco uno dei primi segni dell'autobiografia fittizia della narratrice artista: il ritratto della narratrice dal doppio viso odiatoamato. L'angoscia davanti alla propria immagine allo specchio è da collegarsi alle circostanze recenti: Elisa ha appena perduto colei che la considerava bella, la sua seconda madre adottiva, colei che l'amava. È qui che bisogna forse cercare la radice di quel fondamento di amore di sé che permette alla narratrice di assumere il proprio compito di storiografa familiare. Infatti Rosaria sottraendola alla tomba familiare ha cercato di restituirle il Giorno (tale infatti è il sinonimo di questo personaggio in contrasto con la Notte, sinonimo di Anna), senza peraltro riuscire nel suo intento, come prova la necessità di risollevarlo il

⁴ Da *Menzogna e Sortilegio*, Einaudi. 1948, (Gli Struzzi 1975). p.l 1.

⁵ *Ibid.* pp. 11-12.

sipario sulla "memoria ombrosa"⁶ per darne una "cronaca veritiera".

Certo in quanto lettrici/lettori ci si può domandare in che modo da un tale anti-narcisismo o narcisismo negativo può nascere l'autrice, proprio perché non emergono le condizioni per un ideale di sé, pieno e positivo. Ma siamo solo alla seconda pagina del pre-romanzo e dobbiamo cercare altri passaggi che giustificano la nascita della narratrice.

Uno degli aspetti più importanti è in effetti la sua capacità di simulazione, di metamorfosi, di estraneità. La sua immagine non è univoca, i suoi tratti celano qualcun altro, per esempio (p.12) nei suoi occhi s'indovina la "mulatta", oppure "il ragazzo selvatico", un "contemplante", ma anche la "vecchia fanciulla", "la bambina cresciuta male". Per chi ha la vocazione dell'invisibilità ogni apparizione è un travestimento di se, una mistificazione, una menzogna più o meno palese. In una prima rapida analessi, la narratrice ricorda i tentativi della sua seconda madre per farla apparire in società: subito appare il contrasto tra il carattere selvatico della reclusa e le ambizioni mondane della "mala femmina". Come trasformare la "bestiola dalle membra minute" in un essere vagamente femminile?

I paragoni con la scena teatrale preparano di fatto il tema della mistificazione, la bambina deve fingere di essere altra per figurare su quella scena. Ma non c'è solo questo. Lo sguardo sul quel mondo è anche sguardo sul mondo in generale che appare: "nella memoria un quadro imbrogliato, stravagante e convulso, privo di significato alcuno"⁷. Per il momento la narratrice è come un "timido coniglio che deva, secondo i dettami del copione, sostenere in una scena un compito di fugace comparsa" (p. 13). Come tutti sappiamo nei giochi di magia il coniglio è destinato a scomparire, e riapparire.

La narratrice gioca anch'essa con l'invisibilità, o cerca almeno di rendersi invisibile/visibile, di fatto il solo modo d'identificarsi è il paragonarsi ad altre figure spesso assai lontane dal personaggio della reclusa, e appartenenti tuttavia al romanzesco. Si capisce che si tratta di un'abile manovra per giustificare il ruolo della romanziera, un modo per farla approvare dalle istanze superiori dell'apparato romanzesco.

Il ruolo della "sepolta viva" lo conosciamo fin dalla prima : pagina, di nuovo a pagina 17 essa è "quasi sepolta" e in più "monaco meditativo", più "strega" che santa! Che genere di romanzo si sta preparando? Si direbbe il romanzo fantastico o gotico, di cui sono appunto protagonisti streghe, monaci, morti viventi. La narratrice che pur vive "in questa cameretta" opera nello stesso tempo in un'altra epoca, quella in cui recupera i ruoli con i quali si prepara al suo lavoro di autore.

Nel capitolo secondo la narratrice ci rivela l'origine delle sue metamorfosi: il momento in cui dopo la morte di entrambi i genitori avvenne in lei "una crudele trasformazione"(p.18). Retrospectivamente possiamo quindi spiegarci

⁶ L'espressione proviene dalla poesia *Canto per il Gatto Alvaro* con cui si commiata il romanzo, pp.705-706.

⁷ *Ibid.* p.13.

gli appellativi diversi che Elisa si è attribuita, segni dei cambiamenti che la morte improvvisa dei genitori ha operato sull'animo della bambina: è diventata un'altra, è uscita da sé per estraniarsi dalla morte.

La morte di entrambi i genitori sembra costituire l'avvenimento traumatico che, secondo quanto dice anche Virginia Woolf in *Moments of being* (Momenti di essere), è il "colpo" iniziale della scrittura, perché la sofferenza di cui è portatore - un vero collasso di tutta la persona - deve essere ricomposta, i frammenti dell'io devono ritrovare una forma che permetta di riordinare le sequenze, di trovare il filo. È in termini simili che la narratrice cerca di spiegare *l'après-coup*: come una bambina "malata", "sconvolta", è diventata una donna che, scrivendo, ritrova i fili perduti della propria storia. Il suo ritrarsi dal mondo esteriore non è che un sotterfugio per ritrovare il *teatro interiore*, quello in cui i morti ricompaiono e recitano appieno le loro parti. Capiamo meglio l'insistenza dell'evocazione teatrale: luogo di apparizioni, scomparse, riapparizioni.

L'educazione sentimentale mediata - Figlia della follia, figlia della scrittura

Fin dal terzo capitoletto dell'*Introduzione* sappiamo che nella storia familiare di Elisa, e precisamente nella sua genealogia femminile ci sono state due madri, quella naturale, Anna, e la madre adottiva, Rosaria. Ma da quale delle due le viene la necessità della scrittura? Certo non da Rosaria che, quasi analfabeta, incarna il rapporto immediato e amante con la vita, semmai la sua "forma chiara e radiosa"⁸ rappresenta un antidoto rispetto al seducente fantasma di Anna. È proprio nella storia di quest'ultima che si trova il modello della scrittura nella sua forma più maliosa e ambigua: una vertiginosa *mise en abyme* della scena della scrittura. Nel romanzo, la scrittura notturna delle lettere che Anna consegna alla madre del defunto Edoardo, facendole credere di averle ricevute da lui, segna il colpo di grazia per l'equilibrio psichico di Anna. Ma forse i semi della follia sono stati gettati ancora prima: bisogna rimontare alla nevrastenica Cesira, madre di Anna, o ancora al giorno in cui Teodoro ha mostrato ad Anna bambina, il bell'Edoardo, suo futuro innamorato. La storia della follia è prima di tutto una storia d'amore che risale agli anni della prima giovinezza, e all'amore infelice per il Cugino.

