

a cura di Lucia Dell'Aia

ELSA MORANTE

MITO E LETTERATURA

con una prosa di Gabriella Sica



**Elsa Morante:
mito e letteratura**

a cura di Lucia Dell'Aia

con una prosa di Gabriella Sica

Ledizioni

Harpocrates



Diretta da Lucia Dell’Aia e Roberto Talamo

Comitato scientifico

Marco Carmello (Università Complutense di Madrid)
Gandolfo Cascio (Università di Utrecht)
Jacopo D’Alonzo (Università “La Sapienza” di Roma)
Novella Di Nunzio (Università di Vilnius)
Pierluigi Lanfranchi (Università di Aix-Marseille)
Andrea Severi (Università di Bologna)
Stefania Sini (Università del Piemonte Orientale)

I saggi sono stati sottoposti a doppia revisione anonima

ISBN 978-88-5526-480-8

© Aprile 2021

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Antonio Boselli, 10
20137 Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Introduzione

di Lucia Dell'Aia

*A Enrique Irazoqui, in memoriam,
il Cristo che fresco assolato ridente
si staccò dalla croce.*

Nei libri di Elsa Morante, come scrive Gabriella Sica nella meravigliosa prosa che chiude il presente volume, «c'è una bella provvista di divinità in un'epoca in cui ogni barlume di mito o di dio si era spento» e, d'altra parte, ancora oggi, «non è vero che gli dèi sono morti ma camminano per le strade o sulla riva del mare o entrano in un bosco dove gli alberi sono tanti e possono ascoltarci. Perché anch'essi sono stati un tempo dèi o persone così sofferenti da arrivare a trasformarsi in vegetali viventi, sempre con un'anima, pur di sfuggire alla violenza del mondo». E una dea Venere che educa Amore su sfondo misterioso in blu, per la quale sono infinitamente grata a Monica Ferrando, rimanda sin dalla copertina di questo libro ai tanti capricci mitici amorosi della nostra Elsa.

Si raccolgono qui alcuni scritti rielaborati a partire dalle relazioni di un Convegno del gruppo di studio Harpocrates che si è tenuto all'Università di Bari il 4 novembre del 2019, grazie all'accoglienza di Daniele Maria Pegorari e di Lea Durante. Molto bello è il ricordo che conservo di quella giornata, soprattutto in tempi odierni di desertificazione di spazi pubblici di incontro e

di discussione: l'Aula Magna era gremita soprattutto di studenti ai quali sono felice che siano giunti i miti di una grande scrittrice.

L'idea del Convegno, e quindi del volume, è stata quella di confrontarsi intorno ai modi della presenza del mito nella scrittura di Morante. Diverse sono state le accezioni con cui il mito è stato inteso nei saggi qui raccolti e proverò rapidamente a sintetizzarne le declinazioni, partendo dalla riflessione poetica di Gabriella Sica, nella prosa già menzionata, secondo cui Elsa può considerarsi lei stessa una figura mitica, quella di Eva cacciata dal paradiso e «finita in quel limbo che di per sé esclude l'eliso appena sfiorato e già perduto». Data questa condizione di sospensione, Sica aggiunge che a Morante non rimane che «invocare la Musa perché le conceda la salvezza, fosse tramite i ragazzini o i poeti o, più probabile, il mondo interiore».

Alle stratificazioni mitiche dell'*Isola di Arturo* è dedicato il primo saggio del volume nel quale si tenta di seguire la traccia di un'Arcadia intesa anche secondo la ricostruzione che di questo mito ha fatto Monica Ferrando. Tale emersione del mito arcadico, attraverso alcuni rimandi a Pan e al suo universo, e del suo opposto politico, mediante il particolare del cammeo della testa di Minerva, consente di agganciare il romanzo di Arturo alla riflessione storica sulla guerra e sulla violenza del potere.

Se già nel primo saggio vi sono vari rimandi alle figure mitiche materne dell'*Isola di Arturo*, da quella *sub specie* maschile di Silvestro a quella animale di Immacolatella, da quella assente della Grande Madre fino a quella ambigua e infantile di Nunziatella, è il secondo scritto, quello di Gandolfo Cascio, che analizza con do-

vizia di particolari l'universo delle madri nella totalità dell'opera morantiana.

Alla accezione di mito classico come fonte disseminata fra le figure e le azioni del romanzo, che emerge dal primo saggio, si sostituisce qui l'idea della mitologia romantica e moderna della madre protettiva e premurosa che Morante erode con «azzardo infantile», ma proprio per questo efficace nell'intento di incenerire «la fiaba frusta della maternità», intesa soprattutto come forma di «seducente conformismo» e di evento «di squisita felicità». In uno stile lussureggiante e impertinente, l'autore scava nel crudele universo morantiano nel quale la demitizzazione dell'invenzione dell'amore romantico avviene in ossequio al bisogno dell'autrice di far emergere la contraddizione del reale.

Il terzo saggio, di Marco Carmello, si sofferma in particolare sull'ultimo romanzo della nostra autrice: *Aracoeli*, il più negletto nell'universo degli studi morantiani. Riprendendo con grande sapienza la terminologia di Jesi e le acquisizioni di Gusdorf, l'autore rintraccia nel romanzo l'idea di mito come atto simbolico primario e di mitologia come ordine simbolico che sancisce il sistema della significanza della lingua. L'espressione “non c'è niente da capire” che Aracoeli rivolge a suo figlio Manuel diventa così l'occasione per riflettere sul fatto che in questo romanzo l'autrice intende porre il problema del rapporto fra mito e mitologia nei termini dell'aspirazione a uscire dalla mitologia per tornare al mito. Quando l'intelligenza è applicata all'ordine simbolico è quindi destinata a fallire.

Molti sono i punti di tangenza fra la riflessione di Carmello e quella contenuta nei due saggi precedenti: anche nell'analisi dell'*Isola di Arturo*, svolta nel primo saggio, come in quella di Carmello su *Aracoeli*, “fuori

del limbo non v'è eliso" e l'intelligenza mitologica della guerra contamina i misteri del mito, così come inaccettabile è apparsa per lei, dalla riflessione di Cascio, la mitologia romantica e moderna della maternità.

Ancora un problema di mito e di demitizzazione è quello che emerge dal saggio di Pierluigi Lanfranchi sugli opposti ebraismi nel romanzo *La Storia*. Intendendo il mito come religione, l'autore insiste con pregevole chiarezza sulla distinzione fra l'ebraismo mitico del personaggio di Ida e quello demitizzato di Davide. Mentre per Ida, così come per sua madre Nora, l'ebraismo non è una pratica religiosa, ma solo un legame di sangue e una atavica memoria della persecuzione, l'intellettuale anarchico Davide rifiuta l'idea della trasmissione biologica e «smaschera il meccanismo mitologico che consiste nel far passare come naturale una costruzione culturale e ideologica».

Anche in quest'ultimo saggio sullo sfondo agiscono gli studi jesiani su mito e mitologia, interesse comune del Gruppo Harpocrates, che infatti proprio a questo tema ha dedicato il suo primo seminario tenutosi all'Università di Aix-en-Provence il 17 e il 18 aprile 2018, a cura dello stesso Lanfranchi. Gli interventi sono stati rielaborati per la pubblicazione sulla rivista «Mythos» (13, 2019) a cura sempre di Lanfranchi e di Francesco Massa.

Sempre sul romanzo *La Storia* si concentra Giuliana Zagra che riflette utilmente e con rigore sulla mediazione della concezione del mito di Simone Weil per comprendere la tensione formale e culturale del più incompreso, almeno per molti suoi contemporanei, romanzo morantiano. Ottimi lavori sulle carte del manoscritto della *Storia* e altrettanto approfonditi studi di interpretazione più recenti pongono ormai il romanzo *La Storia*

ad una distanza siderale dalle polemiche che ne scaturirono all'uscita. Come una *Iliade* dei giorni nostri, *La Storia* risente, secondo l'analisi di Zagra, della concezione del mito tragico di Weil oltre che della sua lettura dell'*Iliade* come poema della forza. Anche in questo puntuale saggio, quindi, si torna a mettere in stretta relazione la potenza del mito (e anche del genere epico omerico) con la tragedia della guerra e della violenza.

Lo scritto di Flavia Cartoni parte dall'interpretazione dell'idea di mito e del processo di mitificazione di Carlos Castilla del Pino per declinare questa concezione soprattutto sulla creazione delle figure familiari del romanzo *Aracoeli*. In una prospettiva mitica che si apre al processo di creazione dell'identità dei singoli e della comunità, la studiosa si muove con singolare perizia nel territorio dell'analisi psicologica dei personaggi morantiani, avendo particolare attenzione soprattutto per la figura di maternità complessa di Aracoeli. Ad emergere è il processo di mitificazione della scrittura morantiana, ma anche la già menzionata aspra erosione della mitologia familiare perbenista e borghese.

La riflessione di Florinda Fusco si sofferma, infine, sul primo romanzo della nostra Elsa: *Menzogna e sortilegio*. Qui il mito è inteso come una suggestione strutturale e compositiva della narrazione stessa. Il cronotopo è assimilato al mito di Kronos e di Gea: così come Kronos, il tempo, è nascosto nella pancia di Gea, lo spazio-tempo, così in *Menzogna e sortilegio* il tempo reale della narrazione è nascosto nello spazio dell'ambientazione. Riusciamo infatti a ricavare informazioni sul tempo della narrazione solo se analizziamo lo spazio in cui è ambientato, disseminato di particolari che riconducono la storia ad un tempo abbastanza preciso. La rarefazione spazio-temporale crea quindi una dimensione mitica, ma

il mito è un prodotto della storia, «respiro interno alla storia». Anche in questo saggio, quindi, la dimensione mitica intrattiene un forte legame con l'interpretazione del presente e soprattutto della guerra.

Come ho già accennato, chiude il volume la prosa lirica e testimoniale di Gabriella Sica che disloca su un livello poetico ogni riflessione, ricongiungendosi ad ognuno degli spunti qui trattati se è vero che, come lei stessa scrive, nella scrittura morantiana possiamo trovare «un'arcadia più concreta della realtà, dove vivono ninfe e dèi dall'apparenza pienamente umana, in piena libertà di spirito».

Stratificazioni mitiche nell'*Isola di Arturo*

di Lucia Dell'Aia

In un significativo dialogo fra Arturo e la sua matrigna Nunziatella, emerge con chiarezza il ruolo svolto dal baliò Silvestro nell'infanzia del giovane isolano, orfano di madre:

Silvestro, chi era? – ella si informò. Era uno di Napoli, che rimase qui finché non lo chiamarono per fare il soldato. Un amico mio! È lui, che mi ha dato il latte. – Come! T'ha dato il latte! – M'ha allevato col latte di capra. – Uh! – essa notò con profonda indignazione – il latte di capra! Che non ha nemmeno un sapore cristiano. E tu come hai fatto, a crescerci così bello! A Napoli dicono che il latte delle capre e delle pecore è buono solamente per i caprai e per i pecorai [...] E pensare! A averlo saputo! A mia madre, le faceva perfino male il petto, certi anni, per il latte che aveva! A poterlo sapere che qui a Procida c'eri tu con una capra, t'avremmo portato a casa nostra, e saresti cresciuto assieme a noi! (Morante, 2001, p. 1061).

Ciò che colpisce di questo passo è la netta opposizione fra l'universo femminile materno rappresentato da Nunziata e quello del maschile animale di Silvestro, che

alleva Arturo con il latte di capra. In assenza della madre, morta di parto, Arturo viene affidato ad un giovane, dato che nella casa in cui cresce, la *Casa dei guaglioni*, è in qualche modo, per pregiudizio e per superstizione popolare, interdetto l'accesso alle donne, essendo ancora viva la memoria del suo precedente proprietario, Romeo l'Amalfitano, che aveva consacrato quello spazio a scandalosi festini fra uomini, lasciando poi alla sua morte l'abitazione in eredità al padre di Arturo, Wilhelm Gerace, uno dei suoi più cari amici.

A rendere evidente la stratificazione mitica del personaggio di Silvestro concorrono contemporaneamente il suo nome e il latte di capra con cui fa crescere Arturo. Silvestro è con ogni evidenza una variazione del nome Silvano, il dio latino omologo del greco Pan, dio dell'Arcadia dalle zampe di caprone. Mi sembra chiaro, quindi, che Morante alluda qui attraverso Silvestro e l'ambientazione isolana, altrettanto silvestre, ad un preciso contesto mitico che riempie di significato la sua vicenda narrativa, pur descritta con tratti sempre realistici. Nel corso della nostra riflessione approfondiremo anche i legami stretti che questo universo arcadico di Pan intrattiene con il mondo del femminile e metteremo in luce il modo in cui Morante ha inglobato nella sua narrazione non solo la sfera di Pan, ma anche quella femminile della Grande Madre, oltre che quella di Minerva.

Fermiamoci, per il momento, ad analizzare la stratificazione mitica di Pan, che abbiamo detto celarsi dietro il personaggio di Silvestro-Silvano. Come è attestato nell'*Aulularia* di Plauto (674, 676, 766) e in Accio citato da Cicerone (*Sulla natura degli dei*, 2, 89), con il nome Silvano i latini avevano recuperato le caratteristiche del dio arcadico Pan. In particolare, come è affermato nel *De Agricoltura* (83) di Catone, il dio Silvano

era noto nella tradizione latina per la sua netta avversione per le donne, al punto che nessuna donna poteva assistere alla cerimonia in suo onore, nonostante essa potesse essere celebrata anche da uno schiavo; inoltre, come riferisce Agostino nella *Città di dio* (6, 9, 2) citando Varrone, Silvano era solito tormentare le partorienti di notte. Il suo regno, come è attestato sempre in Plauto, era la foresta, in disparte rispetto al consesso urbano, come la grotta di Pan (Bonney, 2001, pp. 1653-1654).

Numerosi sono i riferimenti nella descrizione della *Casa dei guaglioni* al suo essere uno spazio isolato rispetto alle altre abitazioni, immerso nella macchia mediterranea dell'isola, tanto più che prima di essere una abitazione era stata un convento di frati. Potremmo dire, quindi, che essa appartiene all'immaginario del regno di Pan. Inoltre, proprio all'ingresso di una grotta, in cui Arturo si era rifugiato per un litigio con Nunziatella, avviene l'incontro, dopo tanti anni, fra Silvestro e il protagonista. È evidente, da quanto sinora messo in luce, che non è nostra intenzione identificare il personaggio di Silvestro con il dio Pan, ma di individuare nel suo nome, nel particolare del nutrimento del piccolo Arturo con il latte di capra, in sostituzione della figura materna, e nel carattere di grotta silvestre della casa di Arturo, l'emergere di un contesto mitico riconducibile a Pan e al suo regno arcadico.

A far pensare a Pan e al suo immaginario mitico concorre anche il particolare per cui Silvestro non solo avrebbe nutrito Arturo con il latte di capra, ma gli avrebbe insegnato a parlare, a leggere e a scrivere (Morante, 2001, p. 964). Infatti al dio caprino la tradizione mitica lega non solo la natura e gli animali, ma anche la parola, la musica e la poesia, essendo egli l'inventore

della siringa, lo strumento a fiato che richiama l'idea della voce della natura. Se pensiamo al *Cratilo* di Platone (408cd), Pan è qui identificato con il *logos* che di tutto informa e che tutto fa circolare. Con le parole di Socrate, del dio figlio di Ermes si spiega la duplice natura, divina e animale, ricondotta al duplice volto del discorso che esprime il "tutto", come nella radice del nome di Pan, ma è anche falso e menzognero. Pertanto, la parte vera del discorso è levigata e divina e dimora in alto, tra gli dèi, mentre quella falsa abita in basso, tra gli uomini, ed è ruvida e caprina. Pan capraio è, infatti, come il discorso, liscio nella parte superiore, ma ruvido e con zampe da caprone nella parte inferiore.

L'origine di Arturo, quindi, nell'isola di Procida, all'ombra di Pan, si satura di significati arcadici. La sua isola fatta di impervi sentieri lungo i quali si inerpicano le capre è il luogo ancestrale della natura, della poesia, di Pan e della sua siringa, ovvero della componente essenziale della poesia: la memoria. E per Arturo si tratta appunto di raccontare le memorie da fanciullo nella finzione del romanzo. Se questo universo arcadico è evocato, attraverso la cura del balio Silvestro, *sub specie* maschile, non va trascurata la presenza della grande madre assente, morta di parto, e che in qualche modo rivive nell'affetto protettivo della cagna Immacolatella. Come avevamo già accennato, l'antico culto di Pan in Arcadia era collegato con quello della Grande Madre. L'Arcadia di Pan, come ha scritto mirabilmente Monica Ferrando (2018), è la perenne attualità di un tempo mitico-preistorico affidato alla memoria e l'estraneità di questo dio a un certo ordine della storia si manifesta attraverso una tensione fra assenza e presenza.

Nell'Arcadia di Arturo, dominata dalla figura maschile di Silvestro, dalla Grande Madre assente e dal suo

succedaneo animale, trova spazio anche la presenza della dea madre fanciulla, Nunziatella, quasi una sposa bambina:

La sua voce (ormai già familiare per me), di ragazza che ancora non ha finito di crescere, suonava adesso d'una incredulità leggendaria, fraterna e quasi amara: – Se tu abitavi là, assieme a noi – disse – per te sarebbe stata tutta un'altra vita! Io t'avrei badato, e t'avrei tenuto in braccio. Che credi, tu? Pure da piccirilla, io, già sapevo tenere in braccio le creature. Per forza! Ché a casa nostra, c'era la fabbrica! E tutti sono stati in braccio a me. Che ci sapevo saltare anche la corda, con la creatura in braccio! (Morante, 2001, p. 1065).

Nunziatella, la dea-madre fanciulla, che è ambigualmente anche desiderata amante del quasi coetaneo Arturo, lasciata sola dal suo sposo, incarna anche alcune caratteristiche della tradizione mitica di Psiche o di Kore, se pensiamo a quanto rileva Furio Jesi (2010, pp. 88-89) nelle seguenti riflessioni:

Gli etnologi della Scuola di Leningrado hanno giustamente notato che la condizione della sposa – Psiche nel mito – rispecchia quella delle fanciulle che, presso società cosiddette primitive, trascorrevano un certo periodo insieme agli adolescenti sottoposti alle iniziazioni. La casa in cui quegli adolescenti trascorrevano il periodo iniziatico era considerata un luogo dell'aldilà, del regno dei morti. Dunque anche la permanenza della fanciulla laggiù era un soggiorno nell'Aldilà. Di qui l'invisibilità dello sposo o il divieto di vedere lo sposo. Psiche subisce la sorte della greca Kore, rapita da Ades, il cui primo attributo è l'invisibilità [...]. L'originario dio infero diviene il temibile sposo.