È possibile che la prima seduzione che Anna esercita su Elisa sia proprio quella della storia d'amore segreta (almeno per la bambina Elisa, ma non per la narratrice che l'ha raccontata), che ha dovuto rimuovere, riponendola nella sua memoria. La cosa inconfessabile, ma non in quanto idillio, per nulla segreto, ma perché brutalmente interrotto dalla malattia e poi dall'abbandono del Cugino. Esattamente là dove la grande passione è divampata, essa si è incenerita, lasciando una ferita segreta, di cui la

⁸ Come tale viene descritta nell'*Introduzione*, in cui tali sono i termini del Giorno (p.28) ; nel romanzo invece Rosaria compare per la prima volta nel capitolo secondo della parte terza "L'anonimo" come amica e amante del ventunenne Francesco (pp. 238 e ss.);

cicatrice sul labbro è un residuo minimo e quasi invisibile⁹. Anna non può lasciarsi sfuggire l'occasione di riallacciare il rapporto interrotto ora dalla morte dell'amato, scrivendo le false lettere. Ma proprio questa scrittura attiva i germi della schizofrenia, cioè di una divisione irrimediabile dell'identità e di una altrettanto definitiva negazione della realtà.

Senza le lettere, il segreto doloroso di Anna non avrebbe forse effetti nefasti su Elisa. Infatti è proprio grazie al fascino malefico operato dalla scrittura che un altro modo di filiazione si effettua. Dal momento che le lettere esistono, fanno cioè parte della documentazione di cui l'autrice dispone, la scena a cui la bambina Elisa ha assistito e di cui è l'unica testimone, deve essere avvenuta; ora è proprio in questa circostanza che si rivela lo sdoppiamento di Anna in Edoardo, la mostruosa e gaudiosa recitazione del Doppio, scrivente e destinatario. Insomma la rivelazione di quello che non dovrebbe mai essere visto: il retrobottega dello scrivere¹⁰.

Ma, di colpo, Elisa è anche testimone impotente della sua definitiva esclusione dall'amore materno perciò è figlia piuttosto della rinuncia all'amore che dell'amore stesso. E per di più, Elisa è impotente a sanare il dolore della madre perché non soddisfa in nessun modo il vero desiderio di Anna: non è il frutto dell'idillio tra Anna e Edoardo, non è il *figlio maschio-replica* di Edoardo, estremo rimedio alla sua scomparsa. Questa è la sua colpa.

Ecco dove bisogna cercare l'origine dell'ambiguità, del turbamento affettivo che circola nella storia e nelle relazioni tra questi personaggi: in questa radice comune del dolore e dell'amore, di uguale intensità.

Per farsi amare da lei, l'adorata pazza, bisognerebbe non essere, cioè travestirsi grazie alle innumerevoli maschere della finzione. In questo senso *Menzogna e sortilegio* costituisce forse il primo e estremo tentativo (l'ultimo romanzo, ma per chi? Non nella storia della letteratura, dunque per questa autrice, in particolare - Elsa/Elisa) per sedurre colei che incarna tutto l'amore, la seduttrice perversa e incestuosa, la Lei che include un Lui segreto e potente, e quindi l'immagine perfetta del Tutto. L'ultimo romanzo come tentativo di calmare un dolore antico perché profondo - arcaico, potremmo dire. Perché tale è tutto ciò che viene dalle "Madri anteriori". Saranno infine convertite, esorcizzate, diventeranno queste Erinni implacabili Eumenidi benefiche e la strega loro discendente sarà anch'essa infine benevola?

Le premesse per *L'isola di Arturo* sono qui gettate. Scrivere la storia del ragazzo, del figlio, la cui madre, essendo già morta, sarà sempre l'amata amante, che non avrà avuto altri figli che lui. In Arturo non c'è quasi memoria della madre, resta soltanto un'immagine sbiadita, identica a

⁹ Alludo alla "cerimonia del marchio di fuoco" alla fine del capitolo quanto della seconda parte, in cui Edoardo segna la guancia di Anna con un ferro da ricci arroventato da lei stessa ; Ibid. p. 184.

¹⁰ Lugnani ha perfettamente ragione di far riferimento al racconto di Edgar Allan Poe, *Ligeia*, come del resto al *Ritratto ovale*, poiché la posta in gioco è identica op.cit. p.90; aggiungerei semplicemente le osservazioni sul Doppio di Freud nel saggio *II perturbante* (Das Unheimliche) in cui a sua volta rinvia a *Studi sulla figura del Doppio*, di Otto Rank.

unsantino della Madre amorosa e protettrice¹¹. Non è certo grazie al ricorso alla magia dei sogni che Arturo risuscita la storia familiare, perché tale "storia" si riduce ad alcuni scarsi avvenimenti. Come se il mare che circonda l'isola da tutte le parti fosse il segno di una cancellazione totale, necessaria per ricominciare la creazione del mondo senza il fardello della memoria dolorosa.

Ci si domanda se questo far nascere il personaggio del narratore fuori, dal di fuori, rispetto alla madre e all'interiorità - che in *Menzogna e sortilegio* era rappresentata fin dalle prime pagine, dalla cameretta della "reclusa" Elisa - non sia il segno decisivo di un cambiamento strutturale della prospettiva narrativa del romanzo: uno spostamento decisivo della focalizzazione di cui il rapporto tra il ragazzo Arturo e le cose, il mondo, l'isola costituisce il referente.

Arturo e la scrittura: vita e avventure di un eroe futuro

Nel suo secondo romanzo l'autrice fa a meno della fase introduttiva: nessuna messinscena sembra necessaria per giustificare il ruolo del narratore autobiografico. Non mancano, è vero, delle soglie testuali, ma queste alludono piuttosto a luoghi e tempi fuori della storia piuttosto che alle vicende del protagonista.

Arturo non si situa all'interno di un luogo designato come luogo della scrittura, così come noi lettrici/lettori non siamo introdotti nel chiuso di una stanza: tutto comincia da fuori, dall'aperto, dal dopo. Contrariamente all'*Odissea*, a cui il riferimento all'isola potrebbe far pensare (Procida/Itaca), le "memorie di un fanciullo" non sono il racconto di un ritorno, ma di una partenza, che coincide con una perdita definitiva dell'isola come "eliso", "paradiso altissimo e confuso...".

Elisa rivela subito il suo ruolo di depositaria e narratrice delle memorie familiari mentre Arturo si presenta dapprima come personaggio: soltanto in alcune occasioni, e soprattutto nelle ultime pagine del romanzo, fa sapere indirettamente di avere accumulato delle scartoffie, primi esperimenti della sua scrittura. Perché questa allusione tardiva?

Se la rivelazione della vocazione di scrittore giunge in extremis, poco prima dell'abbandono dell'isola, questo significa che per Arturo l'atto di scrittura coincide con una partenza, con la decisione di lasciare l'isola a cui fino a quel momento la sua vita era legata nel segno appunto dell'appartenenza reciproca. Per Elisa invece l'atto di scrittura va nel senso della rivisitazione memoriale, di un'entrata successiva in tutte le stanze della memoria, anche in quelle della memoria altrui.

Il fatto che per questo romanzo non si siano andati a cercare immediatamente degli "antenati" letterari è quindi dovuto a questo scarto

¹¹ Cf. nella prima pagina del romanzo: "E la sola immagine sua ch'io abbia mai conosciuta è stata un suo ritratto su cartolina", *L'isola di Arturo*, Einaudi, 1957, "Gli Struzzi", 1977, P 11.

abile e immediato di ogni ricorso all'anteriorità, sia essa mnemonica che genealogica. *L'isola d'Arturo* s'impone immediatamente come un romanzo degli inizi, in cui il protagonista scopre man a mano, e contemporaneamente al lettore, la sua vocazione poetica.

Naturalmente questo precetto sottinteso non ci impedisce di accostare *L'isola di Arturo* ad altri romanzi d'iniziazione o di formazione, di cui è protagonista il giovane artista. Penso in particolare al *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce, il cui protagonista Stephen Dedalus scopre in modo analogo la propria vocazione artistica: nel corso di una passeggiata sulla riva del mare, poco prima di partire definitivamente dalla propria città e dalla propria isola, l'Irlanda. Ma laddove Joyce traduce in romanzo un'esperienza certo autobiografica, per Elsa Morante si tratta di raccontare l'avventura mitopoietica del ragazzo, futuro giovane scrittore.

Nascita di un Nome

Se la presentazione di Elisa comincia con una domanda e poi un'immagine riflessa nello specchio, il racconto di Arturo comincia con la breve storia del nome dell'io-narratore. L'incipit del romanzo è contraddistinto dallo schizzo della genealogia, che assomiglia a un tracciato di omonimi: il nome precede la comparsa del personaggio, è subito apparizione celeste e luminosa una "stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo Boreale!". Il nome di Arturo ha anche un "valore araldico" in quanto concentra diversi "simboli titolati", "un re dell'antichità, re di Bretagna".

Il racconto autobiografico nasce simbolicamente, nella prima pagina, dall'incontro del racconto paterno - "fu lui ad informarmene" - con la destinazione materna "a destinarmi questo nome (...) era stata, così seppi, mia madre"¹².

Si potrebbe dire che Arturo viene dal cielo, dall'alto, e solo in seguito diventa un ragazzo terrestre. Il nome sovrasta, traccia l'appartenenza al mondo di sopra che è anche quello dell'immaginario e quindi degli eroi legendari. Colui che dice io è quindi prima di tutto un nome araldico, uno stemma, una costellazione. La prima differenza che ci colpisce quanto all'incipit dei due romanzi è, da una parte, la necessità di risalire il corso della storia, di compiere la ricostruzione mnemonica: dall'altra, la scarsità dei dati sui quali si fonda la memoria del narrante. In che cosa consiste la memoria di una stella? La sua genealogia umana appare quasi secondaria, almeno in un primo momento, rispetto a quella astrale, mitologica e eroica. Il racconto che così inizia non assomiglia certo a una cronaca familiare, dal momento che la famiglia umana si riduce a un'allusione indecifrabile a un "lui" senza nome, e una madre "femminella analfabeta", ugualmente innominata.

Se la solitudine di Elisa è dovuta alla perdita di tutte le persone care ed il frutto della sua segregazione volontaria, quella di Arturo è una condizione esistenziale, e direi linguistico-simbolica: Arturo è solo di nascita, il suo essere solo fa tutt'uno con l'isola fin dal titolo del romanzo, che designa come un destino inequivocabile l'appartenenza reciproca dell'isola ad Arturo

¹² *op.cit.*, p. 111.

e di Arturo all'isola.

La poesia che precede l'inizio del romanzo, oltre agli altri due eserghi di Umberto Saba e di Sandro Penna, ci hanno già messo sulle tracce dell'isola, limbo o paradiso che fu tutto. Prima di essere un riferimento geografico preciso costituisce un topos metaforico particolarmente ricco. In particolare il primo verso della dedica si impone alla nostra attenzione come un enigma da risolvere prima di entrare nell'ambito romanzesco: "Quella, che tu credevi un piccolo punto della terra, fu tutto". "Quella" in quanto pronome dimostrativo, indica una lontananza indeterminata, la quale è confermata dalle dimensioni del "piccolo punto della terra". In questo modo si apre la distanza paradossale tra il derisorio "piccolo punto" e il "tutto" incondizionato, assoluto. Se "tu" è il soggetto della frase relativa, chi è il soggetto dell'enunciazione? Da quale distanza temporale viene questa asserzione categorica? L'ultimo verso ci fornisce il termine appropriato: l'io che scrive è ormai "fuori del limbo", come fuori del tempo-spazio dell'isoletta celeste. Il tempo di quel tutto è il passato remoto, cioè un tempo concluso, che non ammette ritorni.