Come si è detto, quindi, il materno nell'Arcadia morantiana di Procida assume vari volti, a partire da quello della madre assente, senza trascurare però quello semi-animalesco di Silvestro, quello animalesco in senso stretto di Immacolatella e quello bambino di Nunziatella, la quale, d'altra parte, è anche una sposa fanciulla sottoposta ad una sorta di iniziazione, insieme ad Arturo, da parte dell'invisibile e misterioso Wilhelm. Nel sogno materno e amoroso di Arturo, Nunziatella è trasfigurata anche in altre forme divine di madre, come è evidente dal seguente passo in cui la sua figura è sovrapposta a quella della dea marina Teti, la madre di Achille:

Allo spegnersi della lampada, un fioco riflesso lunare si svelò nella stanza, attraverso le vetrate polverose. Io mi sdraiai supino in terra, pigramente. Intravedevo, al di là del mio corpo disteso, l'ombra seduta della sposa, come una statua; e guardavo, con la testa rovesciata, la opaca finestra alle mie spalle, immaginandomi la figura sottile della luna nuova che là dietro il vetro discendeva il sereno come lungo un filo. Il buio nella stanza durò solo pochi secondi; ma in quei pochi secondi io tornai, d'improvviso, a rivivere un mio ricordo. Esso apparteneva a un'esistenza che io dovevo aver vissuta in tempi lontanissimi: secoli, millenni prima, e che solo adesso mi risaliva alla memoria. Sebbene non tutto chiaro, era un ricordo così veridico e certo che per un poco mi rapì al presente! Mi ritrovai in un luogo assai lontano; quale fosse il paese, non so. Faceva una notte chiara, ma in cielo non si vedeva la luna: io ero un eroe, e camminavo lungo la riva del mare. Avevo ricevuto un'offesa, o soffrivo di un lutto: forse avevo perduto il mio più caro amico, è possibile che me lo avessero ucciso [...]. Chiamavo qualcuno, e piangevo, disteso sulla rena; e appariva una donna assai grande,

che sedeva su una pietra, a un passo da me. Era una bambina, ma pure aveva, in tutta la persona, una maturità maestosa; e la sua misteriosa infanzia non pareva un'età umana, ma piuttosto un segno di eternità. Ed era proprio lei che io avevo chiamato, questo è certo; ma chi ella fosse, ora non sapevo più ricordarlo: se una divinità oceanica, o terrestre, o una regina legata a me da parentela, oppure una veggente... (Morante, 2001, pp. 1067-1068).

I vari volti del materno sono nell'*Arcadia* di Morante sovrapposti e stratificati e concorrono contemporaneamente a fare dell'iniziazione di Arturo un momento poetico rivissuto attraverso la memoria. Tale luogo, in cui natura, poesia e amore convivono in un giardino favoloso, non tarderà ad essere profanato dall'intelligenza, che contamina i misteri. La suggestione mitica sotto il cui segno si cela questa profanazione è quella della dea Atena-Minerva, che quasi come una "straniera" si insinua nella simbologia mitica arcadica e non fa più apparire ad Arturo la sua isola come un «paese di avventure» o «un giardino beato», ma come una «magione stregata e voluttuosa», nella quale non trova più da saziarsi, come lo sciagurato re Mida (p. 1244).

Il giovane adolescente sente di non potersi più nutrire di quanto la sua isola gli aveva offerto fino ad allora e anche la sua bellezza primaverile quasi lo disgusta:

Le grazie primaverili dell'isola, che gli altri anni mi piacevano tanto, m'ispiravano quasi una rabbiosa ironia, mentre m'arrampicavo e ridiscendevo per quelle rocce e quei prati con le mie lunghe gambe, simili ad un camoscio o a un lupo, in una turbolenza continua che non trovava sfogo. In qualche momento, l'allegrezza trionfale della natura mi vinceva, trascin-

nandomi a esaltazioni straordinarie. I fiori fantastici dei vulcani, che invadevano ogni pezzo di terreno incolto, sembravano spiegarmi per la prima volta certi motivi deliziosi della loro forma e dei loro colori, invitandomi a una festa gioiosa, cangiante... Ma subito mi riprendeva la solita collera sconsolata, resa più acre dalla vergogna di quel mio vano trasporto. Non ero una capra, o una pecorella, per saziarmi d'erbe e di fiori! E per vendicarmi, devastavo il prato, strappando i fiori, pestandoli ferocemente sotto i piedi (pp. 1243-1244).

L'Arcadia di Arturo è ormai distrutta, il limbo della sua iniziazione sta cadendo sotto i colpi di una forza estranea al suo mondo. Non privo di importanza è il modo in cui Morante inserisce la figura della dea Minerva in questo immaginario arcadico dell'isola che si sta dissolvendo. Un giorno, sulla spiaggia, forse perduto da qualche visitatore "straniero", Arturo raccoglie un cameo raffigurante la testa di Minerva. Pensa di darlo in regalo al suo balio Silvestro, il quale, per portare sempre con sé il ricordo di Arturo, lo fa montare su un anello che indosserà al dito, senza mai separarsene. Sarà proprio da questo anello che nella parte finale del romanzo Arturo riconoscerà Silvestro, che ormai non vedeva da molti anni, e che è tornato a trovarlo sull'isola. Arturo, dopo questo incontro, abbandonerà l'isola per sempre e partirà con lui per la guerra.

Non è la prima volta che Morante fa uso dell'espedito dell'anello per evocare situazioni mitiche: si pensi all'importanza dell'anello di diamante e rubino in *Menzogna e sortilegio* e ai suoi significati mitici e simbolici legati alla luna, su cui ho già avuto modo di scrivere. E non si può trascurare che anche in questo suo secondo romanzo l'anello ritorna con la stessa sim-

bologia di investitura dispotica e amorosa per chi lo indossa o per chi ne subisce il fascino. Si ricordi, ad esempio, il mito dell'anello di Prometeo il quale, dopo essere stato liberato da Eracle, si infila al dito un cerchietto su cui è incastonato un frammento di pietra, in ricordo della roccia e delle catene del Caucaso dove era stato imprigionato e in segno di sottomissione a Zeus.

E non deve essere trascurato nemmeno il fatto che sull'anello sia incastonato un cammeo con la testa di Minerva, la vergine virago figlia di Zeus, così definita nell'inno omerico a lei dedicato (XXVIII) qui nella traduzione di Filippo Càssola (1994, p. 423):

Pallade Atena comincio a cantare, dea gloriosa
dagli occhi scintillanti, piena di saggezza, dal cuore inflessibile;
vergine augusta, protettrice della rocca, intrepida,
che da solo generò, dal capo venerato, il saggio Zeus,
figlia sua propria, chiusa nell'armatura guerresca
tutta risplendente d'oro [...].

Estromessa da Zeus dal corpo femminile materno di Meti, poiché egli la divorò incinta per timore che nascesse un figlio capace di detronizzarlo, ella nacque dalla testa di Zeus già armata; e Eschilo nelle *Eumenidi* ce la presenta, nei versi che seguono (Tonelli, 2000, p. 244), come totalmente appartenente alla sfera del padre, allorché non riconosce la gravità della colpa del matricidio di Oreste:

Spetta a me prendere l'ultima decisione,
e aggiungerò questo voto in favore di Oreste,
perché non c'è madre che mi abbia generato,
appartengo totalmente al padre
e prediligo di tutto cuore ciò che è virile,

fuorché il vincolo di matrimonio: appartengo totalmente al padre.

Quando l'Arcadia morantina incontra Minerva-Atena significa che l'intelligenza e la ragione (sentite come potenze esterne all'isola) o la forza, per dirla con Simone Weil, hanno contaminato ormai i misteri della natura, della poesia e dell'amore, della maternità, arcaicamente intesa anche *sub specie* maschile e animale. Questo mondo poetico e mitico si dissolve sotto i colpi della storia e in particolare del suo volto più cruento, quello della guerra, lo scandalo supremo che dura da diecimila anni e a cui la stessa Minerva rimanda.

Il legame sempre forte che i romanzi di Morante intrattengono con la storia si manifesta anche nell'*Isola di Arturo* e in particolare attraverso il filtro mitico di Minerva:

Ma a me, l'arrivo di quel visitatore inatteso, capitato d'un tratto a sorprendermi su quella riviera, fece un effetto così romanzesco che lì per lì, piuttosto che a una presenza vivente, credetti a una allucinazione! Alla vista impensata di quel cammeo, famoso mio dono al balio Silvestro, e chiaro documento della sua persona, rimasi senza respiro. Come se d'un tratto là sulla spiaggia mi si fosse dissepolta innanzi agli occhi una Valle dei Re, o qualche simile chimera sotterrata (Morante, 2001, p. 1353).

Il riconoscimento di Silvestro a partire proprio dall'anello con il cammeo della testa di Minerva risulta ad Arturo quasi il segno di un destino nascosto che avrebbe dovuto prima o poi compiersi e unire la sua fanciullezza, accudita da Silvestro, nuovamente a lui nell'età più matura. Il suo destino era quello di uscire

dalla sua Arcadia, mondo di armonia e di pace con la natura, per accedere all'età adulta fatta di intelligenza e di conoscenza della violenza del presente:

In sostanza, io conoscevo la storia fino dai tempi degli antichi egiziani, e le vite degli eccellenti condottieri, e le battaglie di tutti i passati secoli. Ma dell'epoca contemporanea, non sapevo nulla. Anche quei pochi segnali dell'epoca presente che arrivavano all'isola, io li avevo appena intravisti senza nessuna attenzione. Non m'aveva incuriosito mai, l'attualità. Come fosse tutto cronaca ordinaria da giornali, fuori della Storia fantastica, e delle Certezze Assolute. E adesso, all'udire le notizie mondiali che mi dava Silvestro, mi pareva d'aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola: in un cortile d'erbe selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato confitto nella fronte! (pp. 1355-1356).

Il ragazzo si sente improvvisamente risvegliato dal lungo sonno arcadico alla vista di Silvestro, riconosciuto grazie all'anello di Minerva. Non appare forse casuale che il sonno con lo spillone confitto nella fronte dei personaggi delle favole, a cui paragona i suoi sedici anni, sia ambientato dalla scrittrice in un giardino selvaggio che ha come custode, insieme ai gufi, la civetta, l'animale sacro ad Atena.

Con la forza fatale dell'anello di Minerva, Arturo e il suo balio Silvestro dimenticano la loro iniziazione arcadica e partono per la guerra mondiale. Mentre Arturo si allontana non vuole vedere l'isola confondersi e diventare "una cosa grigia", ma preferisce "fingere che non sia mai esistita". Se ci fosse dato di rappresentare come Morante immaginasse la sua Arcadia, essa potrebbe corrispondere al quadro di Luca Signorelli, *Regno (o Edu-*

cazione o Scuola) di Pan, andato distrutto in Germania durante la seconda guerra mondiale, per singolare coincidenza con il nostro discorso, e che la scrittrice avrebbe potuto, con ogni probabilità, anche conoscere, così magistralmente descritto da Bernard Berenson (1965, p. 167):

Il Dio dal piè caprino, nell'aspetto il maestoso fascino della natura, siede nella quieta solennità del crepuscolo, un tenero arco lunare sulla sua chioma. Grandi nudi d'un carattere primordiale gli sono intorno; il giovane Olimpo suona la sampogna; un altro giovane che soffia in una canna giace ai suoi piedi. E tengono solenni discorsi su questo tema: la poesia della terra è immortale. Il tramonto li ha convocati sulla terra rugiadosa; ed essi mormorano i segreti della Gran Madre.



Figura 1. Luca Signorelli, Regno (o Educazione o Scuola) di Pan, 1490, tempera su tela, Berlino, Kaiser Friedrich Museum, distrutto durante la seconda guerra mondiale.

Riferimenti bibliografici

- Berenson B. (1965), *I pittori italiani del Rinascimento*, Sansoni, Firenze (edizione in lingua originale 1954).
- Bonnefoy Y. (2001), *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- Càssola F., a cura di (1994), *Inni omerici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Eschilo (2000), *Le tragedie*, a cura di A. Tonelli, Marsilio, Venezia.
- Ferrando M. (2018), *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Neri Pozza, Vicenza.
- Jesi F. (2010), "Trasmissione sulla favolistica", *Riga*, 31: 88-89.
- Morante E. (2001), *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano, vol. 1 (edizione originale 1988).
- Platone (2018), *Cratilo*, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

di Gandolfo Cascio

Macché fascino

Secolo scellerato l'Ottocento: perché, allato agli esempi di chi oscillò con invidiabile valentia da spaventevoli vertigini, o s'assise in solitaria parte o si schiantò nei rischiosi abissi del cervello, pure dispose – con esibito vigore nel *volk* protestante¹ – una perversa rassegna di bufere sentimentali e di assalti patetici² che turbarono la società che in quel tempo si trovava a proprio agio nei salottini frequentati da civili conversatori, o nei riparati boschetti bazzicati da svampite signorine e pastori abili di soprano e rimari. Le sventure che portò furono l'invenzione dell'amore romantico (quanti giovanotti morti per niente!), la strampalata, quanto infesta, idea di genio e, massimamente, la trovata del precetto cardinale della morale borghese: l'apprezzamento del lavoro: be-

¹ «E d'altra parte non farà meraviglia che i popoli settentrionali e massime i più settentrionali sieno oggi i più caldi di spirito, i più immaginosi in fatto, i più mobili e governabili dalle illusioni, i più sentimentali e di carattere e di spirito e di costumi»: Leopardi, 1956, I, p. 874.

² Evidentemente riprendo in traduzione il concetto di *Sturm und Drang*. Sul tema, rimando anche a Safranski, 2007.

nefico sia per l'individuo sia per la collettività; quando invece, fino ad allora, esso era stato subito come il supremo castigo che aveva marchiato con immedicabile amarezza lo sfratto dal lussuoso giardino³. Tale mutamento, lo sguaiato disprezzo dell'*homo faber* per il *sapiens*, può essere preso a emblema d'un codice morale che nel *fare*, invece che nell'*essere*, realizza il novo e luciferino pensiero dominante, il motto con cui Goethe assunse l'ufficio di notaro della mitologia della modernità⁴.

Delle tracce che danno prova di quanto sia stato perverso e pervasivo l'addottrinamento, è da ritrovarsi nell'arte: sia nei ritratti commissionati dalla rinnovata classe di benestanti, dove diventano di gran voga dei didascalici *conversation pieces* in cui, anziché presentare gentiluomini e gran signore beati a far nulla, si dà spazio a genitori e figli occupati in attività decorose e utili al presente e all'avvenire (cfr. fig. 1); sia nell'ordinaria iconografia della Sacra Famiglia, riproposta nei santini in una sceneggiatura inedita: dove Maria non è più espressa con gli stemmi del suo pregio, o con il Vecchio Testamento, custode del suo oracolo⁵, ma viene ripresa impegnata a fare qualcosa di pratico (filare o cucire); mentre l'adolescente Gesù, nudato dei porporini garofali, delle fiammanti melagrane, del casto cardello, e perfino scompagnato dal ricciuto cuginetto, incarna le virtù

³ *Genesi* 3, 23: «Il Signore Dio lo scacciò dal giardino di Eden, perché lavorasse il suolo da dove era stato tratto».

⁴ «*im Anfang war die That!*» ≈ «In principio fu l'atto!»: Johann W. von Goethe, *Faust* (1831), v. 1237; traduzione mia.

⁵ *Isaia* 7, 14.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

degne piuttosto d'un operoso apprendista nella ben avviata impresa di Giuseppe⁶ (fig. 2).

A tale costume, ormai cristallizzato nella cultura italiana (si pensi al primo articolo della Costituzione) e incancrenito negli anni del dopoguerra, si oppose con infantile azzardo Elsa Morante che, per esempio, nell'*Isola di Arturo* lascia che il bislacco *rentier* Romeo l'Amalfitano, uno dei caratteri più ambigui, cioè poetici, predichi la propria regola:

Questo palazzo, – mi disse, – è l'oggetto più caro che ho posseduto sulla terra, e perciò lo lascio a te. Ti lascio pure certi denari che ho alla Banca a Napoli, così, aggiungendoli alla proprietà di tuo padre, diventerai quasi un signore. È una grande soddisfazione per me il pensiero che tu potrai risparmiarti di lavorare, perché il lavoro non è per gli uomini, è per i ciucciarelli. Anche una fatica, magari, può dar gusto qualche volta, purché non sia un lavoro. Una fatica oziosa può riuscire utile e simpatica, ma il lavoro, invece, è una cosa inutile, e mortifica la fantasia. A ogni modo, se per caso non ti bastassero i soldi, e tu dovessi proprio adattarti a un lavoro, ti consiglio un mestiere che favorisca la fantasia quanto più è possibile, per esempio lo spedizioniere. Ma vivere senza nessun mestiere è la miglior cosa: magari accontentarsi di mangiare pane solo, purché non sia guadagnato (Morante, 1988, IA, pp. 1014-1015).

Ancorché smentita dall'indomabile paganesimo d'oggiogiorno che promette già nell'aldiqua la sua dozzi-

⁶ Rimane spesso in questi santini la presenza della Croce che, ad esempio, anche nell'immagine proposta si nota in basso a destra; tuttavia quello che si nota è che a essere esaltato è il gesto della costruzione, della manifattura, appunto del *fare*.

nale ricompensa, l'anarchica Morante – che non ce l'aveva esclusivamente con la mentalità mercantile – provò a battere in breccia un altro tabù delle bastie del seducente conformismo: quello della maternità: data sempre come evento di squisita felicità, nell'allucinazione d'una donna stilnovisticamente salvifica (ma essa stessa dolente)⁷ –. Fra loro si distinse Pasolini, che lodò e magnificò la sua privata apparizione materna, saziando lo stampo conservatore e ormai banale, con gran vantaggio per la festa familiare e la salute della comunità⁸.

La polemica di Morante, tuttavia, non si fondava su nessun programma né aveva un obiettivo preciso, e, semmai, si espresse senza sosta nei noti toni autoritari e magari contraddittori. Tanto per dire, se in un passo dell'*Isola* tra le declinazioni amorose alla *στοργή* è consegnato l'invincibile primato, perché «NESSUN AFFETTO DELLA VITA UGUAGLIA QUELLO DELLA MADRE» (p. 979); al padre, al contrario, viene affidata

⁷ Rispettivamente: Gabriele d'Annunzio, *Consolazione* (1891); Grazia Deledda, il racconto *Cenere* (1904) e *La madre* (1920); Umberto Saba, *Quando nacqui mia madre ne piangeva* (1924) e *Preghiera alla madre* (1945); Giuseppe Ungaretti, *La madre* (1930); Eugenio Montale, *A mia madre* (1943); *Casa d'altri* (1952) e *Penny Wirton e sua madre* (1978) di D'Arzo; Pier Paolo Pasolini, *Supplica a mia madre* (1964), e si rammenti che in quel medesimo anno, oltre alla pubblicazione di quel testo, Pasolini assegnò alla madre, Susanna Colussi, il ruolo di Maria anziana nel *Vangelo secondo Matteo*; Giovanni Testori, *Ragazzo di Taino · II* (1981); Alda Merini, *Tu eri la verità, il mio confine* (1984); e il caso particolare della dolorosa e inguaribile ferita di Vivian Lamarque com'è data in *Madre d'inverno* (2016).

⁸ Anche il Fascismo si appropriò con retorica e, dunque, scandalosa fermezza di questa convinzione, e provò a propagandarla anche attraverso l'arte che, nonostante tali premesse, la testimoniò sovente con pezzi che ancor'ora restano una finissima dote (cfr. figg. 3 e 4).

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

la posizione del vinto (Francesco, ch'è squattrinato, «nero come l'inferno! e butterato»⁹), o della parodica sconfitta (Wilhelm), o dell'assenza colposa (in *Aracoeli* e nello *Scialle*). Di quest'inferiorità essi sono coscienti, e hanno l'intelligenza ch'è dovuta dalla *padronanza* che l'altro sesso ha sulla vita:

perché
mi chiami padre? Nessuno è padre a un altro¹⁰. Tutti
da una stessa madre
siamo partoriti. Non voglio
essere chiamato padre (Morante, 1990, MSR, p. 100).

Altrove, però, si vedrà che, per l'appunto, si verificano episodi che provano quanto chiazato sia il tema e la percezione dell'istituzione. Di tale legge, che pone l'uomo e la donna in posizioni di evidente e immutabile squilibrio, Morante si appropriò, cangiandola per il proprio lucro, a seconda che in una relazione tenesse il ruolo di forza o quello subalterno. Con Moravia interpretò la parte del figlio viziato e gli chiese «un amore più forte di qualunque cosa, come quello *delle madri per i figli*: una *madre* non chiede niente, dà solo»¹¹; e anche a Dario Bellezza spettò di prendersene cura:

[...] un bisogno incelato di maternità
ma io sarei la *madre* e tu il *figlio*:
perché la tua voce è più
giovane roca e assoluta

⁹ Morante, 1988, MS, p. 324.

¹⁰ Versi vicini a quelli del Vangelo: «E non chiamate nessuno 'padrè' sulla terra, perché uno solo è il Padre vostro, quello del cielo» (*Matteo* 23, 9).

¹¹ Elsa Morante a Luisa Fantini, lettera del 13 febbraio [1939], in Morante, 2012, p. 68; corsivi miei.

di ogni speranza¹².

In *Alibi* (la poesia “per” Visconti) le cose si complicano, visto che in più luoghi dell’epillio, le parti vengono sovvertite¹³ e così dapprima l’amato viene invocato come «figlio mio diletto» (AL, p. 1394), mentre nel verso conclusivo, isolato da uno spazio vuoto, tutto si capovolge ancora una volta, tant’è che «Il tuo corpo materno è il mio riposo» (p. 1395). Nell’insieme non stupisce che la visione della maternità si verifichi comunque secondo l’arcaica e gloriosa costumanza mediterranea, come comprovano gli sfoggiati reperti omerici, in cui l’amante ferito a morte viene consolato da un ragazzo-madre (p. 1393):

Eri il compagno prode, la grazia del campo,

¹² Dario Bellezza, *Una voce roca e assolata*, in Bellezza, 1992, p. 17; corsivi miei. Situazioni paragonabili, ma date in prosa, si riscontravano già in Bellezza, 1986.

¹³ Questa sorta di “gender fluidity”, di scambio di genere, si verifica nell’intero testo, considerando che l’amato non ha un nome che ne definisca il genere: «[...] Sei tu Giulietta? o sei Teodora? | ti chiami Artù? o Niso ti chiami?» (*Alibi*, in Morante, 1988, AL, p. 1392), né un ruolo sessuale: «Tu sei l’ape e sei la rosa», né, tantomeno, un’appartenenza di classe o specificità storica, mostrando, con la prontezza e spavalderia che parecchi “*écrivains et artistes engagés*” non potranno avere mai: «Tu eri il paggio favorito alla corte d’Oriente, | tu eri l’astro gemello figlio di Leda, | eri il più bel marinaio sulla nave fenicia, | eri Alessandro il glorioso nella sua tenda regale. | Tu eri l’incarcerato a cui si fan servi gli sbirri. | Eri il compagno prode, la grazia del campo, | su cui piange come una madre | il nemico che gli chiude gli occhi. | Tu eri la dogeressa che scioglie al sole i capelli | purpurei, sull’alto terrazzo, fra duomi e stendardi. | Eri la prima ballerina del lago dei cigni, | eri Briseide, la schiava dal volto di rose. | Tu eri la santa che cantava, nascosta nel coro, | con una dolce voce di contralto. | Eri la principessa cinese dal piede infantile [...]» (pp. 1392- 1393).

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

su cui piange come una *madre*
il nemico che gli chiude gli occhi.

Il figlio maschio

Non si spera però che Morante, con la messinscena dei diffusi favoritismi verso il maschio, una sorta di *Lex salica* popolare, intendesse proporre un giudizio astioso, anzi: sono le donne che da sé si compatiscono per il proprio destino¹⁴, e sono esse che con fanatismo e tormento desiderano «di avere solo figli maschi» (Morante, 1988, MS, p. 238): segno mirabile della benevolenza divina e dono di cui potersi vantare:

Si, quelle ti lodano per la tua bellezza, ma son io che t'ho fatto così bello. Quando rimasi incinta di te, ero certa d'avere stavolta il maschio, me l'aveva promesso il Signore al momento dell'Elevazione (p. 211).

La madre lo celebrava al pari d'un prodigio. I suoi disegni venivano chiusi in cornici preziose e appesi al muro come pitture di maestri, i suoi versi bambineschi venivano letti dalla madre in salotto per la meraviglia delle signore (p. 207).

Concetta, benché Edoardo maltratti la sorella Augusta, o spergiuri e bestemmii, lo giustifica, sempre, fino a doversi difendere e a ingannare:

¹⁴ Si pensi, per dire, a Cesira «Ella era nata la terza di tre sorelle; e suo padre, un piccolo bottegaio, che dopo le due prime figlie aspettava finalmente il maschio, allorché gli avevano annunciato la nascita di quella terza bambina s'era infuriato, e aveva rifiutato di vederla»: Morante, 1988, MS, p. 145.

Ah, tu parli senza darti pensiero delle parole che dici, sempre così fosti, sempre lo stesso spensierato, e come ti conosce tua madre, Nostro Signore ti conosce e ti perdona. Di che accusi tua madre? Di che t'insospettisci? di che rimproveri Concetta tua? Sentimi, sentimi, – ed ella, (dicendosi fra di sé: mentire per carità non è peccato), addusse delle false scuse alle proprie recenti lagrime, che tanto avevano offeso Edoardo (p. 533).

Giuditta si gloria di Andrea (l'ἄνθρωπος), sebbene «da bambino, era meno sviluppato della sua gemella nelle membra e nella statura» (Morante, 1988, SA, p. 1530); e se lo porta a spasso come fanno i poeti con il lauro o i martiri con le palme: «Andiamo, facciamo vedere a tutti che bel figlio maschio ha la Campese!» (p. 1535). Matri, dunque, benevole solamente coi delfini, di cui sono gelosissime: e non, non solo almeno, per questioni di spicciolo patriarcato, bensì perché con loro non v'è né invidia né rivalità: sì, perché questo è il sentimento che sostiene *Menzogna e sortilegio*. Elisa è in competizione con Anna e Rosaria per l'amore del padre; Rosaria con Anna, e lei, Anna, avversa a tutte: a Cesira, Elisa, Rosaria e l'intera corte edoardiana, perché qui c'è di mezzo l'oggetto del suo sommo assillo; e perciò l'impulso malevolo riesce a sfogarsi fino alla volgare pienezza dell'odio:

Nessuna rivale, prima, aveva provocato in lei tanto odio e invidia, quanto, adesso, donna Concetta. Perché dunque a certe donne la sorte concede tutto, e ad altre nulla?¹⁵ Concetta era beata per aver partorito Edoardo,

¹⁵ La domanda rimanda a *Matteo* 13, 12: «Così a chi ha sarà dato e sarà nell'abbondanza; e a chi non ha sarà tolto anche quello che ha».

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

beata perché dormiva presso di lui, nella stanza vicina, senza che nessuno potesse contestarle il suo diritto; beata perché poteva curarlo, vegliarlo, accorrere alla sua voce, dire a tutti è *mio*, da tutti venir compatita, giustificata in nome di lui! E la sorella d'Edoardo, anch'essa era beata, e la sua serva anch'essa, e tutte costoro defraudavano Anna di ciò ch'era suo (Morante, 1988, MS, p. 266).

Il giorno e la notte

[...] *el vulgo volle
notte chiamar quel sol che non comprende*¹⁶.

*Giorno e notte sono tutt'uno
passaggi modulanti di uno stesso canto*¹⁷.

Al repertorio morantiano è consegnata una screziata processione di madri che a volte si conformano all'immaginario e alle attese del decoro borghese; altre, lo contrastano, anche nei modi più vistosi e rabbiosi. Il tesoro del primo gruppo forma una sorta di comitiva apollinea che, secondo l'indicazione di Elisa, appartiene alla categoria del "giorno" e ne sono membri la madama Cerentano, stimata come la «profetessa regina» (Morante, 1988, MS, p. 26) (ma, come ho appena detto, limitatamente al suo rapporto con Edoardo); tutte quelle dell'*Isola*: la mamma di Arturo, «una femminella analfabetica; ma più che una sovrana» (Morante, 1988, IA, p. 953), ora morta come nelle favole¹⁸ e perciò immortale nella preziosa e algida perfezione dell'assenza; per quel-

¹⁶ Buonarroti, 1960, 101, p. 58.

¹⁷ Morante, 1990, MSR, p. 121; in corsivo nel testo.

¹⁸ Cfr. *infra* nota 27.

lo che ne apprendiamo, la madre di Nunziatella, cui sono inviati «mille cari baci» (p. 1130); e, ovviamente, Nunziatella stessa, giubilata per la sua compiuta rousseauiana selvatichezza (Morante probabilmente avrebbe detto “barbarità”), che effonde tutt’intorno la polvere luminosa e calda dell’eros naturale, gratuito e necessario, simile a quello di Immacolatella o Bella¹⁹. A queste vanno associate alcune circostanze straordinarie: per prima quella di Rosaria, cui Elisa, per la sua carità e perché è quasi sempre compiacente²⁰, concede i titoli di «madre adottiva» e l’indica come «“Il giorno”: anzitutto per la sua forma chiara e radiosa» (p. 33); e, da ultimo le madri-uomini: purché giovani e cortesi, come sono il garzone Silvestro²¹ e il soldatino Daniele in *Aracoeli*; o, per un mediocre sofisma, gli artisti-madre. Quest’ultima variabile è teoretizzata da Morante nel saggio sul Beato Angelico in cui – pur lodando del Santo la luminosissima esperienza, sottomessa con tanto garbo alla tanto detestata *pesanteur*²² – assimila, in uno spagnolesco e fune-

¹⁹ L’atteggiamento tutto puro e animalesco di Nunziata è paragonabile a quello che si ritrova in *Le due madri* di Giovanni Segantini (fig. 5).

²⁰ «La mia seconda madre, la sola cui piacque di lodarmi, e perfino di giudicarmi bella»: Morante, 1988, MS, p. 10; ma altrove ne dispiega la personalità più complessa: «la mia madre adottiva, pur non risparmiandomi talvolta le sue beffe (bonarie quasi sempre, ma in qualche occasione crude e brutali), tuttavia rispettò le mie consuetudini e non permise a nessuno di turbarle» (p. 11).

²¹ «(Colui che potrei chiamare, in certo modo, la mia balia), era stato gentile» (Morante, 1988, IA, p. 964).

²² La “fonte”, o per meglio dire, l’opera con cui si intrattiene una “conversazione”, qui potrebbe essere proprio Simone Weil: «Lo spirito crocifisso, disperso in frammenti attraverso lo spazio e la materia. Analogia tra l’immagine della crocifissione e quella del dio tagliato a pezzi. Osiride, Dioniso»: Weil, 1982-1993, III, p. 30.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

reo allestimento, la fatica della creazione alla “croce materna”:

i santi dell’arte mi si fanno riconoscere perché portano nel 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 (Morante, 1990, PCB, pp. 1557-1558).

Sopra di loro riposa l’impenetrabile e luttuosa Ida, veneranda *Mater dolorosa*, in eterno tutt’una con il bambino morto, facsimile popolaresco della macabra *Pietà* del Parmigianino²³.

L’altra brigata è un po’ meno affollata, ma in qualche modo più densa e soda, mercuriale, se si considera che queste sottostanno con sfacciata soddisfazione alla furia dei λογίσμοι: ira, accidia, vanagloria e un’indole spiccatamente sensuale: ma d’un erotismo ossessivo, orgogliosamente sterile, spietatamente mortifero. E tutto ciò non resta nella segretezza delle loro stanze o negli spazi della mente, ma lo dispiegano a viva voce (come in un’opera!) e lo compiono nel luccichio del grande gesto (ovverosia il teatro!). Su questo palchetto di travi

²³ Nonostante l’iconografia della *Pietà* preveda la Madonna con in braccio il corpo del Cristo adulto, Parmigianino nell’apparente scena di una Madonna con Bambino ha compresso proprio la rappresentazione della Crocifissione: si veda il corpo abbandonato e d’un pallore affatto cadaverico e, soprattutto, il riflesso irrealista della Croce sulla coppa sostenuta dall’angelo (cfr. fig. 6); allo stesso modo Ida nella *Storia* trattiene il corpicino di Usepe. Questo mio accostamento vuole soltanto evidenziare la coincidenza del risultato iconografico, nella tela come nel romanzo, e non è la proposta di identificazione d’una fonte diretta.

marcite e dal lezzo hollywoodiano²⁴, sono adunate Cesira²⁵, Anna, che già maltrattata come figlia, non riesce a far meglio con la propria creatura e che «per certi suoi caratteri e per altri motivi che si vedranno, potrebbe chiamarsi “La notte”» (p. 32). Giuditta e la gatta Rossella che nella *Storia* seppe liberarsi della cucciolata che sapeva di non poter mantenere; e addirittura nel mingherlino, ma dappertutto indorato, *Alibi*, se ne può incontrare una degna deputata:

Tu non possiedi come le altre i ciondoli
né la croce: non avesti comare
per adornarti al fonte battesimale.
La vanitosa tua madre ebbe cura
di forarti gli orecchi, ma non ebbe
della tua sorte pensiero. Tutti dicono:
«Donna senz’ori non si sposa»,
e: «Nata non battezzata, è peggio che morta»²⁶.

Infine, tanto per segnare quanto tormentati possono essere alcuni personaggi morantiani, si pensi a Concetta e Aracoeli che non stanno pienamente né di qua né di là, ma dimorano in una zona ombrosa, fatta di incoerenze e di repentini scambi d’opinione, sospese tra insopportabili favoritismi e slanci euforici. La vecchia, ch’è senz’altro perbene e amabile secondo un suo imperscrutabile arbitrio sa mostrare anche la più arcigna austerità;

²⁴ Penso in particolare ad alcuni film di Bette Davis in cui interpretò tipi altrettanto infami: *Of Human Bondage* (1934), *Jezebel* (1938), *All About Eve* (1950), *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962). A questo proposito, cfr. Morante, 2017.

²⁵ «La più bella delle tre figlie, sebbene venisse su maligna e scontrosa» (Morante, 1988, MS, p. 145)

²⁶ *A una bambina*, in Morante, 1988, AL, p. 1380.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

mentre la vivace e incantevole spagnola, si trasforma in una raccapricciante *Belle dame sans merci*.

Perché questo personaggio?

Morante, ci mancherebbe, non è stata la sola a inverare icone contrapposte alla dolce vulgata: e non intendo le figure eminentemente tragiche di Medea o di Giocasta, le cui peripezie sproporzionate sono il simbolo che compete all'istituto della tragedia; e nemmeno quelle della letteratura per l'infanzia in cui, chissà perché, viene proposta una travagliata teoria di orfani²⁷. I paragoni più convenienti vanno fatti con il Novecento italiano, in cui convivono diversi calchi della campagnola Emma, inadeguati a sostenere i doveri del loro *status* sociale e biologico²⁸. Oltre a questi esempi, ce ne sono poi certi

²⁷ Questi personaggi in modo assai crudele impersonano, se interpretato bene Propp, la vittima (eroe) che alla fine verrà premiata da quella medesima sorte che all'inizio l'aveva offeso. Si pensi alle varie versioni di Cenerentola, o in modo particolare ai racconti ottocenteschi: dall'*Oliver Twist* (1837-1839) al *David Copperfield* (1849-1850), dall'*Heathcliff* di *Wuthering Heights* (1847) a *Jane Eyre* (1847), da *Tom Sawyer* (1876) e *Huckleberry Finn* (1884) al *Little Lord Fauntleroy* (1886), dai Remy e Mattia di *Sans famille* (1878) a *Pinocchio* (1881), una fino al primo Novecento con *Anne of Green Gables* (1908) o il più recente *Harry Potter* (1997-2007).

²⁸ Mi vengono in mente l'*Innocente* di D'Annunzio (1892); *La balia* di Pirandello (1903); *Il figlio di due madri* (1929) ma ancor di più e meglio il feroce *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930) di Bontempelli; *Artemisia* di Banti (1947); *Le parole tra noi leggere* di Romano (1969); *Madre e figlia* (1980) di Sanvitale; Marcello Fois, *Dura madre* (2001); l'artista alienata in *Solo se c'è la Luna* (2017) di Grasso. O perché indubbiamente terribili come sono la chioccia in *La madre* di Italo Svevo (1926); le über-moraviane Mariagrazia Ardenigo degli *Indifferenti* (1929) e nella *Romana* (1947); per non dire

più arditi, come quello della madre-fidanzata di Caproni²⁹, o di Pecora (2011, p. 39), cui si acconsente «di essere il padre, il compagno, | la guida sicura», e che, a sua volta si afferma, paradisiacamente, come la figlia del figlio³⁰; e c'è la mamma-bambina di Dalla³¹, per molti aspetti sorella di Nunziatella. In Cavalli (2020, p. 5), da ultima, si arriva a ostentare la negazione della maternità senza sentimentali rimpianti, né rivendicazioni “politiche”, né scontri contro il *diktat* collettivo, ma come un sereno *status quo* che non preoccupa e che non scoraggia:

Vita meravigliosa
sempre mi meravigli
che pure senza figli
mi resti ancora sposa.

Del resto, anche nell'ambiente popolare si può reperire qualche spregiudicato medaglione: come l'egoista Anna Magnani di *Bellissima*³², o quello del tango *Balocchi e profumi*, in cui la madre viene severamente ripresa dalla bimba (tra l'altro, anche quest'ultima già

poi di Maddalena in *Valentino* (1957), non a caso ottima imprenditrice, o le terribili in *Famiglia* e in *Borghesia* (entrambi del 1977) di Ginzburg; le negligenti e ordinarie della morantesca Ferrante nella serie *dell'Amica geniale* (2011-2014) e *Matrigna* di Ciabatti (2018).

²⁹ Cfr. di Giorgio Caproni, il capitolo dei *Versi livornesi* accolto nel *Seme del piangere* (1959) su cui disse: «Tentar di far rivivere mia madre come ragazza, mi parve un modo, certo ingenuo, di risarcimento contro le molte sofferenze e contro la morte» (Caproni, 2014, p. 67).

³⁰ La mente non può che andare a Paradiso XXXIII 1.

³¹ Lucio Dalla e Paola Pallottino, *4/3/1943*, 1971.

³² *Bellissima*, regia di Luchino Visconti, 1951.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

pienamente incatenata nella funzione vile ed egoistica del consumatore):

“Mamma”, mormora la bambina
Mentre pieni di pianto ha gli occhi:
“per la tua piccolina non compri mai balocchi,
mamma, tu compri soltanto i profumi per te”³³.

Ciononostante, a differenza di queste notevoli ma tutto sommato accettabili devianze, l’argomento di Morante si presenta – o si percepisce? – come una polemica. Ma per quale ragione squadernò questo personale *Corbaccio*? Perché s’incapricciò di dar loro voce e corpo? E qual è, per usare quel lessico formalista un po’ decrepito, la funzione di questa trasgressione³⁴? Io non credo che le interessasse corrompere l’antica effigie, adorata dalla folla; a che pro? Né si può svendere come l’erudito e divertito recupero di un *χαρακτηρισμός* che ormai veniva percepito come deviante. Piuttosto, foss’anche inconsapevolmente³⁵, è più plausibile pensare che l’abbia fatto per appagare l’ostinata esigenza d’imitare il mondo così com’è, nella sua caotica mera-

³³ E. A. Mario (Giovanni Ermete Gaeta), *Balocchi e profumi*, 1928.

³⁴ Riprendo il termine tecnico da Segre, 2014, pp. 1084-1095.

³⁵ «È certo che i romanzieri (anche quelli saggistici) non sempre sono consapevoli di tutte le verità che scoprono; ma questo non importa, giacché le loro verità, piuttosto che per se stessi, essi le scoprono per gli altri. Quello che conta, in loro, non è la consapevolezza dei mezzi, o dei risultati; ma la fedeltà disinteressata a un unico impegno: interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità» (Morante, 1990, PCB, p. 1501).

viglia, perché: «il reale è essenzialmente la contraddizione»³⁶.