Questi versi alle soglie del romanzo, propongono un responso sibillino inviato dall'ignoto autore/creatore. Se infatti *L'isola di Arturo* è il titolo del romanzo, esso è firmato da *eliso*, versione maschile d'elisa, o anagramma dell'isola. Se fuori dall'eliso non c'è limbo, qual è il vero eliso? Ricordiamo che la denominazione corrente è plurale, i Campi Elisi; il singolare suggerisce in questo caso l'unicità del luogo. Ancora una volta solo e unico.

Ma le solitudini di Elisa e Arturo, come fa osservare giustamente Giovanna Rosa¹³, non sono affatto simili: quella di Elisa prefigura la fase della scrittura in quanto progressivo ritirarsi nella memoria allucinatoria, Arturo invece non sembra soffrire del suo stato d'abbandono perché lo compensa con un'esaltazione dello "stato naturale", della vita selvaggia, spensierata, esplorazione e esperienza del luogo di nascita, l'isola. Se entrambi nutrono una passione per le letture (anche se non sono proprio le stesse) quelle di Arturo sembrano piuttosto le epopee e i libri di avventure, che lo portano nelle contrade straniere dove si ambienta la sua futura vita di eroe, leggende di cui per il momento Wilhelm, il padre, è l'incarnazione vivente.

Mentre l'attività immaginaria spinge Elisa a rigettare la vita sociale, Arturo trova nel padre la realizzazione immediata dei suoi sogni eroici. Il modello non è differito, non fa ritorno dai meandri della memoria onirica, non è un fantasma, è una persona vivente, anche se misteriosa e favolosa.

È questa persistente attualizzazione dell'ideale che iscrive il *Bildungsroman* di Arturo in un presente attirato dal futuro, in cui il ragazzo diventerà un uomo e realizzerà a sua volta l'ideale eroico paterno. Quindi, anche se i tempi del racconto sono secondo i casi l'imperfetto iterativo e il passato

¹³ Cf. *Cattedrali di carta*. Milano, il Saggiatore. 1995, p.140: "la solitudine felice d'Arturo è troppo platealmente antitetica a quella di Elisa per non suggerire al lettore morantiano un immediato confronto. [...] (per Arturo) 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".

remoto singolativo, il tempo "psichico" del narratore-protagonista è il presente, quel presente immemore che la "Dedica" annuncia e che affiora in modo sorprendente nella prima descrizione dell'isola¹⁴. La sorpresa viene dal fatto che in un romanzo "tradizionale" ci si aspetterebbe per la descrizione l'imperfetto, che è pur sempre un tempo narrativo, invece il presente ci distoglie dal racconto, immettendoci in una temporalità continua, sospesa, immutabile. La tecnica utilizzata assomiglia certo di più a quella dell'istantanea fotografica o del filmato del documentario cinematografico.

La narrazione de *L'isola di Arturo* non ha quindi bisogno della tecnica allucinatoria di Elisa, gli effetti fantasmatici sono del tutto esclusi. Non perché non ci siano fantasmi - tale è Romeo l'Amalfitano, ma la sua credibilità è scarsa, appena un ritratto - e le favole per far paura ai bambini che Wilhelm racconta; esse scivolano nella memoria di Arturo senza suscitare apprensioni o nostalgie.

Ma allora se in questo "cronotopo", come Giovanna Rosa definisce l'isola¹⁵ così aperto, così libero dai fantasmi dei *revenants*, non c'è neppure uno stanzino, letterale o figurato, reale o immaginario, in cui l'apprendista scrittore possa esercitarsi, come si compie la sua formazione, da dove nasce la sua vocazione poetica? In effetti l'isola non è soltanto lo spazio aperto delle scorribande del ragazzino, è anche la metafora dell'isolamento, di un mondo abitato esclusivamente da Arturo e saltuariamente dal padre. Soltanto con l'arrivo di una terza persona, Nunziata, sarà interrotta questa dualità monosessuata, e comincerà l'iniziazione alla diversità.

Dall'isola narcisista alla conoscenza dell'Altra, simile/dissimile

Il mondo separato, corrisponde all'immagine della relazione duale tra Arturo e Wilhelm, il padre, suo unico amore: una relazione narcisista che tuttavia è imperfetta perché il piccolo moretto non può riconoscersi nel biondo Wilhelm, specchio di ogni bellezza e prodezza, può soltanto assumerlo come ideale assoluto di bellezza e di "eroismo": la sua ammirazione e devozione compensano la disparità che c'è tra di loro. Ma la dismisura tra il sé e l'ideale è tale che Arturo deve ricorrere allo sguardo benevolo della Madre, che da lassù, dalla sua tenda orientale, non può che amare incondizionatamente il proprio unico figlio¹⁶. Il suo amore per la "femminella analfabeta" e per l'altra femmina, la cagna Immacolatella, rende possibile la differenza rispetto all'universo monosessuato della *Casa dei guaglioni*.

Ma è chiaro che il primo e unico tramite tra il mondo delle femmine e Arturo

¹⁴ Vedi il capitoletto "L'isola" e parte di "Notizie di Romeo l'Amalfitano" pp 12-16.

¹⁵ *Op.cit.* p. 130.

¹⁶ Questo amore immaginario versato sul piccolo Arturo è una compensazione anche nei riguardi degli amori tragici del romanzo precedente: si pensi particolarmente alla coppia incestuosa Concetta-Edoardo, dai tratti eccessivi e morbosi. La colpevolezza che Arturo dichiara di sentire nei riguardi della morte della madre, che coincide con la sua nascita, non basta ad alimentare una vicenda tragica.

resta il padre, è appunto lui che gli ha raccontato il poco che sa sulla madre, ed è ancora lui che porta sull'isola Nunziata. È il padre che narra le vicende pseudo misteriche della Casa, specialmente la leggenda riguardante l'esclusione delle donne. Nondimeno, pur continuando a rammentare i divieti misogini, è il primo ad infrangerli. Wilhelm Gerace, il misterioso "lui" dell'inizio della narrazione - come Anna, la madre di Elisa - è una delle chiavi dell'ingranaggio romanzesco, proprio perché, oltre a rappresentare un polo affettivo unico, è colui che fa entrare nell'isola le figure decisive per l'apprendistato di Arturo. L'ambiguità sessuale, o piuttosto la sua bisessualità scoperta e esplicitata solamente nell'ultima parte del romanzo, fa parte naturalmente della seduzione che la sua persona esercita sul ragazzo. L'attrattiva che invece Nunziata eserciterà non è dovuta ai veli del mistero ma, al contrario, all'esposizione della realtà semplice e ingenua di giovane donna. Come Rosaria in *Menzogna e sortilegio*, la presenza di Nunziata modifica l'universo isolato in cui vive Arturo, apportandovi un'esperienza di vita, abitudini, pensieri, immagini del tutto sconosciuta ad Arturo.