Per di più Morante sapeva che la madre – che in apparenza perfeziona la candida e leggendaria idea borghese – può nascondere una fola orribile e risibile, perché:

malgrado tutta *l'abnegazione* di cui si dice capace, non è assolutamente in grado di compiere nessun sacrificio reale, ma impone il suo istinto materno con una volontà di potenza spesso sprezzante, che giunge fino all'azzeramento della personalità sua e della vita stessa dei figli³⁷.

³⁶ Weil, 1982-1993, III, p. 43.

³⁷ Jung, 1995, p. 40. In effetti, sebbene per Morante siano «più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé, perché nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse anche più significativa della vita stessa, perché arricchita dalla forza dell'immaginazione [...] la vita privata di uno scrittore è pettegolezzo; e i pettegolezzi, chiunque riguardino, mi offendono» (Morante, 1972, p. 21); e perciò, a parte il riferimento obbligato a Jung, ho scartato la possibilità di coinvolgere nella mia riflessione la persona Morante, alla relazione con la madre e al proprio difetto di maternità. I personaggi sono delle bambole che recitano che, dondolandosi, assecondano il miserando godimento del loro puparo, come avviene nel racconto *Il giuoco segreto* (1937); e allo stesso modo la pensava Morante: «E allora, nel momento di fissare la propria verità attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un io recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi» (Morante, 1990, PCB, p. 1505). Non posso però non accennare a una chiosa di Saba allo *Scialle*: «Tu non ti sei identificata affatto (come credi) al fanciullo Andrea, ti sei identificata e profondamente alla madre [...]. È in questo eterno rapporto tra la madre e il fanciullo che devi cercarti [...] e devi cercarti dalla parte della madre. La tua nostalgia di essere un ragazzo è – in realtà – la nostalgia di non aver messo al mondo un ragazzo: | lo cerchi nell'arte perché non l'hai voluto nella sua fisicità. Non vuol dire, cara amica: tutte le vite sono, in

Lo sconvolgimento dell'archetipo è una prova magari più audace della precedente critica all'operosità, ma che in realtà a essa si può ricondurre, dato che proprio alle genitrici perlopiù viene affidato di educare i figli a diventare membri attivi del consorzio umano (cfr. sempre la fig. 1). In entrambi i casi il rischio è quello di inimicarsi i propri lettori, additandogli ciò che non si auspicava d'incontrare, o che si finge di non vedere³⁸, per timore di scorgere in essi «quell'*alter-ego*, nemico o vicario» (Debenedetti, 1999, p. 1284).

Questo si riscontra con particolare evidenza in *Menzogna e sortilegio* e in *Aracoeli*, e si manifesta, anche stilisticamente, nell'esaltazione del degrado: il fallimento di imborghesirsi dell'andalusa Aracoeli, e il ripudio di quella medesima condizione da parte di Manuele. In *Aracoeli* il guasto viene esposto in diversi punti, con imprecazioni rivolte alla madre che comunque si è fatta mediatrice della consegna della disonorevole macula della classe, tanto ch'esclama: «Almeno tu m'avessi fatto nascere dei loro, della loro classe. Invece m'hai generato borghese, che oggi significa servo» (Morante, 1990, AR, p. 1172); e più in là: «D'un tratto, là in mezzo, sen-

un senso o nell'altro, delle vite mancate: l'arte è lì per soccorrere a queste mancanze. Se non ci fossero, l'arte non avrebbe senso: non corrisponderebbe più ad un bisogno» (Umberto Saba a Elsa Morante, lettera del 30 giugno 1953, in Morante, 2012, p. 95). La conclusione del poeta, e certo che dispiace assai contrariarlo, probabilmente venne impressionata da Freud e Weiss, ma non si può accantonare quello che pensava la scrittrice che affermò che «La favola mamarola è stantia, ovvio reparto da seduta psicoanalitica, o tema da canzonetta edificante» (Morante, 1990, AR, p. 1172).

³⁸ «Tocca all'intelligenza, alla libertà di giudizio e all'attenzione dei contemporanei riconoscere le proprie verità – fino a quelle più occulte e inconfessate – nelle rappresentazioni dei loro poeti» (Morante, 1990, PCB, p. 1511).

tii la mia condizione borghese bruciarmi la pelle, come un marchio di razza inferiore» (p. 1391). Quando invece Manuele nel sogno ricorrente in cui si concede d'incontrare il "ragazzo" con cui quasi quasi intrattiene una relazione, dopo averlo descritto negli atteggiamenti disinvolti e sicuri, aggiunge:

Su un punto non avevo dubbi: lui non era di classe borghese. Nella mia infatuazione adolescente, gli attribuivo i titoli per me, allora, più alti; doveva essere un bandito, un rivoluzionario, e, principalmente, comunista (p. 1131).

Quest'odio per il racconto metallico e falsamente libertario della società borghese si concentra nella figura della madre che, invece, seppe slegarsi, e ribellarsi fino a scomparire. In altre parole, la follia che scardina il concetto stesso di ordine e di razionalità e di compostezza, si è sciolta in una erotica inferma e deprimente. La femmina, in sostanza, impazzisce perché non riesce a sostenere il carico, la *pesanteur*, della menzogna della *middle class*. Il mito della madre diviene la *fabula* da cui affrancarsi, e non a caso l'unica che in qualche modo salva il proprio statuto è quella senza nome dell'*Isola*: perché morta e, pertanto, incapace di fare danni. In questa scelta di possedere una protagonista angelicata ma defunta Morante si aggrega come epigone a "cotanto senno" di fabbricatori di donne morte (Beatrice, Laura, Silvia *et aliae*) e perciò perfette. Per il resto, invece, le altre, anche quelle che ho mostrato come benigne perché ignoranti o mezzane o infantili, anche loro restano comunque colpevoli di sfiancare i propri figli, di esaurirli, tanto da sfasciare quel po' di simpatico che una volta avevano:

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

– Almeno, – egli diceva, proseguendo il suo ragionamento, – dalle altre femmine, uno può salvarsi, può scoraggiare il loro *amore*; ma dalla madre, chi ti salva? Essa ha il vizio della santità... non si sazia mai di espiare la *colpa* d'averti fatto, e, finché è viva, non ti lascia vivere, col suo *amore*. E si capisce: lei, povera ragazza insignificante, non possiede niente altro che quella famosa *colpa* nel suo passato e nel suo futuro, tu, figlio malcapitato, sei l'unica espressione del suo destino, essa non ha nessun'altra cosa da amare. Ah, è un inferno essere amati da chi non ama né la felicità, né la vita, né se stesso, ma soltanto te! E se tu hai voglia di sottrarti a un simile sopruso, a una simile persecuzione, essa ti chiama Giuda! Precisamente, tu saresti un traditore, perché ti va di girare per le vie, alla conquista dell'universo, mentre che lei vorrebbe tenerti sempre con sé, nella sua dimora d'una camera e cucina! (Morante, 1988, IA, pp. 1104-1105)

Si tratterebbe di madri che disertano il proprio mandato divino e che tradiscono quello naturale, come sa, disperato, il niño: «Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimàngiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa» (Morante, 1990, AR, p. 1174).

Le sto giudicando con eccessiva severità? Probabile; o forse neanche tanto, quando si pensa che, se si esclude Ida, né la madre di Elisa né quella di Manuele hanno saputo comprendere l'amore dei rispettivi figli:

Bisogna sapere che io, per mia sorte, fui sempre di quelli che s'innamorano in modo eccessivo e inguaribile, e dei quali nessuno mai s'innamora. Mia madre era stato il primo, e il più grave, dei miei amori infelici (Morante, 1988, MS, p. 19).

E per Manuele questa negazione è la più insopportabile perché scaturita dalla sua metamorfosi d'un anatroccolo invertito: d'un bambino bello divenuto l'adolescente schifato, tanto da fargli sentire l'odio profondo verso la donna, e non dico *madre*, che lo rifiuta per il suo aspetto mutato:

SEI BRUTTINO. Era una verità, purtroppo, non più nuova. Ma in questa mia vigilia disperata, e sul primo passo della mia estrema fuga, essa operò lo strappo fatale. E immediatamente, pari a una mignatta, mi s'attacco al cuore le sue ventose, succhiandomi fino all'ultima goccia d'ardimento. Come a un messaggio sinistro, io credetti d'intendere ormai, senza più dubbio, l'ergastolo decretato alla mia bruttezza. Il corpo mi diventò una triste irreparabile miseria; e rimasi fermo là sul marciapiede, brutto fantocchetto che Aracoele aveva abbandonato senza nemmeno salutarlo (Morante, 1990, AR, p. 1396).

Il disagio dato dall'apparenza fisica di Manuele rievoca quello già provato dalla signora Bovary per la sua Berthe: «“Strano – pensava Emma, – proprio strano che sia così brutta!”» (Flaubert, 2001, p. 130). Madri talmente provocate dall'onta dei figli da confonderli con il nemico:

Allora sentiamo, perché rifiuti di uscire? che nuovo pensiero t'è venuto in mente? tu hai proprio il sangue fanatico dei tuoi nonni, di quelle teste dure siciliane! Ah, quando mi sei nato, e io ero così contenta d'avere avuto un figlio maschio, chi l'avrebbe detto che m'ero fabbricata col sangue mio il mio peggior nemico! (Morante, 1988, SA, p. 1547).

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

Insomma, proprio come il Wilhelm dell'*Isola*, anche Giuditta, anche Aracoeli sono una frode:

Ma il tuo misfatto imperdonabile fu di generarmi: E tanto peggio se, ignorante e sconsigliata, tu non prevedesti gli effetti funesti della tua fattura. L'ignoranza delle leggi è delitto (Morante, 1990, AR, p. 1165).

In *Aracoeli*, questo libro mostruoso, si fanno i conti un po' con tutti: il romanzo non si rivela soltanto essere l'anti-Arturo, ma è anche quello che ammazza il romanzo familiare e squarcia il *bildungsroman*; e lo spadino va talmente in fondo che Morante stessa s'accanì a smantellare le categorie che aveva ordinato. Il miraggio di riformare il genere romanzesco, ch'era già in agonia, è peraltro stato uno dei suoi propositi già dalle prime prove:

Je pensais que le roman comme on l'entendait aux dix-neuvième siècle [...] était à l'agonie. Alors, j'ai voulu faire ce qu'a fait l'Arioste pour le poème chevaleresque, en écrire le dernier et tuer le genre. Je décidai de faire le dernier roman possible, le dernier roman de la terre, et mon dernier roman, bien entendu!³⁹

Si ricorderà che per lei tre erano i personaggi e su di essi lo scrittore poteva fantasiare:

1) il *Pelide Achille*, ovvero il *Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale: 2) *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione: 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira

³⁹ Elsa Morante a Michel David (1968), ora in Morante, 1988, p. LVII.

ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere (Morante, 1990, PCB, p. 1468).

Ecco, se Arturo raffigura Achille, Manuele è il disgraziatissimo impasto del disperato Amleto e d'un infelice Chisciotte: infelice perché in lui l'illusione non sopravvive, e vaga in cerca d'una donna che da madre si è lasciata trasformare in amata, crudele, invisibile, morta. Perciò Manuele, circondato da una luce di eroica solitudine, è, letterariamente, genitore di sé stesso.

Il vantaggio del libro, fatti i conti, non è quello di aver distrutto il mito della donna materna – ma, semmai, quello d'aver mostrato la vita secondo la vivace e ambigua realtà: «come dire il *realismo*, che è la sostanza necessaria d'ogni romanzo, *anche* del più *favoloso*» (p. 1492).

L'aria di Mozart

Nell'apparato del «Meridiano» i curatori affermano che «questo Autore, letterariamente, non si sa da dove venga»⁴⁰. La fermezza di tale convincimento (si spera inventato al momento nel maldestro tentativo di fare un complimento [?!]) è tanto romantica (*scilicet* la solita nenia del genio acefalo ecc. ecc.) quanto magno è l'equivoco. Morante come tutti, voglio dire tutti i grandi artisti, saccheggìo da molti: e certo non per lordarsi del ludo della frivola citazione, ma per mangiarseli, questi

⁴⁰ Carlo Cecchi e Cesare Garboli, *Fortuna critica*, in Morante, 1990, p. 1653.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

suoi maestri, in salsa piccante⁴¹. Provo, per questo motivo, a fare qualche ipotesi sulla genealogia letteraria di queste ombrose madri.

È possibile che Morante, raccattato qualche *souvenir* liceale, abbia restaurato la biografia di Cleide, negletta da Saffo, intanto affaccendata con le figlie d'altri; ma mi appare fiacca come suggestione, e così candido con maggiore risolutezza la Regina della notte del *Flauto magico*⁴². Tale proposta viene incoraggiata dall'arcinota dichiarazione in cui Mozart è riconosciuto come uno dei padri:

Je ne peux vraiment pas dire avoir subi l'influence d'un écrivain quelconque, – d'un musicien, oui: Mozart est non maître. Il est l'unique auteur que je puisse reconnaître pour Maître⁴³.

D'altronde Mozart, oltre al già eccentrico incarico di “scrittore”, è per Morante:

un inconfutabile emblema; qualcosa che non le dava solo turbamento o piacere: corrispondeva a una visione del mondo. D'una simile investitura la sua opera offrì

⁴¹ La celebre frase del filologo Giorgio Pasquali, «I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante», è ripresa in *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini (1966).

⁴² Un personaggio che, tra l'altro, si contrappone sia a quelli di Cerere/Demetra: madre di Proserpina/Persefone), sia, e soprattutto, a quello di Amata, madre di Lavinia, già nell'*Ab Urbe condita* di Tito Livio e nell'*Eneide* (VI, VII, XI e XII) e nella *Commedia*: «piangendo forte, e dicea: “O regina, | perché per ira hai voluto esser nulla? || Ancisa t'hai per non perder Lavinia; | or m'hai perduta! Io son essa che lutto, | madre, a la tua pria ch'a l'altrui ruina”» (*Purgatorio* XVII 35-39).

⁴³ Intervistata rilasciata a Francine Virduzzo (1961), in Morante, 1988, p. LXXIV.

almeno un esempio tangibile nella famosa *Canzone de Il mondo salvato dai ragazzini*, dove Mozart figurava come “la voce” (Samonà, 1986, p. 13).

In particolare il *Flauto* viene menzionato nel saggio sul *Canzoniere* di Saba, e questi libri, assieme alla *Commedia* o alla *Recherche*, sono segnalati perché sono come un «poema epico e lirico della sorte umana» (Morante, 1990, PCB, p. 1491). Mozart ritorna nel *Mondo* tra i «Felici Pochi» (Morante, 1990, MSR, p. 140); e sempre qui si cita dal libretto: «LASS DIE GLOCKEN KLINGEN KLINGEN» (p. 122), o si menziona in quest’arietta:

ALLEGRA
allegra allegra
come il tema della traversata nel *Flauto Magico*
allegra
come venti mandolini ragazzini sotto le finestre
d’una bella ragazzina che finge di dormire
allegra come il duo
d’un fringuello di bosco e d’un conoscente suo, migra-
tore appena di ritorno (p. 151).

Oltre a ciò, ci sono i suggerimenti personali a guardare al *Flauto* dati in privato a Debenedetti⁴⁴; e le giuste

⁴⁴ «Ecco, dunque, l’unica cosa che, onestamente, non vorrei nasconderle. E cioè che scrivendo quella storia io non intendevo altro [xxx] se non quello che credevo di intendere: [xxx] la mia necessità di [xxx] scrivere, prima di essere minorata dall’aridità della vecchiaia, questi ricordi di un ragazzo che ancora aspetta la vita, e si innamora di tutti, e vede l’universo per la prima volta, nella sua primitiva freschezza. Per arrivare alla maturità deve passare attraverso diversi misteri, un po’ come Tamino nel Flauto Magico. Purtroppo, la vera maturità che stava ad aspettare, al di là di quei misteri, era poi quella della Sigra M. Ma lui, per sua fortuna, non lo sa»: Elsa Mo-

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

e interessanti riflessioni di genere tematico o simbolico messe in evidenza dalla critica⁴⁵. A me interessa la *Königin der Nacht*, eletta da Morante magari in forza di quest'evidente affezione per l'autore, ma trascelta soprattutto per verificare un archetipo sottinteso – appunto quello della madre crudele – mai nominato ma presente come un'interferenza che sigla la ricezione creativa dell'opera mozartiana.

La somiglianza tra la Regina e le madri morantiane è da riscontrare *in primis* nella loro posizione all'interno della comunità in cui vivono e operano, ch'è di qualità patriarcale – beninteso, però – all'interno d'una civiltà matricentrica –; nella vedovanza, o “illibatezza” per Rosaria, che sovente è la circostanza che consente loro una notevole autonomia; nel caso di Anna è addirittura imposta con violenza sul marito, ottenendo, grazie alla sua malia, la podestà assoluta:

Verso mia madre, la bella, la sprezzante, mio padre usava modi, più ancor che devoti, servili; pure, egli non mancava d'orgoglio. Da parte sua, mia madre lo trattava come un servo; e dal tono della sua voce perennemente impastata di rancore quando si rivolgeva a lui, si sarebbe detto ch'ella gli rimproverava un qualche segreto crimine, impossibile a perdonarsi. Nei litigi, con risate piene d'astio e di beffa, lo chiamava talvolta “Barone”, gettandogli sul viso questa parola come un insulto; la udii pure gridargli “Butterato”, per via ch'egli aveva il volto deturpato dai segni del vaiolo (Morante, 1988, MS, p. 46).

rante a Giacomo Debenedetti, 18 febbraio [1957], in Morante, 2012, p. 191.

⁴⁵ Cfr. Dell'Aia, 2013, pp. 122-127, e il rimando a Bardini, 1999, p. 666.

Un altro aspetto, più stravagante ma altrettanto significativo, è quello della maschera regale. Si tratta, nella sostanza, di travestimenti che intensificano di molto la loro presenza sulla “scena”. Un esempio è quello di Cesira:

Mia madre dunque disse che, dopo aver vestito mia nonna per la bara, l'avrebbe adornata di quei suoi gioielli, affinché ella, che li aveva tanto amati, potesse portarseli via con sé. Disse questo con accento prepotente, con occhio superbo, quasi rivendicasse un suo proprio diritto.

Decise altresì di rivestire e agghindare mia nonna con la massima cura, poiché lei da viva teneva tanto alla propria eleganza. E si accinse a far ciò coi gesti d'una madre⁴⁶ severa che nutra in sé un inesprimibile, superbo disegno (Morante, 1988, MS, p. 51).

Ancora più evidente è nello *Scialle*, dove Giuditta, col suo comportamento e leggerezza ha macchiato anche Laura, l'altra bambina:

Nel lungo vestito da sposa della Prima Comunione, col velo e la corona in testa, essa prese a correre allegramente lungo il viale che portava a casa; meritandosi i rimproveri di alcuni passanti, i quali la richiamarono al contegno che si conveniva al suo abito (Morante, 1988, SA, p. 1538).

Le ragioni che impongono a Giuditta i suoi travestimenti sono vissute da Andrea con passività, e dunque, quando:

⁴⁶ Si noti anche qui, come nella citata poesia di Pecora, i ruoli vengano scambiati.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

Giuditta si ritirava nella propria camera per vestirsi. Sceso dal letto, a piedi nudi egli correva alla camera di sua madre; e simile a un povero pellegrino si fermava là, dietro quell'uscio chiuso, a piangere sommessamente (p. 1531).