Che sia l'incarnazione della *presenza* lo prova l'utilizzazione inattesa dell'avverbio "Oggi" per il giorno dell'arrivo: al suo solo annuncio, l'immagine cara dell'amata Imago materna non si ripresenta più (p.73). Parimenti, Arturo non riesce in nessuno modo a rappresentarsi colei che verrà: l'estraneità non è dunque soltanto dovuta al fatto ovvio, spiegabile, che non ha mai incontrato questa persona, ma anche che non possiede nella sua mente gli elementi che potrebbero comporre la rappresentazione di una donna in carne e ossa. In ogni caso costei non può, non deve assomigliare alla madre, che resta "La Madre" unica, irripetibile, irreal.

Se per Arturo le donne sono sempre state "creature infagottate", "informi", quindi prive di qualsiasi interesse, a poco a poco grazie a Nunziata, a "questa donna in particolare", il suo modo di vedere si modifica, l'informe prende forma, e la diversità della giovane donna provoca il ricorso al repertorio delle analogie.

Non tentavo per nulla di raffigurarmi quale aspetto e quale carattere potesse avere la nuova sposa di mio padre¹⁷.

Ciò che blocca la curiosità, come la prefigurazione, è chiaramente il rifiuto opposto alla sua venuta, che interrompe il legame diretto con il padre. In presenza di costei Arturo dà segni d'incertezza, e perfino si contraddice:

Che cosa m'ero figurato, forse? Di vedere arrivare, al fianco di mio padre, un qualche essere meraviglioso, che attestasse l'esistenza della famosa specie femminile descritta nei libri?¹⁹

Quindi non è del tutto vero quello che dice, che non ha mai tentato di

¹⁷ Ibid.p.74.

¹⁸ Osserviamo che l'aggettivo "infagottata" è usato ugualmente per descrivere la narratrice Elisa all'inizio di *Menzogna e sortilegio*, ma Elisa non uscirà mai dall'informe che la veste.

¹⁹ Ibid.p.75

rappresentarsi "la specie femminile", ma tutte le sue nozioni sembrano venirgli (ed ha già quattordici anni!) dalle letture dei libri! Come Elisa le sue conoscenze del mondo non sono dunque dirette, ma mediate dalla sublimazione delle leggende libresche. Tra lui e la sconosciuta c'è ancora questo leggero velo o sipario delle "meravigliose" eroine legendarie.

Se leggiamo tra le righe queste prime impressioni del quattordicenne Arturo ci rendiamo conto che la "bruttezza" di questa donna è il primo segno della sua esistenza al di fuori delle immagini ideali narcisiste, essa viene dal mondo esterno, cioè quello delle madri, delle donne, della grande famiglia umana. La donna vivente cancella e rigetta i ritorni fantasmatici proprio perché impedisce con la sua presenza il ripiego in sé narcisista e melanconico: al contrario, il suo essere nella stessa casa di Arturo inaugura il dialogo, lo scambio di storie, idee, speranze, la confidenza dei pensieri più segreti, induce l'esplosione immaginaria e onirica. Questo avviene grazie al fatto che Nunziata è una giovane donna che non ha ancora perduto l'infanzia, ma anche grazie a ciò che ancora lei *non* è: il melanconico fantasma materno²⁰. In ogni caso siamo ben lontani dall'*antico romanzo materno* di cui Elisa era l'erede.

Nunziata continua ad essere la protagonista delle fasi successive dell'iniziazione di Arturo, attraverso di lei il ragazzo rivive, in una forma, paradossalmente, progressivo-regressiva, il tempo che ha preceduto la sua nascita, e la nascita stessa. Salvo che la storia per fortuna non si ripete, e Nunziata sopravvive al parto²¹. Questa seconda nascita riscatta la prima, che la morte della giovane madre aveva associato al lutto. In questo modo la ripetizione "fatale" è scongiurata, e un'altra storia potrebbe cominciare.

²⁰ Coglie forse nel segno Cesare Garboli quando afferma a proposito dell'atteggiamento di Elsa Morante nei riguardi delle donne: "La Morante non s'identifica con le donne, s'identifica coi ragazzi. Il suo rapporto col mondo passa attraverso la prepotenza luminosa di Achille, o il distacco dal mondo di Rimbaud. Figurarsi. La Morante non ama le donne. Le disprezza; e le disprezza quanto più esse vantino civiltà, educazione, cultura. Alle donne emancipate o intellettuali è capace di negare ogni simpatia. Preferisce le contadine come Nunziata, le maestrine come Ida Ramundo. Se non fosse per Simone Weil, le donne che la Morante ammira sono quasi sempre analfabete". Da *Elsa come Rousseau*, in "Cahiers Elsa Morante", n°2, p.12.

Sull'atteggiamento espresso da Morante rispetto alle donne "femministe" si può essere d'accordo, ma credo bisogna introdurre delle sfumature per quanto riguarda gli effetti della scrittura, che sono ben più complessi e contraddittori delle posizioni ideologiche. Ne è una prova una pubblicazione apparsa alcuni anni prima, *Catalogo n° 2 - Romanzi, Le madri di tutte noi*, edito dalla Libreria delle donne (Milano) e Biblioteca delle donne (Parma), 1982, in cui figura una lettura di *Menzogna e sortilegio* e de *L'Isola di Arturo*.

²¹ Il parto non è raccontato, cioè non è rappresentato, ma possiamo dire che l'autrice riesce a far nascere un altro Arturo (Carminiello) nel romanzo. Tale non è il destino di Elisa personaggio che nasce, se così si può dire, grazie a una furtiva allusione che equivale a un non avvenimento; la frase è un esempio perfetto di denegazione: "In quei primi anni, oltre alla mia nascita non avvennero fatti molto notevoli," op.cit. p.430. Sarebbe interessante prolungare in altri luoghi l'analisi della rappresentazione della nascita ne *La Storia*, in cui è raccontato il parto clandestino di Ida Ramundo, e poi in *Araceli*, in cui la nascita è narrata dal doppio punto di vista del nascituro e della puerpera.

Ma Arturo *deve* partire. Questa è una necessità intrinseca del personaggio e della struttura del romanzo. Restare con Nunziata e Carminiello a Procida sarebbe forse il colmo della felicità, anzi forse una felicità inimmaginabile, ma si erge tra loro la coscienza della "proibizione suprema" che infrange quasi immediatamente la speranza sollevata dal "primo amore".

S'impone una decisione definitiva tra la realizzazione della certezza assoluta rinforzata dalla promessa paterna: "Aspetta di esser grande per partire con me"(p.54) e l'obbedienza al divieto materno: "se ti fossi madre, mica ti lascerei partire!"(p.188). Ma l'aspirante poeta viaggiatore non può che compiere il suo sogno d'avventure.

Qual è il prezzo da pagare per diventare poeti? Ricordiamo i sogni premonitori di Arturo: il primo avviene in una pausa della prima lunga conversazione con Nunziata, "un mio ricordo" che "apparteneva a un'esistenza che io dovevo aver vissuta in tempi lontanissimi" (p.110). Il protagonista così si presenta: "Avevo ricevuto un'offesa, o soffrivo di un lutto: forse avevo perduto il mio più caro amico, è possibile che me lo avessero ucciso". Si può interpretare la morte dell'amico, come la morte del primo Arturo, che è preludio alla sua rinascita grazie alla "donna assai grande" insieme "bambina" e "maturità maestosa" che accorre al suo richiamo e lo consola. Questo lutto, che l'eroe sopporta, è un segno distintivo, un valore supplementare da aggiungere ai "simboli araldici" che insieme al nome preannunciano il suo destino.

La posta in gioco dell'identità gli impone di fare parte di coloro che lasciano dietro di sé madri, mogli e isole, per l'altro mondo, l'altra realtà. D'altra parte, come non intendere nel nome di Nunziata la premonizione di colei che apre le porte della felicità risvegliando tutti i sensi e i desideri, ma che rappresenta ugualmente il divieto, la *ri-nunzia*, obbligandolo ad allontanarsene? Potrà così realizzare una delle certezze assolute che figurano all'inizio del racconto: "La vera grandezza virile consiste nel coraggio dell'azione, nel disprezzo del pericolo, e nel valore mostrato in combattimento". Salvo che in questo caso si tratta della guerra di cui parlano i giornali, non quella dei romanzi, quella vera.

Bisogna notare a questo punto che cosa l'esperienza di Arturo in quanto personaggio e narratore porta non solo a se stesso ma all'autrice che ha scritto il romanzo: in primo luogo ha scongiurato il ritorno all'"antico romanzo materno", e con esso il viluppo dell'identificazione al Fantasma materno, e di conseguenza è riuscita a far vivere un personaggio femminile visto e amato dal punto di vista del ragazzo, prima della "caduta" nel mondo ordinario e del "tramonto del complesso edipico".

Infine, le immagini finali con le quali i due romanzi di Elsa Morante prendono congedo dai loro lettori riassumono in modo significativo le due esperienze di scrittura della venticinquenne Elisa e del sedicenne Arturo. L'orfanità e la solitudine sono per entrambi le condizioni del passaggio iniziatico verso l'atto scritturale: tuttavia per Elisa questo coincide con la figura dell'interiorità senza uscita mentre per Arturo è un fuori assoluto, senza residui, senza resti: "fuori dal limbo, non c'è eliso", "Preferisco fingere che non sia mai

esistita" dice Arturo ormai sulla nave che lo porterà lontano. "Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. L'isola non si vedeva più", (p.379).

Elisa si consola nell'ultima pagina del romanzo immaginando una riconciliazione della triplice configurazione dei beniamini Anna, Edoardo e Francesco, che formano la "costellazione del Cugino", della quale lei chiaramente è esclusa. In effetti la sua vera consolazione è il Gatto Alvaro, l'animale e la poesia, il nume tutelare della scrittura.

Invece per Arturo non c'è altra scelta che l'uscita dal mondo dell'isola, l'esilio verso il mondo sconosciuto, extra-diegetico. Ecco la risposta: il prezzo da pagare è la solitudine - ma non quella iniziale, lo stato di orfanità (anche se ne è un ingrediente importante) - quella dovuta alla rinuncia volontaria alla più grande felicità, il sacrificio della speranza amorosa, cosicché la partenza non si effettua per odio ma per eccesso di amore.

Questa è la verità che Arturo ha imparato, questo è il dono di conoscenza che ha ricevuto malgrado tutto da Nunziata e anche dal padre, l'amante impenitente di giovani fuorilegge. Arturo (e come lui l'istanza autorale extra-diegetica) ha così raggiunto quei "tanti" a cui la legge dell'esilio dal primo paradiso ha spezzato il cuore. Certo l'isola è scomparsa come "non fosse mai esistita", ma *exit* Arturo avanza *L'isola di Arturo*, che si offre alla nostra lettura.

(Una prima versione di questo saggio è pubblicata su *Narrativa* n. 17,2000, Centre de Recherches Italiennes (CRIX) a cura di Marie Héléne Casper)

Genesi e generazione della scrittura

di Nadia Setti

Leggendaria A. 12, n. 68 (mar./apr. 2008), p. 39-41

Un volume di studi morantiani in ambito anglosassone mette a tema l'eredità della scrittrice troppo spesso considerata un "genio isolato" originale e inimitabile.