Nonostante il malessere provocato nel figlio, Giuditta comanda il proprio proposito ad Andrea, senza preoccuparsi dell'offesa che gli reca evidenziando la sua femminilità:

Andrea, spogliatosi dell'abito borghese, fece per rimettersi la tonaca; ma Giuditta (che s'era attristata in viso al solo rivedere quella veste nera), lo dissuase, con argomenti molto giusti, dal mostrarsi in quella notte vestito da pretino. E poiché, tolti gli abiti imprestati, Andrea non aveva di che vestirsi, lo ricoprì con un grande scialle andaluso, parte d'un suo costume di teatro, che non aveva trovato posto nella valigia e ch'ella portava ripiegato sul braccio. Tanto (ella argomentò per convincere il figlio), dal capanno alla stalla non si poteva incontrare nessuno; al vetturino, farebbero credere ch'egli s'era inzuppato i vestiti, cadendo per accidente nello stagno; e all'albergo, poi, non troverebbero, a quell'ora, che il portiere di notte (mezzo addormentato dietro il suo banco, nell'ingresso scuro); il quale, avvezzo a un via vai di gente di teatro, non s'interesserebbe di certo al passaggio d'uno scialle andaluso, e, magari, scambierebbe Andrea per una ragazza (p. 1570).

Tanto scialo nell'abbigliamento è visto in malo modo, alla fine, anche da Giuditta, quando si rende conto che:

Giuditta gli [di Andrea] afferrò una mano e la coprì di baci. In quel momento (gli disse in seguito), egli aveva assunto proprio un'aria da siciliano: di quei siciliani severi, d'onore, sempre attenti alle loro sorelle, che non escano sole la sera, che non lusinghino gli spasmanti, che non usino il rossetto! e per i quali madre vuol dire due cose: vecchia e santa. Il colore proprio agli abiti delle madri è il nero, o, al massimo, il grigio o il marrone. I loro abiti sono informi, giacché nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna. I loro anni sono un mistero senza importanza, ché, tanto, la loro unica età è la vecchiezza. Tale informe vecchiezza ha occhi santi che piangono non per sé, ma per i figli; ha labbra sante, che recitano preghiere non per sé, ma per i figli. E guai a chi pronuncii invano, davanti a questi figli, il nome santo delle loro madri! guai! è offesa mortale! (p. 1573)⁴⁷.

Queste madri, perciò, corrompono l'equilibrio sociale che a esse impone comportamenti e attitudini, mettendo in dubbio la validità dell'istituto sociale, almeno rispetto al campione smerciato dall'Ottocento in poi. Nel particolare, Astrifiammante, eccitata dal proprio carisma saturnino, l'indole narcisistica e un carattere egoistico, rivendica la primizia della sua passione tanto da precipitare nell'enfasi d'una scenata mai vista nemmeno a Napoli:

⁴⁷ Quando invece i maschi – proprio come nel regno animale – sono quelli che porteranno penne e piume e colori smaglianti: si pensi, per esempio, al padre di Arturo, cui viene concessa la stravaganza di annodarsi «intorno al collo un fazzolettone a fiorami, di quelli che le contadine comperano al mercato per la messa della domenica. E quello straccio di cotone, addosso a lui, mi pare il segno d'un primato, una collana di fiori che attesta il vincitore glorioso!»: Morante, 1988, IA, pp. 972-973; ma cfr. anche Morante, 1950, p. 7.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

So bist du meine Tochter nimmermehr!
Verstoßen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig
Zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur⁴⁸.

Nell'aria, quasi un'«orazion picciola» (Inferno XXVI 122), oltre al tema dell'inganno, e al di là del *modus* inurbano che scandalizzerebbe chicchessia, c'è anche l'aggravante della parentela. La Regina, in questo modo, dall'ottava bolgia precipita nella zona caina dell'Inferno, perché aizza alla mossa sconsiderata la propria figlia, l'ingenua ragazza ch'aveva invocato «Mir klingt der Muttername süße»⁴⁹.

Ma c'è di più: da *Menzogna e sortilegio* ho cavato un passo che rimanda al brano mozartiano messo sott'esame:

Di solito, ella se ne stava muta per ore ed ore, e il suo viso dai tratti regolari, dritto contro l'angolo, pareva di sfinge⁵⁰. Una volta mia madre, esasperata dal suo contegno, le disse ciò che tante volte mormorava in disparte, e cioè: – Pensa che non sei padrona di niente, neppure dell'aria che respiri, e che devi agli altri anche il minimo boccone che porti alla bocca! – A questo mia nonna si alzò dalla sedia e agitò convulsamente la testa, con un sorriso stregato: – *Ah, ti maledico!* – disse a mia madre con voce acuta⁵¹ e piena di spasimo, – ricordati, è tua madre che ti dà la maledizione. Ascolta

⁴⁸ Emanuel Schikaneder, *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, seconda aria della Regina della Notte, in Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte* [KV 620] (1791); ≈ «Non sei più mia figlia! | Per sempre tu sia ripudiata, per sempre abbandonata, | Sia distrutto ogni legame di Natura»; traduzione mia.

⁴⁹≈«Come m'è dolce il nome materno»; traduzione mia.

⁵⁰ Interessante questo casuale (?) cenno all'Egitto.

⁵¹ Altra spia, comicamente, da tenere sott'occhio.

Dio, la maledico, – e, vinta da aridi singhiozzi, si batté furiosamente la testa coi pugni⁵².

La condanna a vita, da madre a figlia, e dalla tragicità talmudica⁵³, ritorna altrove nel romanzo:

Sì, ti maledico, TI MALEDICO... – e un sorriso furioso, atterrito e raggianti nel tempo stesso, le attraversò la faccia esangue.

Non era questa, in verità, la prima volta che Cesira malediceva Anna, e non fu neppur l'ultima (io stessa, come forse ricorderete, udii molti anni dopo nonna Cesira maledire sua figlia); e ciò attutisce un poco, per noi timorati osservatori, l'eco solenne del suo grido (Morante, 1988, MS, p. 143).

L'ascendenza viennese viene bisbigliata da lesti folletti: lo stile farsescamente tragico; il lessico: l'aggettivo «raggiante» che effettivamente fa pensare al nome, Astrifiammante, il sostantivo «grido» che equivale allo sforzo del soprano, e in più si rammenti che Elisa aveva assimilato la madre alla Notte; per non dire che Cesira, dal nome augusto, custodisce gli atteggiamenti d'un monarca, per quanto ormai decaduto:

La sua vita di ricca gentildonna era durata poco più di un mese: dopo questo tempo, ella aveva dovuto via via

⁵² Morante, 1988, MS, p. 43; corsivo mio.

⁵³ Una scena simile, infatti, si riscontra anche nel più ebraico dei racconti morantiani, *Il ladro dei lumi*: «Mia madre, ancora giovane, esile, aveva un volto grazioso, sciupato dal rancore. Ad ogni occasione, si batteva rabbiosamente la fronte con i pugni e, per le mie mancanze, aveva l'abitudine di maledirmi, in un ebraico solenne, volgendo verso il Tempio quella faccia disfatta. E io sbigottivo, sapendo che le maledizioni dei padri e delle madri, ripercosse dagli echi, arrivano sempre a Dio» (Morante, 1988, SA, p. 1409).

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante

spogliarsi dei begli abiti e dei gioielli, come una comparsa che abbia rappresentato in una commedia la parte d'una regina. Era pur sempre vanitosa; la sera, malgrado l'acerba stanchezza, mai rinunciava a farsi i ricci per la mattina seguente. E il suo abbigliamento era troppo vistoso e frivolo per una maestra (Morante, 1988, MS, p. 69).

Oltre a ciò va considerato anche l'impianto narrativo da operetta, dove all'aria della Regina cantata a Pamina, corrisponde il monologo di Cesira strillato a Anna; in entrambe le scene le ragazze possono/devono solamente ascoltare. L'acuto della coloratura, tanto alto da impiepire, nel testo è riprodotto dall'urlo, mimato dalle maiuscole e dai punti di sospensione che replicano le pause⁵⁴.

Ripeto: l'appello a Mozart con molta probabilità è una eco lontanissima, riemersa da sé dai vestiboli della memoria e – naturalmente e ambiguamente – s'è insinuata nelle carte morantiane. Questo, in fondo, fa di solito la tradizione, checché ne disse Garboli; perché:

⁵⁴ I riferimenti al canto, del resto, in *Menzogna e sortilegio* sono parecchi: perlopiù riferito a Francesco e alla sua voce baritonale, ma anche ai duetti di questi con Edoardo: «Di tal sorta era l'elegia che il nostro eroe cantava a sé medesimo in quella rattristante avventura della sua vita e in quella malinconica ora fra la luce e il buio. Ora, anche i meno acuti fra i miei lettori avranno forse inteso che, a ben ricercare il significato di quella elegia, Francesco, in sostanza, con esso invocava una madre. Non v'è nulla di male in ciò: perfino Achille [ecco la metafora!] evocò lagrimando sua madre, affinché, dalle sue stanze in fondo al mare salisse a consolarlo in una occasione non troppo diversa da quella che ci interessa. E se Omero non ebbe ritengo a mostrarci Achille in un simile atteggiamento, altrettanta disinvoltura potremo usare noi nei confronti del nostro eroe Francesco De Salvi» (Morante, 1988, MS, pp. 407-408).

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 (Debenedetti, 1999, p. 1128).

Per giunta, questa forma di ricezione creativa appare sbrogliata da ogni angoscia d'influenza. Come mai? Perché anche per Morante la tradizione non è sentita come «un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini – ma un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra» (Montale, 1925, p. 3). Tale libertà, tra gli altri benefici, ha permesso d'innestare nella letteratura italiana alta alcuni elementi espressionisti, folkloristici e favolistici – le matrigne, o “streghe” – propri della cultura popolare alemanna.

Chiusa

*La memoria
è peccato come la veggenza⁵⁵.*

I frammenti che ho ricopiato appaiono forse come rapiti dal poemetto di Semonide di Amorgo⁵⁶, viceversa, messi insieme non solo costituiscono un'originale e aspra e arcigna antologia ma, sopra ogni cosa, servono a cassare la *lectio facilior*, tiepida e comoda, della maternità, accolta come succede con le banali diffrazioni filologiche. In pratica, nonostante l'idea, hegelo-crociana, salda a

⁵⁵ Morante, 1990, MSR, p. 71.

⁵⁶ Cfr. *Il biasimo delle donne*.

quell'ipotesi di perfezione, abbia avuto la meglio, queste madri nella loro *splendid isolation* sono i petrosi spettri dei «semplici modi di esistenza»⁵⁷.

A Morante, dunque, è toccato in sorte d'incenerire questa fiaba frusta, tirandosi addosso l'ira funesta delle belle anime⁵⁸, il pegno dovuto alla poetica realista. In fin dei conti è stata una risoluzione di somma lealtà verso la verità: la testimonianza che se l'amore per i figli, come tutti gli affetti⁵⁹, conosce la simpatia, la preoccupazione, la commovente pietà ch'hanno le bambine per le loro infanti mute e paralitiche, può essere, perché no?, anche astruso, arbitrario, fatale, educato all'inganno, allo scherzo perverso...⁶⁰

⁵⁷ «Se io, dalle mele, pere, fragole, mandorle, reali, mi formo la rappresentazione generale “frutto”, se vado oltre e immagino che “il frutto”, la mia rappresentazione astratta, ricavata dalle frutta reali, sia un'essenza esistente fuori di me, sia anzi l'essenza vera della pera, della mela, ecc., io dichiaro – con espressione speculativa – che “il frutto” è la “sostanza” della pera, della mela, della mandorla ecc. Io dico quindi che per la pera non è essenziale essere pera, che per la mela non è essenziale essere mela. L'essenziale, in queste cose, non sarebbe la loro esistenza reale, sensibilmente intuibile, ma l'essenza che io ho astratto da esse e ad esse ho attribuito, l'essenza della mia rappresentazione “il frutto”. Io dichiaro allora, che mela, pera, mandorla, ecc. sono semplici modi di esistenza, modi “del frutto”» (Friedrich Engels e Karl Marx, 1972, p. 71).

⁵⁸ Mi riferisco a Friedrich Schiller, *Grazia e dignità* (1793); ma potrei associare anche Johann Wolfgang von Goethe, *Esperienze di Wilhelm Meister*, VI libro (1795-96).

⁵⁹ Per i greci, accanto alla *storge*, stanno *philia*, *eros*, *agape* e *xenia*.

⁶⁰ Infatti Morante, accanto a queste madri, ha consegnato dei padri altrettanto osceni, come Wilhelm o il tedesco della *Storia*.

Riferimenti bibliografici

- Bardini M. (1999), *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri Lischi, Pisa.
- Bellezza D. (1986), *L'amore felice*, Rusconi, Milano.
- Bellezza D. (1992), *Donna di Paradiso*, Edizione del Giano, Calcata.
- Buonarroti M. (1960), *Rime*, a cura E. N. Girardi, Laterza, Bari.
- Caproni G. (2014), *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rotta, Firenze University Press, Firenze.
- Cavalli P. (2020), *Vita meravigliosa*, Einaudi, Torino.
- Debenedetti G. (1999), *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano.
- Dell'Aia L. (2013), *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante* (seconda edizione accresciuta), Aracne, Roma.
- Engels F. e Marx K. (1972), *La sacra famiglia ovvero Critica della critica critica. Contro Bruno Bauer e soci* (1845), a cura di A. Zanardo, Editori Riuniti, Roma.
- Flaubert G., (2001), *Madame Bovary* (1856), traduzione di M. L. Spaziani, Mondadori, Milano.
- Jung C. G. (1995), *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre* (1938/1954), in Id., *Opere*, a cura di L. Aurigemma, 19 voll., Boringhieri, Torino, 1965-2007, IX/1: *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (1980).
- Leopardi G. (1956), *Opere*, 2 voll., a cura di S. Solmi e R. Solmi, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Montale E. (1925), "Stile e tradizione", *Il Baretto*, II, 1, gennaio.

- Morante E. (1950), “Difesa di una certa frivolezza nell’abito virile contro i pericoli dell’austerità”, *Il mondo*, 46, 18 novembre.
- Morante E. (1972), “La guerra di Elsa”, intervista data a Enzo Siciliano, *Il Mondo*, XXIV, 33, 17 agosto.
- Morante E. (1988), *Opere*, 2 voll., a cura di Cecchi C e Garboli C., Mondadori, Milano, I; i testi accolti in questo volume saranno dati in nota con le seguenti sigle: *Menzogna e sortilegio*: MS; *L’isola di Arturo*: IA; *Alibi*: AL; *Lo scialle andaluso*: SA.
- Morante E. (1990), *Opere*, 2 voll., a cura di Cecchi C. e Garboli C., Mondadori, Milano, II; i testi accolti in questo volume saranno dati in nota con le seguenti sigle: *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*: MSR; *La Storia*: LS; *Aracoeli*: AR; *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*: PCB; *Lettere ad Antonio [Diario 1938]*: LA.
- Morante E. (2012), *L’amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Einaudi, Torino.
- Morante E. (2017), *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di G. Fofi, Einaudi, Torino.
- Pecora E. (2011), *Nel tempo della madre. Epicedio*, nota critica di G. Fantato, La Vita Felice, Milano.
- Safranski R. (2007), *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Hanser, Monaco.
- Samonà C. (1986), “Elsa Morante e la musica”, *Paragone - Letteratura*, a. 37, n. 432, febbraio.
- Segre C. (2014), *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, Mondadori, Milano.
- Weil S. (1982-1993), *Quaderni (1941-1942)*, 4 voll., a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.



Fig. 1. Silvestro Lega, Una madre, 1884, Forlì, Fondazione Cassa di Risparmio di Forlì.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante



Fig. 2. Santino rappresentante La Sacra Famiglia, Francia, XVIII secolo.



Fig. 3. Gino Severini, Maternità, 1916, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante



Fig. 4. Mario Sironi, La Famiglia, 1927-1928, Roma, Galleria d'Arte Moderna di Roma.



Fig. 5. Giovanni Segantini, Le due madri, 1889, Milano, Galleria d'Arte Moderna.



Fig. 6. Parmigianino, Madonna dal collo lungo (1534-1540), Firenze, Galleria degli Uffizi.

Racconto, lingua e discorso in *Aracoeli*

di Marco Carmello

La Bibbia introduce il male sotto la categoria del sapere. Ciò che il serpente promette al primo uomo è “la conoscenza del bene e del male”. Ma di Dio viene detto, subito dopo la creazione: “E Dio vide tutto quello che aveva fatto; ed ecco era molto buono”. Dunque la conoscenza del male non ha oggetto. Questo oggetto è nel mondo. Esso viene posto dall’uomo stesso col desiderio di sapere, o meglio col giudizio. La conoscenza del bene, in quanto conoscenza, è secondaria: essa risulta dalla prassi. La conoscenza del male è invece primaria proprio in quanto conoscenza: essa risulta dalla contemplazione.

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*

Introduzione

Aracoeli è non solo opera incidentalmente ultima nel percorso di scrittura morantiano, ma è opera definitiva, perché definisce esaustivamente la relazione fra autrice e lingua, fra scrittrice e sistema della significanza. In questo senso intendo affrontare, nelle brevi pagine che seguono, il romanzo; si tratta, dunque, di una prospettiva limitata, che volutamente non analizza né la complessa narratologia dell’opera, né il gioco dirompente delle cornici temporali¹, pur tenendo costantemente presente la complessità strutturale di *Aracoeli*.

¹ Per cui rimando a Stellardi, 2014.

La storia di Manuele, o meglio la storia della generazione di Manuele, il suo “romanzo familiare”², la relazione con la madre, Aracoeli³, diventano il campo dell’analisi che, attraverso Manuele, Morante conduce serratamente sul linguaggio e sulla relazione fra lingua e senso, discorso e segni. *Aracoeli* ha dunque una dimensione di analisi linguistica ed autopoetica che pare essere il centro ispiratore di tutta l’opera. Di questa dimensione linguistica ed autopoetica dell’opera le pagine che seguono intendono proporre un’iniziale analisi.

La posizione di Morante verso i giochi linguistici, verso l’opera d’arte autoriflessiva, ragionante, può facilmente essere ricavata dal netto rifiuto delle varie forme in cui lo “sperimentalismo” novecentesco si è declinato, basti solo indicare le considerazioni contenute nel saggio su Umberto Saba e nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, che dà il nome al volume in cui Cesare Garboli, successivamente alla morte dell’autrice, raccoglie questi due insieme ad altri saggi della Morante.

² Sulla relazione di Aracoeli con gli aspetti culturali della memoria si veda Giorgio, 1994. Per il discorso portato avanti in queste pagine è interessante anche Di Fazio, 2017.

³ Non a caso Morante mantiene la grafia latina del nome invece di quella normativa in castigliano: Aracoeli, seguendo così una logica del nome doppio che viene pienamente dispiegata nella coppia Manuele/Manuel, nipote e figlio da una parte, zio e fratello dall’altra. Come il doppio spagnolo di Manuele ne rappresenta una sorta di trasposizione dionisiaca, così la conservazione della forma latina conserva al personaggio una duplicità che la funzione materna, allo stesso tempo, potenzia e trattiene in un unico personaggio. Aracoeli è così tanto Aracoeli, donna, persona, madre, quanto Ara Coeli, soglia di un passaggio che ha molto a che vedere con le mitologie di cui qui si discute.

Non è inopportuno definire classica la scrittura morantiana, se per classico si intende il rispetto di quella netta divisione dei compiti linguistici sancito dall'estetica hegeliana, per cui all'arte spetta l'espressione, alla filosofia la definizione. A questa divisione Morante si attiene lungo l'intero suo percorso poetico, rifiutando così alla dimensione linguistica, allo "stile", una dimensione autonoma. Le scelte linguistiche dell'autrice, come quelle narrative, sono quindi sempre in funzione dell'opera complessiva, dei suoi significati, della sua costruzione simbolica, seconda una strategia di scrittura integrativa che guarda direttamente al romanzo classico di ascendenza ottocentesca.

La classicità di Morante, però, non si esplica al di fuori del contesto letterario: Morante non è né un'isolata né una ritardataria, ma è un'autrice inserita nel gioco letterario e, soprattutto, conscia delle vie prese da questo; da qui deriva la tensione costante fra intenti e mezzi che segna la scrittura morantiana. La dialettica autoriale non poteva, quindi, non arrivare a toccare il fondamentale problema linguistico, che Morante, in accordo con la sua linea di scrittura, affronta all'interno della storia di un figlio impegnato a riscoprire la sua origine, a ristabilire la verità del rapporto con i suoi genitori.

In un certo senso, *Aracoeli* è la risposta all'altro "romanzo" del figlio che segna la letteratura del Novecento italiano, *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, contro cui l'opera morantiana sembra stagliarsi con un sottile gioco intertestuale. Il richiamo all'opera gaddiana è utile a comprendere, attraverso una sorta di

comparazione oppositiva, il cammino intrapreso da Morante⁴.

Mentre al centro della *Cognizione* vi è la condizione dell'umano in quanto generato, ossia del vivente come irresponsabile del suo proprio vivere, in *Aracoeli*, invece, lo zenit interpretativo è definito dalla "maternità"⁵ come unico fenomeno capace di dare senso al vivere, ragion per cui mentre il rapporto fra generanti e generato in Gadda diventa il campo stesso dell'epifania del dolore, essendo l'insolubile nodo che lega nascita e generazione la ragione del male, in *Aracoeli* assistiamo all'accettazione finale del nesso generante/generato e quindi all'istituzione di quello che potremmo definire un "ordine del figlio". Perciò, *Aracoeli* è un romanzo del *bios* mentre *La cognizione del dolore* è la grande rappresentazione della *zoé*⁶.

Se l'essere romanzo della *zoé* comporta, nel caso di Gadda, la rottura traumatica dell'ordine linguistico, la dimensione del *bios*, invece, attiva in *Aracoeli* un cammino verso le ragioni della lingua che segna il percorso di Manuele, affetto da un male che è anzitutto segnico e linguistico, in direzione della fonte di un'origine che è anche linguistica. È, dunque, questa la ragione per cui ho definito *Aracoeli* come "romanzo della lingua madre"; nel prosiegua inizierò a definire in che senso e se-

⁴ Sulla relazione fra il romanzo gaddiano ed *Aracoeli* rimando a Stellardi, 2009.

⁵ Metto la parola fra virgolette perché non di una maternità meramente fisica si tratta, ma di una maternità simbolica, intesa come figura della generazione, anche linguistica, e quindi come fondamento/complemento di quell' "ordine del figlio" di cui si parla. È, chiaramente, una "maternità" androgina, precedente alla distinzione femmina/maschio.

⁶ Il riferimento è al pensiero di Giorgio Agamben, soprattutto Agamben, 1998 e 2018.

condo quali direttrici si possa parlare della “lingua madre” di *Aracoeli*.

Non c’è niente da capire

«Ma, niño mio ciquito, non c’è niente da capire» (Morante, 1990, p. 1428), sono queste le parole che l’*Aracoeli* rievocata nella pietraia di El Almendral rivolge al Manuele ormai adulto che è riuscito finalmente a toccare il suolo del paese materno. Fine di un viaggio il cui senso è, come si diceva, quello del recupero della lingua materna, secondo quell’intento costante di “ritorno al paradiso” che ha marcato, nelle maniere più svariate, gli autori refrattari all’incanto, sempre diabolico, del linguaggio⁷. Le parole di *Aracoeli* non segnano però

⁷ Sono anche quelli verso cui l’attuale fucina critica dimostra una preferenza frutto di piena consonanza. Oggi Morante, e Pasolini, sono “canone” in senso pieno e produttivo, mentre l’accettazione, in termini canonici, delle Neoavanguardie è minima, per non parlare di altri “sperimentatori” linguistici affatto esclusi da ogni speranza di inserzione canonica, come Pizzuto, ad esempio. L’accettazione in termini di canone coinvolge in maniera particolare proprio Morante, sulla cui centralità per il romanzo italiano più nessuno sembra aver dubbi. Le polemiche su ed intorno a Morante, che arrivarono alla loro acme in occasione dell’uscita de *La Storia* – il dibattito di quegli anni è oggi ricostruito con piena contezza da Angela Borghesi (2019) – sembrano dunque ormai sorpassate più ancora che lontane. Anche in termini linguistici e stilistici, e basti leggere le pagine di Mengaldo (2000), magari affiancandole a quelle polemicissime che lo stesso dedica a Gadda (Mengaldo, 1999), ormai si guarda a Morante come una vera e propria *auctoritas* del Novecento italiano, tanto per richiamare il titolo di un congresso dedicatole. Certo, viene da chiedersi la ragione di questo morantismo postumo: resta, infatti, talora il dubbio che, suo malgrado, Morante risulti utile ad alcune operazioni di ordine in corso negli ultimi due decenni; il che, se fos-

un fallimento, non rappresentano un punto di fusione risolto in ritrattazione – o, e *pour cause*, transvalutazione – come avviene nell’ultima fase “sadiana” del Pasolini delle *120 Giornate di Sodoma* e di *Petrolio*.

In Morante l’*opus*, infatti, conosce, caso forse unico nel Novecento italiano, una progressione lineare, il che non significa certo una “progressione senza rotture” ma vuole invece dire progressione secondo linee di sviluppo assunte e consciamente perseguite fino, appunto, all’ultima opera, quell’*Aracoeli* che, della scrittura morantiana, intende rappresentare una *summa*.

Ripercorrere *Aracoeli* significa, dunque, scendere fino ai moventi ultimi della scrittura morantiana di cui, in queste ultime, quasi postreme, pagine l’autrice non fa alcun segreto; seguiamo dunque la via che la risposta al “peccato d’intelligenza” di Manuele data da *Aracoeli* ci apre. Due sono le direttrici, interconnesse in maniera inscindibile, verso cui muoverci: da una parte vi è quell’assenza di fascino verso il linguaggio, cui già si accennava, che si risolve nella definizione di quel *tro-bar leu*, intendendo l’espressione nel suo pieno senso provenzale di “poetare” – qui secondo la concezione di Morante, per cui “poetare” è iperonimo per “creare arte”⁸ – simbolicamente aperto al mondo, che definisce l’opera della scrittrice; dall’altra vi è il rapporto dell’autore Morante col simbolico, con quella caratura propria dello scrivere che consiste nel creare simboli. In questo senso, è possibile parlare di una relazione di Morante in quanto autore col mito, intendendo il mito come

se vero, spiacerebbe soprattutto per l’ingessamento museale di un’autrice ben altrimenti viva.

⁸ Si veda il saggio di Morante su Saba, *Il poeta di tutta la vita*, raccolto nella silloge *Pro e contro la bomba atomica* (cfr. Morante, 1990, pp. 1487-1493).

quel primo creatore simbolico da cui nasce il senso, sulle tracce di Jesi ma anche di Gusdorf e della sua analisi dell'ambiguo passaggio dal mito alla metafisica⁹.

Proprio al mito, al mito inteso come macchina che istituisce una rete di simboli da cui, a sua volta, dipende l'istituzione del senso come centro del linguaggio e, dunque, dell'identità, sia essa quella personale, come nel caso di Manuel e del suo mito familiare, oppure quella sociale, da cui tutti noi siamo attraversati, si riferiscono, in ultima istanza, le parole di *Aracoeli*.

La coscienza che «non c'è niente da capire» infatti congeda il lavoro ermeneutico dell'intelligenza permettendole così di assumere su di sé la visione del centro vuoto del sistema simbolico istituito dall'atto mitico primario. Una considerazione più vicina della scena, in cui Morante, sempre, e coerentemente con la sua linea di silenziamento del simbolico, di negazione dell'autonomia del lavoro ermeneutico, intesa come

⁹ Cfr. Jesi (1968; 1973 e 1979), Gusdorf (1983). Il punto d'incontro fra Jesi e Gusdorf è determinato dal rifiuto degli approcci di analisi formalistici al mito, a partire dalla netta presa di posizione contro lo strutturalismo, che, nel caso di Gusdorf sfocia in aperta polemica, mentre in quello di Jesi si trattiene al di qua della polemica dichiarata per risolversi però in una scelta paradigmatica di grande distanza. Gusdorf e Jesi possono quindi trovare un terreno d'incontro nel rifiuto di ricondurre il pensiero mitico alla sola struttura delle relazioni fra temi mitologici. In entrambi i casi si tratta di salvaguardare uno spazio di peculiarità che in Gusdorf consiste nella conservazione di uno spazio della soggettività dell'esperienza e dell'unicità del singolo fenomeno sulla scorta del pensiero di Dilthey, mentre in Jesi si articola intorno alla distinzione mito/mitologia che risulta incomprensibile in ambito strutturalista. Proprio il mantenimento di uno spazio estraneo alle relazioni strutturali in cui sembra esplicarsi una sorta di soggettività in qualche modo "fenomenica", rende sia Gusdorf sia Jesi particolarmente utili per un'analisi delle presenze mitiche (e mitologiche) in Morante.

strumento di riproduzione della selva simbolica, interno alla stessa macchina mitica – è, per dirla più semplicemente, l’ermeneutica a creare la mitologia come tecnica di gestione del mito¹⁰ – refrattaria ad ogni dichiarazione autopoetica autonoma, svela quella che è, forse, la chiave di lettura primaria della sua scrittura:

“Quale lingua parli – non ti capisco – ma che devi dirmi – affrettati – è già tardi”

(Dunque lei pure, come Cenerentola) “Volevo dirti che tutto mi fa paura”

“E più di tutto che?”

“Aver peccato”

“Tu! E dove hai peccato tu povero niño?!”

“Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e nei fini e negli atti ma peggio di tutto nell’intelligenza. L’intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente”.

“Ma, niño mio chiquito, non c’è niente da capire”.La sento che manda un riso, tenero. E questo è l’addio. Vedo il sacchetto d’ombra afflosciarsi e sciogliersi nel vuoto. Fino all’ultimo rimasuglio che sussisteva, di lei, si è consumato. Ormai non le serve più nido, né tana da ripararsi, a El Almendral (Morante, 1990, pp. 1427-1428).

Lingua/madre

L’infanzia, vale a dire il paradiso di Manuele, finisce con l’abbandono del quartiere di Monte Sacro, in cui madre e figlio condividono la stessa lingua; ancora una volta siamo in presenza di un figlio che vorrebbe rinun-

¹⁰ Torniamo così alla differenza jesiana fra mito e mitologia.

ciare all'io pur di continuare a formare con la madre una monade chiusa ed indivisa al suo interno. Questa lingua sarà irrimediabilmente perduta con l'ingresso ai quartieri alti, che per Manuele rappresenta anche l'ingresso nel mondo simbolico del linguistico, segnato dalla capacità di leggere e dalla conseguente necessità degli occhiali, primo grande segno di distacco fra madre e figlio. Se per Manuele l'ingresso ai Quartieri Alti rappresenta l'esclusione dall'infanzia e la proiezione nel mondo simbolico della lingua, per Aracoeli quello stesso passaggio da Monte Sacro ai Parioli si trasforma in un'esclusione sanzionatoria.

Inizia così per entrambi una vita non più infantile, contrassegnata dall'impossibilità di tornare alla lingua madre ed interamente trattenuta nell'ordine simbolico di un discorso che estromette la madre e soggioga il figlio; non è dunque casuale che l'unica lingua di cultura europea che resta preclusa a Manuele sia proprio lo spagnolo.

Come, dunque suggerivo all'inizio, *Aracoeli* è, fra le tante altre cose, ma forse più di tutte le altre cose, il romanzo del recupero della lingua materna, un recupero che passa dal riconoscimento del nesso paura/colpa/incomprensione a partire dal quale è possibile ricondurre il sistema simbolico del linguaggio alla sua inanità originaria.

È interessante la progressione istituita da Morante: dalla paura, che è onnicomprensiva e riferita all'intero ordine simbolico, si passa al peccato, che, nella sua natura sanzionatoria, rappresenta il cuore stesso del terrore, per giungere, in fine, al motore di tutto l'ordine simbolico del linguaggio, l'intelligenza. Interessante diventa, dunque, anche la relazione di Manuel con l'intelligenza, vista come radice del peccato perché infe-

riore al suo compito di comprensione: il peccato più grande è, nella prospettiva dell'uomo dei segni Manuele, ormai giunto alla soglia della sua liberazione, ma non ancora liberato, non saper *intelligere*, venire meno all'imperativo di comprendere che già solo ponendosi il linguaggio, l'ordine simbolico, in una parola, il mito, impone ai suoi soggetti.

La non risposta di Aracoeli, allora, non è un esempio del preteso anti-intellettualismo morantiano, ma una mossa dialettica raffinata e potentissima: non c'è niente da comprendere perché è la comprensione stessa, in quanto operazione ermeneutica, ad alimentare il sistema segnico con tutto il suo portato di fallacia / peccato / paura; non c'è niente da comprendere, insomma, perché è la comprensione ad essere strutturalmente fallace e a generare l'errore. L'uomo dei simboli, finché rimane tale, ossia cieco ed ipovedente come Manuel, non riesce a sospettare la natura della verità, non riesce quindi a comprendere che la comprensione stessa, finché agisce entro l'ordine simbolico del linguaggio e della sua relazione col mito, è destinata a fallire.

È sul fallimento, in realtà, che si fonda l'ermeneutica: l'intelligenza, applicata all'ordine simbolico, si risolve infatti in un'operazione che va da simboli a simboli, quindi in un meccanismo che esaurisce i simboli solo per creare altri simboli ancora più complessi e stratificati, secondo una dinamica della moltiplicazione che, con paradossalità solo apparente, invece di aprire il mondo segnico, lo chiude serrandolo in una rete ancora più fitta. Accettare che non vi sia niente da comprendere, e che dunque non vi sia neppure peccato è la via per

uscire dall'ordine simbolico e ritornare così alla lingua madre, alla lingua di Totetaco¹¹.

A questo punto, *Aracoeli*, sottrattasi per mezzo della vera e propria *passio sacra* della sua morte, all'ordine simbolico dei Quartieri Alti, può sorridere a Manuele restituendolo alla sua radice ed esaurendo anche l'ultima traccia dell'ordine mitologico: quella pietraia di El Almendral attorno a cui Manuele aveva creato la più intima delle sue narrazioni simboliche. Nudo e liberato, il figlio può adesso andare verso il recupero della figura paterna, con cui, grazie ad un ultimo sconvolgimento dei piani temporali¹² di questo romanzo esplosivo, in cui il rimontaggio sapiente del cronotopo corrisponde alla ricostituzione di un personaggio che pare essere stato sottoposto all'antico rito propiziatorio dello squartamento e della susseguente bollitura, si chiude il romanzo.

E, appunto, si chiude il romanzo, ma si apre per noi il problema di cosa fare con la risposta di *Aracoeli* a suo figlio, con quella semplice rivelazione, “non c'è niente da comprendere”, con cui Morante suggella la sua opera di scrittrice ed autore.

¹¹ Noto, qui, di sfuggita, ma sarebbe terreno da approfondire, la perfetta consonanza fra Morante e il Benjamin del *Trauerspiel*, per entrambi infatti il nesso peccato/intelligenza è primario, anche per Morante, come è evidente da quanto stiamo dicendo, la conoscenza primaria è quella del male, proprio perché così non può che essere stabilito alla base dell'operazione ermeneutica che mette in movimento il sistema segnico. Per convincersene, basti leggere la citazione in epigrafe.

¹² Per l'analisi del cronotopo di *Aracoeli* rimando sempre a Stelardi (2014), le cui conclusioni sono qui assunte e, in un certo senso, radicalizzate.

Discorso versus racconto

Astratta dall'architettura della trama, la dichiarazione di Aracoeli riacquista tutta la sua ermeticità, e deve essere rimeditata alla luce di un passaggio che ho, fino ad ora sottaciuto, quello da mito a mitologia¹³.

L'ordine simbolico è un ordine mitico nella misura in cui non solo non potrebbe darsi ordine di simboli, ma non potrebbe neppure darsi simbolo senza mito; eppure, di per sé il mito non appartiene all'ordine simbolico se non sotto forma di mitologia; altrimenti detto, il mito è indispensabile all'ordine simbolico, ma perché si istituisca il simbolo, in quanto tale, e quindi perché si fondi l'ordine dei simboli, è necessario che il mito sia fatto oggetto di discorso, sia cioè “gettato insieme alla lingua”, costituendosi così in sistema di significati, in linguaggio appunto. È questa l'operazione ermeneutica di base, che va interpretata, almeno rispetto a questo discorso, non come intellesione delle cose, ma come intellesione attraverso le cose, ossia come passaggio della lingua attraverso la cosa mondo per ottenere che la cosa mondo si dissolva in un ordine dominato dalla lingua stessa¹⁴.

Viene così ad istituirsi l'ordine del discorso in opposizione a quello del racconto: rispetto al discorso, le cose assumono significati entro una rete connettiva, non importa se albero o rizoma, si istituisce cioè la referenzialità del linguaggio, che deve essere però svelata nella sua reale natura di adeguatezza delle cose al sistema

¹³ Ancora una volta nella linea di Jesi.

¹⁴ Come ci ricorda la proposizione 5.6. del *Tractatus*, per cui “*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*”, “I confini del mio linguaggio significano i confini del mio mondo” (Wittgenstein, 1989, pp. 132-133).

lingua e non del sistema lingua alle cose; mentre, a differenza del discorso, il racconto è puramente ostensivo, estensionale, è il filo lungo cui ordiniamo quel che ci capita così come ci capita, affidandolo ad una memoria che non si è ancora fatta critica, ermeneutica dell'accaduto, ma che ancora si conserva come pura traccia del fatto successo.

Ordine del discorso e racconto, mitologia e mito, linguaggio e lingua sono in costante tensione, o, per meglio dire, racconto, mito, lingua subiscono costantemente l'aggressione della macchina mitologica che intende esaurirli completamente al suo interno, arrivando ad una transvalutazione assoluta delle cose e quindi erodendo ogni residuo di insignificanza.

Se si ammette che così stiano le cose, si deve anche accettare che il discorso letterario sia una delle forme di resistenza all'azione esauriente della macchina segnica linguistica, una forma di resistenza che può funzionare in svariati modi: nel caso di Giorgio Manganelli, ad esempio, la resistenza passa dall'esercizio di una pressione sempre più forte sul linguaggio, sulla mitologia, sull'ordine del discorso, portato abilmente ad autodissolversi nel vuoto; in quello di Gadda è la ridefinizione della referenzialità ad assumere il valore di crepa critica capace di far "saltare il banco"; in quello di Pasolini è la segnatura delle tensioni ideologiche a scoprire il gioco; in quello di Pizzuto è addirittura, nella maniera più radicale, la critica interna allo strumento linguistico a minare la struttura.

Morante, rispetto a tutti questi, rappresenta un caso, in certa misura, unico¹⁵ di evangelica *simplicitas*: il suo

¹⁵ Da questa unicità credo che derivi la difficile, per non dire impossibile, collocazione dell'autrice all'interno delle storie letterarie,

intento è infatti quello di congedare la macchina segnica, di uscire dal sistema della mitologia per tornare, puramente e semplicemente, al mito.

Da qui quella scelta assolutamente controtendenza verso la parola aperta, chiara, positiva, il cui sforzo intero risiede nel tentativo di dire quello che è, come dimostra il luogo in cui questa “tensione bianca”, se mi permettete di definirla così, della parola morantiana si svela in maniera più evidente, e cioè la poesia, che, come ho cercato di dimostrare altrove, è retta da un recupero del respiro ritmico della lingua inteso a riportarci alla fonte stessa del poetico, secondo quanto la “critica” del ritmo di Meschonnic ci insegna¹⁶.