Nell'ormai importante bibliografia critica intorno all'opera di Elsa Morante, il libro edito da Stefania Lucamante e Sharon Wood *Under Arturo's Story*, apre nuovi e considerevoli capitoli nell'ambito degli studi morantiani e in particolare nel contesto statunitense in cui l'opera della Morante è entrata nel 1951 attraverso la traduzione di *Menzogna e sortilegio* che fu piuttosto un adattamento e su cui si sofferma Marco Bardini mettendone in evidenza tagli e distorsioni interpretative. Il volume offre due direzioni di ricerca critica essenziali, a monte e a valle dell'opera morantiana: i modelli presunti o ipotetici del romanzo e gli/le epigoni diretti o piuttosto indiretti. In altre parole, l'eredità letteraria. Inedita o quantomeno raramente oggetto di analisi è la Morante traduttrice di Katherine Mansfield, (i cui racconti e il diario furono pubblicati nel 1957 da Longanesi). In questo caso non si tratta tanto di verificare le qualità della scrittrice in quanto traduttrice, ma di far emergere le similarità di scelte estetiche in particolare per quanto riguarda il racconto breve (*short stories*) attraverso un raffronto di alcune novelle dello *Scialle andaluso* e dei racconti della Mansfield. Nicoletta Ciolla McGowan si sofferma in particolare su *L'uomo senza carattere/The man withouttemperament*, concludendo sulla risonanza autobiografica che si intravede in entrambe le narrative nei personaggi femminili, oppressi da senso d'inferiorità e da sofferenze fisiche e psicologiche.

Sono note le reticenze della scrittrice a mescolare la persona autobiografica con la persona autorale. Questo suo posizionamento non ha impedito alla critica di cercare riscontri biografici nella trama testuale morantiana. In questo volume, diversi saggi si occupano dei primi scritti di Morante considerandoli comela preistoria della scrittrice in fieri. *Diario'38* sembra prestarsi più di altri a tale tipo di lettura: l'intervento censorio evidente della scrittrice spinge a leggere questo testo come cantiere di scrittura e ricerca insieme dell'io "femminile" e dell'io scritturale. Molto opportunamente Elisa Gambaro va in questo senso interpretando *Diario'38* più come testo in sé che come documento a chiave autobiografica e proponendo una serie di riscontri tra il "sognato" e il "narrato". Del resto la sognatrice scrittrice offre spunti preziosi inserendo nei suoi sogni Kafka e uno dei suoi personaggi, Odradek. I sogni sono fonte considerevole per l'indagine sui desideri erotici dell'io femminile, collegati tuttavia, come precisa Elisa Gambaro fin dall'inizio, con un sistema coerente di rappresentazione, di cui la costruzione dei personaggi è una delle chiavi: giovani donne, sensuali e talvolta esibizioniste, la cui sessualità esuberante deve confrontarsi con il senso di colpa e la repressione. Utile in questa prospettiva il paragone con i primi racconti (*Il gioco segreto*) in cui l'opposizione fertilità/sterilità ricompare attraverso l'inquietante e fantastico personaggio della nonna assassina.

Mentre in *Menzogna e sortilegio* le figure ambigue di Cesira, Elisa e il Cugino sono eredi dei "personaggi del sogno". Questi sono dunque i cantieri delle "cattedrali di carta" dei romanzi di Morante. Marco Bardini riprende il discorso sui collegamenti della Morante con il pensiero filosofico, tracciando fili e collegamenti tra gli scritti della prima Morante, il pensiero filosofico di Shopenhauer e Nietzsche, e le teorie freudiane in merito all'irrazionale, alla dimensione onirica e al reale. Su quest'ultimo punto Bardini non si limita ad evocare l'omaggio alquanto scomodo di Lukàcs al romanzo morantiano ma, commentando alcuni saggi di Morante sulla poesia e sulla pittura, definisce il realismo come "scelta esistenziale di non-nascondimento". Nella concezione morantiana dell'artista/poeta l'estetica e la poetica si incontrano con l'etica.

Attraverso i vari confronti e paralleli tra la scrittura di Morante e la letteratura contemporanea appare ormai chiaramente la sua statura originale e non facilmente inquadrabile in categorie generali e generalizzanti, come dimostra in modo approfondito Sharon Wood alla ricerca di "modelli" di *Menzogna e sortilegio*: è evidente che Morante è una scrittrice moderna cui gli abiti della tradizione realista vanno stretti. Una dialettica tra spazio e tempo sarebbe uno dei segni maggiori della "modernità" della narrativa morantiana diversamente dal romanzo ottocentesco in cui la dimensione temporale è dominante. I vari paragoni con Pirandello, i romanzieri ispirati dalla narrativa americana e, in minor misura, le avanguardie, da cui Morante ha esplicitamente preso le distanze, mostrano che l'appartenenza della narrativa di Morante alla modernità, che, con felice espressione, Wood designa come "estremismo diegetico", è profondamente radicata nella tradizione della cultura occidentale.

Non senza ragione Cristina Della Coletta ironizza sul "cliché" che assimila originalità e identità delle scrittrici, che in quanto donne non hanno modelli e tanto meno lasciano eredità (come sostiene Cesare Garboli). È chiaro che la posizione critica di questi saggi va in senso contrario: tracciare la rete di referenze culturali e letterarie, pur evidenziando l'apporto originale della Morante. Per quanto riguarda *Isola d'Arturo* i modelli sono essenzialmente due: il romanzo di formazione e l'epopea. Detto questo, Della Coletta entra nel vivo della dimensione epico-mitica del romanzo privilegiando l'analisi della relazione tra Arturo e i suoi possibili modelli identificatori, innanzitutto l'eroe-padre. Nella ricerca di sé, la costruzione dell'identità si compie attraverso il desiderio mimetico: "Wilhem rappresenta chiaramente per Arturo il sogno di una autonomia metafisica". Rispetto a questo sistema eroico e narcisista, Nunziata in quanto sposa e madre è "ibrida", e quindi in grado di mettere in crisi il sistema metafisico del padre e del figlio. Tuttavia anche Nunziata è "miticizzata" da Arturo, condizione necessaria del suo investimento narcisista. Della Coletta traccia in modo convincente le varie tappe dello sfaldamento del miraggio dell'autonomia metafisica, poiché il protagonista non è "immunizzato dal contagio del desiderio".