Il recupero del respiro della lingua – Manuele, giova ricordarlo, è asmatico – quel recupero che avviene nel ritmo, nella classicità delle larghe campate da cui le complesse architetture narrative di Morante sono sorrette, nel rifiuto di risolvere l’impegno letterario in un esercizio di stile, e, quindi, nell’intento di perseguire una leggibilità almeno idealmente assoluta¹⁷, rappresenta un recupero, o un tentativo di recupero, del mito come accadere puro.

Raccontare storie è l’unica vera attività, l’unica vera *poiesis*, che sia concessa all’autore quando questi voglia parlare fuori dalle secche della mitologia: il ritorno alla

nonostante il favore sempre maggiore che essa riscontra. Insomma, Morante pare essere un ottimo oggetto di “canonizzazione” proprio perché non è un buon oggetto di storia.

¹⁶ Il riferimento è, chiaramente, a Meschonnic (2009); ma l’edizione originale risale al 1982.

¹⁷ È proprio quest’intento la radice di molti dei guai critici che capitarono, in vita, a Morante. “In morte”, per proseguire il parallelo, è l’elisione dell’intento a permettere quell’opera di “canonizzazione” di cui si diceva.

lingua madre che guida il percorso di Manuele consiste nell'accettare la propria vita semplicemente come accaduto invece che come senso, ed è questo il senso ultimo del libro testamentario di Morante: la rappresentazione di un tentativo di accettazione del proprio vissuto in quanto tale e basta.

Era un intento già adombrato nell'esordio letterario di Morante, almeno in quello che, giustamente per altro, Morante considerava il suo vero esordio come "autore": *Menzogna e sortilegio*. Qui, "all'inizio dei tempi", per così dire, la mitologia della macchina segnica è squadrata e portata al centro della scena, tanto da far venire quasi il sospetto che sia lei, la macchina mitologica e mitografica del romanzo d'appendice, il vero protagonista di un libro tutto giocato sulla descrizione delle modalità attraverso cui questa macchina dell'inganno mitologico arriva a destituire di senso il vissuto reale.

Da quest'inizio, la cui importanza ben seppe vedere Lukács, la linea di Morante si è ininterrottamente sviluppata lungo la direttrice di una scrittura antimitologica e perciò stesso inerentemente, inevitabilmente mitica: attraverso la parodia dell'idillio dell'*Isola di Arturo*, attraverso l'antiermetismo programmatico di *Alibi*, attraverso la minuziosa esplorazione delle forme della rappresentazione nello *Scialle Andalusio*, attraverso l'intenso confronto con le mitologie che animano *Il mondo salvato dai ragazzini*, attraverso il recupero della storicità narrativa dell'accaduto storico nella *Storia*, fino appunto ad arrivare al romanzo estremo, al romanzo senza versi perché tutto poesia scabra dell'accaduto, ossia *Aracoeli*.

Morante ha sempre battuto una via che l'ha portata a fare poesia dell'avvenire, dell'accadere, delle cose, attraverso una scrittura che non vuole comprendere, che

preferisce l'indicazione alla conoscenza, e segue rigorosamente la legge evangelica stabilita da Matteo (5, 37): "Sia il vostro parlare sì sì, no no: il superfluo procede dal maligno".

Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Agamben G. (2018), *Homo Sacer (1995 – 2015)*, Quodlibet, Macerata.
- Benjamin W. (1999), *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di G. Schiavoni, Einaudi, Torino.
- Borghesi A. (2019), *L'anno della Storia. 1974-1975*, Quodlibet, Macerata.
- Di Fazio A. (2017), *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Pendragon, Bologna.
- Giorgio A. (1995), "Nature vs. Culture: Represion, Rebellion and Madness in Elsa Morante's *Aracoeli*", *MLN*, 109, 1: 93-116.
- Gusdorf G. (1984), *Mythe et métaphysique*, CNRS Éditions, Paris.
- Jesi F. (1968), *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino.
- Jesi F. (1973), *Il mito*, ISEDI, Milano.
- Jesi, F. (1979), *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino.
- Mengaldo P.V. (1999), *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino.
- Mengaldo P. V. (2000), "Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante", in Mengaldo P. V., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino: 10-36.

- Meschonnic H. (2009), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Lagrasse.
- Morante E. (1990), *Opere*, Vol. II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori – I Meridiani, Milano.
- Stellardi G. (2009), “Aracoeli and Gadda’s La cognizione del dolore: Disturbed Sons, Disturbing Mothers”, in Gragnolati M. – Fortuna, S. (eds.), *The Power of Disturbance*, MHR and Maney Publishing: 96-106.
- Stellardi G. (2014), “La fabbrica del tempo: strutture della temporalità in Aracoeli”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Numero Speciale: *Contro la barbarie: Elsa Morante e la scrittura*: 185-200.
- Wittgenstein L. (1989), *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Einaudi, Torino.

Opposti ebraismi ne *La Storia*

di Pierluigi Lanfranchi

Già nei primi interventi seguiti all'uscita del romanzo nell'estate del 1974, i critici individuarono ne *La Storia* di Elsa Morante numerosi elementi religiosi e filosofico-religiosi: dalla cristologia al panteismo spinoziano, dalle componenti ebraiche all'influsso delle religioni orientali, dal messianismo alla salvezza e alla redenzione o all'impossibilità della redenzione.

In queste pagine vorrei concentrarmi sulle tematiche ebraiche presenti nel romanzo che negli ultimi anni hanno ricevuto una certa attenzione¹. La domanda a cui vorrei tentare di dare una risposta è la seguente: a che tipo di ebraismo danno voce i personaggi del romanzo di Elsa Morante? I personaggi ebrei principali de *La Storia* sono due: Ida Ramundo e Davide Segre. A me pare che questi due personaggi, la maestrina povera di spirito e l'intellettuale borghese anarchico, incarnino due modi diversi di intendere l'appartenenza ebraica e, forse, due atteggiamenti diversi dell'autrice nei confronti dell'ebraismo. Morante avrebbe potuto affermare tanto *Ida c'est moi* quanto *Davide c'est moi*, ma se

¹ Si vedano ad esempio Beer, 2013 e il capitolo dedicato a *La Storia* in Lucamante, 2014.

quest'ultimo personaggio dà voce essenzialmente alle posizioni ideologiche dell'autrice, in Ida invece si ritrovano, trasfigurati, elementi della sua vicenda familiare. La componente autobiografica nella costruzione del personaggio di Ida fu tempestivamente indicata da Pasolini nella seconda puntata della sua recensione al romanzo apparsa sul *Tempo* il 2 agosto 1974. A differenza di oggi l'ebraismo non era alla moda negli anni '70 e Pasolini è uno dei pochi critici, nella pleora di recensori che scrissero su *La Storia* nell'anno successivo alla sua pubblicazione, ad accennare alla tematica ebraica del romanzo.

So per certo – scrive Pasolini – che tutta la prima parte del romanzo (...) è dominata dall'elemento autobiografico del terrore della mezza ebrea all'inizio delle persecuzioni razziali.

Elsa Morante, figlia di una madre ebrea e di un padre cattolico, avrebbe equamente suddiviso l'esperienza autobiografica tra i personaggi di Ida e sua madre Nora, un'idea «straordinariamente poetica», secondo Pasolini, capace di trascendere il dato autobiografico:

Infatti nessuno dei due personaggi è poi autobiografico: l'una vivendo miticamente la prima parte della tragedia, e l'altra la seconda parte, sono gli unici personaggi davvero oggettivi dell'intero libro. Essi hanno la profondità – l'estrema precisione e l'estrema imprecisione – delle persone viventi².

² Le recensioni di Pasolini sul *Tempo* del 26 luglio e del 2 agosto 1974 si possono ora leggere in Borghesi, 2018, pp.445-448 e 480-483.

In realtà sembra che Morante abbia raffigurato in Nora e in Ida non solo se stessa, ma anche la propria madre Irma Poggibonzi o Poggibonsi, secondo un'altra forma attestata del cognome. Già questa circostanza, l'oscillazione nella grafia del nome della madre di Morante, ricorda quella del cognome della madre di Ida nel romanzo:

essa [Ida] presentò all'impiegato un foglio di quaderno, sul quale per una identificazione immediata e muta aveva trascritto di sua mano i propri dati anagrafici personali. Ma una specie di ripugnanza, che valeva quale piccolo omaggio estremo, le aveva fatto tralasciare ogni segno di accentuazione sul cognome della madre. «Almàgia o ALMAGIÀ?» s'informò l'impiegato, scrutandola con occhio inquisitorio, autorevole e minaccioso. Essa avvampò, peggio di una scolaria sorpresa a copiare il tema. «Almagià», mormorò affrettatamente, «mia madre era ebrea!» (Morante, 1974, p. 55).

L'ebraismo di Nora Almagià e di sua figlia Ida è un ebraismo mitico, non una tradizione e una pratica religiose vissute nella quotidianità. Nora e Ida non sanno nulla di ebraismo. Ida non ha avuto un'educazione ebraica così come non l'ha avuta Elsa Morante. La saggezza ebraica di Nora si riduce a «due versi uditi nel Ghetto, da un rabbino anziano: *Infelice l'uomo che ha bisogno degli altri uomini! / Beato l'uomo che ha bisogno solo di Dio*» (si tratta di una parafrasi di Geremia 17, 5 e 8). L'ebraismo di Nora e di Ida è piuttosto legame di sangue trasmesso di generazione in generazione, un puro fatto genealogico vissuto come colpa, come un segreto fatale e infamante. L'ebraismo di Nora e Ida è, soprattutto, l'atavica memoria della persecuzione:

Nei riguardi del suo segreto ebraico, essa aveva spiegato alla figlia, fino da piccolina, che gli ebrei sono un popolo predestinato dall'eternità all'odio vendicativo di tutti gli altri popoli; e che la persecuzione si accanirà sempre su di loro, pure attraverso tregue apparenti, riproducendosi sempre in eterno, secondo il loro destino prescritto (Morante, 1974, p. 24).

Se alcune, rare pratiche o memorie ebraiche emergono nei personaggi di Ida e Nora, esse non sono vissute in modo consapevole. Sono presentate piuttosto come manifestazioni di questo ebraismo atavico che in Nora prende la forma, ad esempio, dell'orrore che prova per i cimiteri: «Essa non visitava mai la tomba del marito, impedita da una sorta di terrore sacro delle sepolture» (Morante, 1974, p. 46). È noto che nella tradizione biblica i cadaveri e anche le ossa umane sono considerati impuri. E forse il gesto di strapparsi i vestiti con le unghie: («Certe notti, la prendevano delle smanie, per cui si lacerava la camicia con le unghie» (Morante, 1974, p. 47)) potrebbe essere interpretato come una prefigurazione della propria morte dal momento che una delle pratiche che accompagnano il lutto nell'ebraismo, la *keriah*, consiste appunto nel lacerare un indumento indossato da chi porta il lutto. E l'ultimo, disperato e vano tentativo di Nora di salvarsi imbarcandosi per la Palestina, quando è già in preda al delirio, è una sorta di fuga dall'Egitto, una fuga notturna proprio come quella del popolo guidato da Mosè, in cui però il mare non si aprirà davanti alla vecchia ebra, ma si chiuderà irrimediabilmente su di lei.

Nora trasmette quindi a Ida l'elemento etnico, genealogico dell'ebraismo e insieme ad esso la condizione atavica del perseguitato, del paria. È un tema, quello

della trasmissione biologica del destino, centrale non solo per la struttura del romanzo, ma più in generale per la poetica di Elsa Morante. Si tratta, insieme a quello del figlio illegittimo, del bastardo, di uno dei miti più potenti nell'universo poetico della scrittrice, che si trova già nei romanzi e nei racconti precedenti. In un racconto del 1937, il cui protagonista è un bambino ebreo che la sera di Natale si avventura fuori dal Ghetto, Morante esplora il mito dell'Ebreo errante e presenta già un tipo di ebraismo, non privo dei tratti della tradizione antiggiudaica cristiana, che potremmo definire "ebraismo del sangue":

Le stradine gialle s'ingrandivano dentro i suoi occhi, e diventavano allora i grandi deserti su cui si trascina *la sua razza stanca* verso una luce attesa da millenni. Aveva allora *inconsiamente nel suo sangue povero* un po' dell'ardore d'oriente dove il sole infuocato sorge illuminando giardini rossi. *Una voce lontana giuntagli attraverso le generazioni gridava in lui qualche cosa d'infinito e d'inespresso* (corsivo mio)³.

In questo breve racconto giovanile si trovano accennati anche altri nuclei mitopoietici che la scrittrice svilupperà a distanza di trent'anni ne *La Storia*. Basti pensare al rapporto tra ebraismo e malattia: Morante ricorda per due volte che il bambino ebreo ha le «gambe malate e livide» e che zoppica. E per due volte Morante scrive che al bambino è destinata una vita breve: «Lo fuggivano con ribrezzo, così brutto e sudicio e senza nulla d'infantile se non quello stupore di chi è venuto da poco e forse presto se ne andrà» e «Non sapeva neppure di

³ Il racconto «Il bambino ebreo», pubblicato originariamente nella rivista "di regime" *L'eroica* 26 (1937), pp. 54-55, è stato recentemente riscoperto da Marco Bardini e si può leggere in Bardini, 2012.

essere vivo e figlio degli uomini, perché era venuto da poco e forse presto sarebbe andato via». Il protagonista anonimo, prefigurazione di Usepe, ha come il figlio di Ida una vita interiore più simile a quella degli animali che a quella umana: «la sua anima, come quella delle bestie era percorsa da lampeggiamenti opachi che l'attraversavano senza illuminarla». Inoltre è esplicita la caratterizzazione del protagonista del racconto come piccolo Cristo, non solo perché la vicenda si svolge la notte di Natale e il bambino identifica la prostituta che gli dà una carezza con Maria la madre di Gesù, di cui ha appreso la storia da una vecchia cristiana: «Gli accarezzò i capelli pieni di terra e di umore rappreso, ed egli la fissò muto, senza muoversi, con la bocca semiaperta. Ella aveva tanti ricci rossi e uno scialle azzurro e il volto bianco come i gigli». Come in certe Madonne con il bambino della tradizione iconografica rinascimentale, la futura passione di Cristo è annunciata dalla presenza di un simbolo (un corallo, un cardellino, un agnello, la pietra del sepolcro, una croce, ecc.), così anche Morante nella sua personale ripresa di questo motivo prefigura la “crocifissione” del protagonista, ossia la sua probabile morte precoce: «Gli dolevano la gola e i piedi, la notte gli trapassava le piccole palme immote con un ago di ghiaccio».

Anche in un altro racconto giovanile di ambientazione ebraica pubblicato nella sua forma definitiva solo nel 1963 ne *Lo scialle andaluso* e intitolato «Il ladro dei lumi», troviamo lo stesso tema della trasmissibilità della colpa⁴. In questo caso si tratta della colpa del guardiano del tempo Jusvin, che anziché tenere accesi i lumi dei

⁴ Sulla genesi e le diverse redazioni di questo racconto si veda Porciani, 2012.

morti, li spegne la notte per lucrare sull'olio. La vendetta di Dio non tarda ad arrivare: il peccatore Jusvin si ammala e muore di cancro: «Il dito del Signore l'aveva toccato sulla lingua, ed ora quella lingua maledetta di Jusvin si disfaceva in una piaga» (Morante, 1963, p. 14). Ma la maledizione e la punizione divine, secondo la voce narrante, ricadranno anche sui figli di Jusvin, Angiolo e Ester, che sono belli come il padre, benché tanto sporchi e nudi. Anche Angiolo può essere considerato un “fratello maggiore” di Ueseppe, di cui non a caso condivide il nome. In effetti, oltre al nome Giuseppe, la levatrice ebrea che aiuta Ida a partorire, aggiunge al neonato anche i nomi di Felice e di Angiolino, con cui verrà registrato all'anagrafe.

Ester aveva splendidi riccioli, le gambe snelle, e la sua faccia rotonda era come un frutto. Io li osservavo, spaurita. Pensavo che il dito di Dio li toccasse sulla lingua, come aveva fatto al padre, ed ecco, la strana bestia africana gliela rodeva. Ed essi non avrebbero potuto più parlare, più tardi, se non con tristi suoni. Uno dietro l'altro, muti, con una piaga dentro la bocca, i figli di Jusvin, e i figli dei figli, dovevano passare davanti al Signore» (Ivi, pp. 14-15).

L'atmosfera del racconto, che Giorgio Caproni definì hoffmanniana⁵, è molto simile a quella de «Il bambino ebreo»: il Ghetto è anche qui un posto lugubre e squallido, in cui regnano povertà e sporcizia (l'aggettivo «sudicio» ricorre più di una volta in entrambi i racconti). Altro elemento comune a «Il bambino ebreo» e a «Il ladro di lumi» è la presenza, oltre a quella degli ebrei, di un'altra categoria reietta: le prostitute.

⁵ Caproni, 1964.

Il tipo di ebraismo che figura in questi due racconti giovanili è lo stesso che caratterizzerà la costruzione del personaggio di Ida ne *La Storia*.

Tutto il resto del mondo era un'insicurezza minatoria per lei, che senza saperlo era fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale. E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione (Morante, 1974, p. 21).

Più tardi il lettore apprenderà che gli occhi di Ida sono «occhi semiti», che le donne del Ghetto riconoscono (Ivi, p. 58). Ida è rimasta, nel suo rapporto con il mondo, una bambina e nell'universo poetico e ideologico di Elsa Morante c'è una contiguità tra mondo dell'infanzia e mondo animale.

Precognizione, invero, non è la parola 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 (Ivi, p. 21).

L'ebraismo di Ida non è un ebraismo *conosciuto*, ma un ebraismo *saputo* attraverso il sangue. È lo stesso ateismo che ritroviamo, non a caso, nella descrizione della cagna Bella:

Smaniava invece, e non poco, per doversi adattare dentro il minimo spazio di una o due stanzette, lei che era

stata avvezza ai viaggi, alle gite, alla vita di strada, e prima ancora (nella sua esperienza atavica) ai pascoli immensi dell'Asia! (Ivi, p. 494).

Nel novembre del 1940 nella Francia occupata dai tedeschi, Simone Weil in una lettera inviata al ministero dell'educazione per chiedere se la sua mancata nomina come insegnante sia causata dalle misure antiebraiche, afferma di ignorare chi sia un ebreo⁶. Se si tratta di una religione, scrive Simone Weil «non sono mai entrata in una sinagoga». Se si tratta di una razza, aggiunge «allora non ho alcuna ragione di supporre di avere un qualsivoglia legame, né per parte di padre né per parte di madre, con il popolo che abitava la Palestina duemila anni fa». Infine ironizza sulla definizione dello “Statut des Juifs”, secondo cui è ebreo colui che ha tre nonni ebrei. Ida invece, per cui l'ebraismo è una questione di appartenenza a un popolo, prende molto sul serio le leggi razziali, in qualche modo ne accetta con fatalismo i criteri, e in base alle informazioni raccolte dalle donne del Ghetto di Roma compila un albero genealogico per stabilire le quote di arianità di suo figlio Nino. A questa idea della trasmissione biologica del destino è legata la presentazione dell'ebraismo come malattia che emerge in numerosi passi del romanzo. Nora reagisce al solo sentire la parola ebreo pronunciata da suo marito Giuseppe come se fosse stata colta da un «malore grave» (Morante, 1974, p. 57).