Per l'ultimo romanzo di Morante, *Aracoeli*, Hanna Serkowska propone una lettura abbastanza insolita, centrata sulla figura dell'androgino che considera come nucleo ideologico e posizione ontologica fondamentale del romanzo. Riprendendo un suggerimento di Cesare Garboli e privilegiando una

prospettiva filosofica e analitica, Serkowska individua la creatura androgina nel doppio, il due-in-uno costituito da madre e figlio. Come nel mito platonico, l'uno/doppio sarebbe stato separato e le due parti divise tenderebbero a ricongiungersi per ritrovare l'unità originaria. Proprio questa aspirazione profonda a una totalità originaria rafforza l'idea che non si debba parlare di omosessualità né per il personaggio di Manuele né per altri personaggi dei romanzi di Morante (Silvestro, Arturo, Wilhem, Daniele). L'ipotesi è certo suggestiva, i sedicenti "omosessuali" sarebbero delle nutrici (il balio silvestro, o Daniele), ragazzi e uomini che non ammettono femmine nel mondo dei padri. Quanto a Manuele, ha scelto il mondo delle madri. In questa chiave sono in seguito analizzate le tappe del viaggio retrospettivo verso la madre "interiore": non il corpo primigenio ma la disfatta, il deserto, la morte. Viaggio apocalittico, quindi.

In questo panorama d'interpretazioni che su più punti innovano la visione dell'opera morantiana, pur riprendendo qui e là temi e aspetti già trattati, i saggi su possibili credi o continuatori/continuatrici di Morante sono certo interessanti anche se non sempre i riscontri tematici o stilistici sembrano sufficienti a parlare di "scuola" morantiana. In questo senso va del resto il titolo del saggio di Concetta d'Angeli "A difficult legacy". Morante è difficilmente imitabile, la variabilità del suo stile, l'evoluzione della sua opera fanno ostacolo alla costituzione di un modello. La ricezione della sua opera mostra spesso degli effetti paradossali e controversi. Lo studio di autori che possono accostarsi a Morante o per affinità di visione intellettuale o per pratica di scrittura, servono a D'Angeli per affrontare la questione del canone dell'opera morantiana. D'Angeli sceglie Enrico Palandri, Patrizia Cavalli e Gianfranco Bettin come eredi morali di Morante: simile fede nell'arte, coerenza tra scrittura e esistenza, identica attenzione alle situazioni storiche e sociali. In un secondo gruppo l'autrice del saggio raggruppa le narratrici che lavorano sulla memoria familiare, soggettiva e corporea: Mariateresa Di Lascia, Fabrizia Ramondino e Elena Ferrante. A queste figure si aggiunge infine Carmelo Samonà: in questo caso l'eredità si fonda sul rapporto tra scrittura, forma e categorie filosofiche.

Per Stefania Lucamante il termine di paragone con autori delle generazioni successive è invece la nozione di guerra come futile teatro del potere e dell'autorità, e in questa luce legge i testi di Ramondino, *Althénopis* e *Guerra d'infanzia e di Spagna*. Il saggio di Enrico Palandri solleva interrogativi cruciali quanto al rapporto tra genesi e generazione ; della scrittura: l'assenza genitoriale (del padre o della madre), l'origine mancante, il genitore inadeguato generano il romanzo. Secondo Palandri i saggi di Morante non spiegano la pratica della sua scrittura, né cercano di convincere: enunciano delle tesi. Per Morante la letteratura è un nucleo di valori e realtà al di là del tempo.

Tra le figure che costituiscono dei legami importanti di Morante con la cultura del suo tempo si situa certamente quella di Pier Paolo Pasolini amico di Morante e di Moravia. Walter Siti non si limita a evocare le fasi di questa relazione ma analizza particolarmente i riferimenti dell'uno all'altra nei rispettivi testi. Nelle poesie, nel romanzo *La storia*, l'accostamento tra la

figura di Daniele e quella di Pasolini. L'interesse di entrambi per la tragedia greca che li porta a collaborare per il film *Medea*, per il quale Morante sceglie le musiche. Tuttavia dopo il '68 i rapporti tra Pasolini e Morante si deteriorano, anche in questo caso le poesie di Pasolini registrano le increspature, i disaccordi, che appaiono in parte anche nelle recensioni dei libri di Morante (per esempio su *La Storia*). In questo percorso parallelo Siti rintraccia delle allusioni a Morante nell'ultimo e incompiuto romanzo di Pasolini, *Petrolio*, e dall'altra ritrova in Manuele, protagonista di *Aracoeli*, i tratti psicologici di Pasolini, come lui un *niñomadrero* narcisista e omosessuale.

Un punto d'incontro e di discussione importante per Morante come per Pasolini è la nozione di realtà (e irrealtà) e la lettura attenta e appassionata di Simone Weil, a cui si aggiunge nel quadro scelto da Filippo La Porta, Carlo Levi, in particolare i saggi critici, la cui lettura ha influenzato il concetto positivo di realtà. L'analisi del concetto di realtà nella poetica morandiana offre ulteriori argomenti per differenziare l'opera di Morante dalle correnti neo-realiste. Secondo Levi, la realtà diventa "visibile" a partire dall'atto di nominazione, cioè grazie all'espressione poetica. Per Morante e Pasolini tale realtà si espande fino ad abbracciare il cosmo. Molto opportunamente La Porta contestualizza il concetto di "reale" rispetto all'universo e alla cultura statunitense in cui *Coca-Cola is the real thing* rappresenterebbe, nella visione morandiana, la irrealtà anti-letteraria dei media.

L'insieme dei contributi delinea un percorso vario, ampio, coerente e ormai fuori da posizioni o apriori ideologici delle diverse scuole critiche marxiste e femministe che hanno contribuito a marginalizzare l'opera morandiana. In tal modo il volume riesce a situare Morante, spesso e a torto considerata come "genio isolato", al centro di una serie di contesti culturali e intellettuali mostrando la mescolanza di elementi canonici e innovatori, ortodossi e eterodossi di tale straordinaria opera.