La madre trasmette a Irma l'ebraismo così come le trasmette la follia e come lei a sua volta trasmetterà il

⁶ La lettera, pubblicata per la prima volta in *Etudes matérialistes* 17 (1947), pp. 2-4 si può leggere in Pétrement, 1973. Sull'antisemitismo di Simone Weil si veda, ad esempio, Kaplan, 2007.

grande male, l'epilessia, a Useppe. Abbiamo già visto che gli occhi di Ida contengono «una barbarie profondissima e incurabile».

E nel suo concetto gli ebrei vennero a contrapporsi agli ariani, più o meno come i plebei ai patrizi (essa aveva studiato la storia!) Però, evidentemente, i non ariani, per l'Autorità, erano i plebei dei plebei! (...) E se già i plebei nell'ordine sociale erano una rogna, i plebei dei plebei dovevano essere una lebbra! (Ivi, p. 57).

A uno storico delle religioni, qual è lo scrivente, questo passo non può non richiamare alla memoria un'antichissima tradizione antiggiudaica, che risale addirittura all'epoca ellenistica, precristiana, che associa gli ebrei alla malattia, in particolare alla lebbra⁷. È come se in Ida il perseguitato avesse integrato i pregiudizi del persecutore.

Se nel 1940 Simone Weil si desolidarizza dal popolo ebraico, cosa che le è costata accuse di antisemitismo, Ida invece dopo le leggi razziali sente un'attrazione per gli ebrei che le farà frequentare il Ghetto, cercare una levatrice ebrea per il parto di Useppe, e che il 18 ottobre 1943, due giorni dopo la razzia del Ghetto, le farà seguire la signora Celeste Di Segni fino alla Stazione Tiburtina dove partono i convogli piombati con a bordo gli ebrei romani. E lì Ida sente levarsi dai treni un coro di voci disperate.

E Ida riconosceva questo coro confuso. Non meno che le strida quasi indecenti della signora, e che gli accenti sentenziosi del vecchio Di Segni, tutto questo misero

⁷ Sulla questione del motivo antiggiudaico della "malattia", mi permetto di rinviare al mio articolo Lanfranchi, 2019.

vocio dei carri la adescava con una dolcezza struggente, per una memoria continua che non le tornava dai tempi, ma da un altro canale [...]. Era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un'unica famiglia sterminata (Morante, 1974, p. 245).

È appunto una memoria che non viene dalla Storia e dalla cultura, ma dal sangue. Eppure qui la «famiglia sterminata»— dove il termine ha il significato di “immensa”, ma può anche essere inteso come “massacrata” — non sembra coincidere con il solo popolo ebraico, ma pare allargarsi a una più vasta entità che include esseri umani e animali. Gli ebrei sono qui simbolo dell'universalità del dolore e attraverso l'identificazione con la loro tragedia, Ida si sente partecipe di una tragedia universale che sempre si ripete. Questa scena ha un suo precedente in quella in cui Nino porta Ueseppe alla Stazione Tiburtina e lì c'è un carro bestiame con un vitello in attesa di essere portato al macello, un vitello che ricorda molto la capra dal volto semita di Saba, il poeta della vita di Elsa Morante.

Stava là quieto, legato a un ferro, sporgendo appena la testa inerme (i due cornetti ancora teneri gliene erano stati estirpati); e dal collo, per una cordicella, gli pendeva una medagliuzza, all'apparenza di cartone, sulla quale forse era segnata l'ultima tappa del suo viaggio. Di questa, al viaggiatore non s'era data nessuna notizia; ma nei suoi occhi larghi e bagnati s'indovinava una prescienza oscura (Ivi, p. 125).

La prescienza del vitello ci ricorda la precognizione che esprimono gli occhi di Ida e che viene trasmessa dalla madre a Ueseppe, il quale insieme al cane Blitz, intuisce la sorte che attende il vitello:

E forse fra gli occhi del bambino e quelli della bestia si svolse un qualche scambio inopinato, sotterraneo e impercettibile. D'un tratto lo sguardo di Giuseppe subì un mutamento strano e mai prima veduto, del quale tuttavia, nessuno si accorse. Una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti; e si tenne rivoltato indietro verso il vagone, di sopra le spalle di Ninnuzzu che ormai, con Blitz, marciava verso l'uscita (Ivi, p. 125).

Diverso, molto più simile a quello di Simone Weil, è l'atteggiamento di Davide Segre nei confronti dell'ebraismo. L'anarchico e ateo Davide non crede, non può credere, nella trasmissione biologica del destino. Nel suo lungo discorso all'osteria, che è anche, se non soprattutto, un discorso teologico, egli esclama:

«Io sono ebreo!»! Subito dopo, pentito di aver reso pubbliche «delle questioni sue proprie personali», egli aggiunge: «razze, classi, cittadinanze, sono balle: spettacoli d'illusionismo montati dal Potere. È il Potere che ha bisogno della Colonna Infame: "quello è ebreo, è negro, è operaio, è schiavo... è diverso... quello è il Nemico!" (...) Si nasce ebrei per caso, e negri e bianchi per caso... (qua gli parve d'un tratto di ritrovare il filo) *«ma non si nasce creature umane per caso!»* annunciò, con un sorriso ispirato, quasi di gratitudine (Ivi, p. 569).

Alla confessione «Io sono ebreo» seguono due altre confessioni: Io «sono ANARCHICO» e «Io sono nato borghese». Per Davide dire «sono ebreo» e «sono nato borghese» significa denunciare una condizione stabilita semplicemente dal caso. Dire «sono anarchico» invece è affermare la propria scelta di libertà rispetto al destino. In quanto anarchico Davide rifiuta l'idea della trasmis-

sione biologica del destino e ne smaschera il meccanismo mitologico che consiste nel far passare come naturale una costruzione culturale e ideologica, quale la religione o la differenza di classe.

Si ritenevano dei giusti – dice Davide dei propri genitori – in perfetta buona fede! – e nessuno li smentiva in questo loro abbaglio. Suo padre veniva stimato da tutti un galantuomo, sua madre una signora senza macchia, sua sorella una *putèla* bene allevata... Già, e difatti essa è stata allevata conforme al codice dei due *veci* (i genitori) e lo ricopia con tanta naturalezza che a volte lo si direbbe una scrittura congenita, trasmessa a lei, dai *veci*, nel gene ereditario (Ivi, p. 581).

L'ebraismo mitico di Ida e quello demitizzato di Davide si trovano in tensione nel romanzo così come dovevano trovarsi in una tensione irrisolta nella sua autrice. Di fronte a questa tensione noi possiamo solo formulare la domanda che tante volte pone Useppe: “peché?”, ben sapendo che la risposta si trova nell'anima di Elsa Morante, ossia in un territorio per noi inaccessibile.

Riferimenti bibliografici

- Bardini M. (2012), «Elsa Morante e *L'eroica*», *Italianistica* 41, 3: 121-136.
- Beer M. (2013), «Costellazioni ebraiche. Note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento», in «*Nacqui nell'ora del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di E. Cardinale e G. Zagra, Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma 17: 165-198.

- Borghesi A. (2018), *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Quodlibet, Macerata.
- Caproni G. (1964), «Dodici racconti di Elsa Morante», *La nazione*, 22 gennaio 1964: 3.
- Kaplan F. (2007), «Un antisémitisme patiemment argumenté: Simone Weil», *Les Tempes Modernes*, 662: 90-116.
- Lanfranchi P. (2019), «Jean Chrysostome et la “maladie” du judaïsme», *Tsafon. Revue d'études juives du Nord*, 78: 47-64.
- Lucamante S. (2014), *Forging Shoah Memories. Italian Women Writers, Jewish Identity, and the Holocaust*, Palgrave Macmillan, New York.
- Morante E. (1963), *Lo scialle andaluso*, Einaudi, Torino.
- Morante E. (1974), *La Storia*, Einaudi, Torino.
- Pétremont S. (1973), *Vie de Simone Weil*, vol. 2, Fayard, Paris: 289-291.
- Porciani E. (2012), «La preistoria del “Ladro dei lumi”. Varianti e archeologia d'autrice», in *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma: 41-48.

***La Storia* “come un’Iliade dei giorni nostri”**

di *Giuliana Zagra*

Secondo quanto racconta Cesare Garboli Elsa Morante inizia a scrivere *La Storia* tra la fine del 1970 e i primi giorni del 1971 durante le festività natalizie, grazie a una sorta di decisione improvvisa che le fa annullare ogni altro impegno: un’idea nuova del romanzo fortemente connessa al pensiero di Simone Weil:

Aveva deciso di recarsi a Parigi da Goffredo Fofi, ma rinunciò al progetto. In quei giorni di esitazione tra andare e restare riformulò l’idea del romanzo come un’«Iliade dei giorni nostri». Idea nata e maturata attraverso la frequentazione dei greci ritrovati tra le pagine dei quaderni di Simone Weil¹.

È lecito considerare i pochi accenni di Garboli come una testimonianza diretta in cui sembrano echeggiare le parole stesse della scrittrice: nella definizione “Iliade dei giorni nostri” si racchiude in sintesi una soluzione a lungo cercata e finalmente chiara.

Che il romanzo, nelle sue linee narrative principali, non fosse iniziato nel 1971 ma qualche anno prima, è ormai cosa nota, come mostrano gli studi condotti

¹ Cesare Garboli, *Cronologia*, in Morante, 1988, p. LXXXII.

nell'ultimo decennio sui manoscritti lasciati dalla Morante alla Biblioteca nazionale centrale di Roma². Non è un caso, del resto, che il critico usi il verbo “riformulare” lasciando intendere di fatto l'esistenza di una idea di romanzo e di una formulazione di esso precedenti. È pur vero però che la soluzione venuta a maturazione nel gennaio del 1971 appare agli occhi della scrittrice stessa talmente radicale e determinante da portarla ad affermare, in una intervista ad Enzo Siciliano del giugno 1972, quando la stesura del romanzo ormai volge al termine, di averlo iniziato proprio in quell'anno.

L'ho iniziato nel gennaio 1971 e contrariamente agli altri miei l'ho scritto rapidamente. Forse perché in questo libro sono meno presente, anzi non sono per niente presente[...]. L'ho scritto rapidamente perché dovevo raccontare i fatti, e i fatti sono discesi gli uni dagli altri con estrema semplicità (Siciliano, 1972).

Per capire cosa sia avvenuto effettivamente in tale processo compositivo è ora necessario, se pur sinteticamente, gettare uno sguardo sulle caratteristiche del corpus di manoscritti riferibili alla composizione de *La Storia*. La stesura del romanzo è contenuta in 17 quaderni manoscritti: per l'esattezza 13 grandi quaderni dalla copertina azzurra datati dall'autrice, in calce, 1971/72 e 4 album del tipo da disegno, non datati, ma attribuibili approssimativamente agli anni 1965-1966³. A corredo

² Sui percorsi compositivi del romanzo si vedano in particolare: Giuliana Zagra, *La genesi della Storia nei manoscritti e nelle carte dell'Archivio di Elsa Morante*, in Sgavicchia (a cura di), 2012; e Zagnaro, 2017.

³ L'Archivio letterario di Elsa Morante è stato acquisito nella sua interezza dalla Biblioteca nazionale centrale di Roma tra il 1993 e il 2016. Il corpus dei manoscritti della *Storia* è conservato presso il

vanno aggiunti poi una serie di altri documenti in cartelle e quaderni scolastici e libri provenienti dalla sua biblioteca, che registrano lo scrupoloso lavoro di documentazione e di revisione con cui la Morante sempre affrontava la stesura dei suoi romanzi.

La relazione tra album e quaderni si presenta piuttosto complessa ed è solo grazie alle precise e scrupolose indicazioni autografe lasciate dalla scrittrice sui frontespizi che è possibile districarsene. Infatti è lei stessa, nelle preziose note ad apertura dei volumi, che opera la distinzione tra «precedente versione» (gli album) e «ultima versione» (i quaderni), consentendo l'ordinamento sequenziale dei documenti e confermando il fatto che gli album appartengono a una redazione temporalmente precedente e separata da quella dei quaderni.

In realtà dalla lettura dei manoscritti si ricava che quanto contenuto negli album, sebbene definito “precedente versione”, non possa considerarsi propriamente e in toto una versione altra, dal momento che a parte il primo album, interamente cassato in ogni sua pagina, gli altri tre vanno a confluire nella versione del 1971 e a innestarsi all'interno dei quaderni azzurri. Negli album è contenuta una stesura che si interrompe dopo 172 pagine (numerazione dell'autore) in cui la vicenda narrata inizia nell'inverno del 1941 e procede fino al luglio del 1943, quando il racconto si interrompe, in prossimità del bombardamento di San Lorenzo. Un misterioso crittogramma, *TUS*, compare sul frontespizio dei 4 album e solo proseguendo nella lettura del manoscritto si chiarirà essere l'acronimo di «Tutto uno scherzo». Questo avrebbe dovuto essere inizialmente il titolo del roman-

Fondo manoscritti con segnatura VE. 1618. Per una descrizione analitica dell'Archivio Morante si veda Zagra, 2019.

zo. In esso si fa riferimento alle parole che Usepe “riconosce” nel canto degli uccelli durante le sue meravigliose esplorazioni sugli argini del Tevere: «È uno scherzo. E tutto uno scherzo» ripetono gli uccelli nella tenda di alberi nella radura sul fiume che sarà teatro dell’ultimo definitivo attacco del suo grande male. Si tratta dunque già nel titolo della anticipazione di un tema che troveremo nella stesura finale a riprova del fatto che buona parte del romanzo nel suo disegno narrativo generale era in qualche modo presente nella mente della scrittrice all’altezza della stesura del 1965.

Ciononostante qualcosa di essenziale ne aveva bloccato la scrittura, tanto che il progetto resta sospeso e la Morante si concentra sulla composizione del *Mondo salvato dai ragazzini* che esce nel 1968.

Quando la scrittura riparte, con il primo dei quaderni della serie azzurra contrassegnato dall’autrice con numero romano I, solo l’incipit e le prime 25 pagine vengono riscritte integralmente, mentre, anche se con i dovuti tagli e correzioni, la stesura di *TUS* viene in gran parte reintegrata.

L’alternanza di album e quaderni azzurri mostra dunque come i problemi che hanno determinato l’interruzione della composizione per un quinquennio non siano tanto di natura testuale o contenutistica quanto piuttosto legati ad aspetti altri, di tipo strutturale o da ricercarsi fuor i dal testo.

La rilettura dell’*Iliade* e la frequentazione degli scritti di Simone Weil, ulteriormente sedimentati attraverso la composizione del *Mondo salvato dai ragazzini*, in cui il pensiero della filosofa è molto presente, sembrano dunque aver sbloccato in quei giorni cruciali di gennaio 1971 una *impasse* che evidentemente aveva impedito al romanzo in costruzione di procedere, suggerendo un

impianto, una voce, una cifra stilistica di cui ancora la scrittrice era alla ricerca.

Morante si era appassionata alla figura di Simone Weil soprattutto durante la profonda crisi esistenziale che l’aveva attraversata dopo la morte dell’amico pittore Bill Morrow avvenuta nel 1962. Ma in verità i libri della Weil presenti nella sua biblioteca già a partire dalle prime edizioni francesi di Plon e poi Gallimard, pubblicati dal 1948 al 1966, mostrano come la conoscenza della filosofa francese abbia proceduto passo passo con la pubblicazione della sua opera, rimasta inedita e pubblicata per la gran parte postuma per la cura di Albert Camus.

Le postille e i segni di lettura di cui sono ricchi i volumi conservati sugli scaffali della biblioteca personale della Morante mostrano come l’incontro sulle pagine della Weil abbia le caratteristiche di un rapporto autentico e intenso in cui ella ritrova soprattutto una sorprendente conferma del suo percorso interiore, una scoperta folgorante che la conforta e la sostiene:

Arrivata una volta alla stessa spiegazione [e pensavo di aver fatto una scoperta!].

Ma dal confronto serrato scaturisce anche una angosciosa riflessione su se stessa come quando, a commento di questo passaggio della Weil: «Non è in nostro potere ammirare un essere umano nel quale non appaia alcuna bellezza sensibile» la Morante risponde nel margi-

ne basso della pagina: «Questo è colpa? Colpa, la MIA colpa?»⁴.

La lettura della Weil genera la conferma di qualcosa di intimo e profondo, una visione del mondo che già le apparteneva prima di quell'incontro e rispetto al quale allo stesso tempo si sente inadeguata.

Simone è per Elsa molto più di un autore sullo scaffale, è una compagna di viaggio, una alleata, una sorella maggiore ammirata e inarrivabile.

Sorelluccia inviolata, ultima colomba dei diluvi, stroncata bellezza del Cantico dei cantici, camuffata in quei tuoi buffi occhiali da scolara miope⁵.

Quello che la Morante ammira nella Weil è soprattutto l'incessante ed eroica ricerca di verità che la porta nella sua pur breve vita a calarsi in prima persona nelle realtà più diverse ed estreme. La sua visione del mondo la spinge a mettersi costantemente dalla parte degli oppressi e a condividere e sperimentare le loro sofferenze per darne testimonianza.

Nonostante le sue precarie condizioni di salute la Weil si sottopone con determinazione alla esperienza durissima del lavoro in una fabbrica metallurgica, decide di partire volontaria per la guerra di Spagna e infine, come gesto estremo nel 1943, si lascia morire di fame, a soli 34 anni, in una sorta di protesta silenziosa contro gli orrori dei lager nazisti.

⁴ Simone Weil, *Cahiers* voll. 1-3. Paris, Plon, 1951. Vol. II p. 81 e p. 293. Esemplare postillato proveniente dalla biblioteca personale di Elsa Morante. BNCR.: F. MOR.190 WEILS 1.

⁵ Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in Morante, 1991, p. 142.

Simone Weil è una figura impossibile da definire in un percorso lineare: è un *unicum* nella storia del pensiero novecentesco, una “donna-genio” come la definisce Gabriella Fiori, una delle sue maggiori studiose. È una filosofa, una mistica che, pur essendo ebrea, esalta il messaggio cristiano senza mai voler entrare a far parte della Chiesa, ma anche una attivista rivoluzionaria, anarchica e trozkista, partigiana.

Perno unificante della sua poetica creatrice, è l’attenzione. Un’attenzione che dà importanza al nutrire, alla cura, alla protezione degli esseri, delle vicende, delle cose, secondo le loro esigenze fisiologiche del corpo e dell’anima (Fiori, 2010, p. 33).

Il pensiero della Weil corre lungo tutta la produzione morantiana degli anni Sessanta e, come mostra puntualmente il saggio di Angela Borghesi (2015), la pervade profondamente, da *Pro o contro la bomba atomica*, al *Piccolo manifesto dei comunisti senza classe e senza partito* per trovare il suo apice nel *Mondo salvato dai ragazzini*, dove la filosofa, definita come «l’intelligenza della santità», diventa uno dei dieci nomi che vanno a costituire la croce dei Felici Pochi insieme a Mozart, Spinoza, Gramsci, Giovanna d’Arco, Giordano Bruno, Platone, Rembrandt, Bellini, Rimbaud.

Morante vede nella coerenza estrema e nell’esempio testimoniale della Weil un modello supremo e irraggiungibile a cui tendere. Ammira la sua straordinaria capacità di far corrispondere al pensiero i fatti, di dare sostanza alle parole. Alla Weil si ispirerà il personaggio di Davide Segre nella *Storia*, ebreo rivoluzionario, intellettuale, partigiano: da lei mutuerà alcune scelte esemplari, come il lavoro in fabbrica, ma (così come l’autrice

del resto pensa di sé) non riuscirà a conservare la sua forza morale e la fede fallendo tragicamente.

Il pensiero degli antichi greci ha un posto centrale negli scritti della Weil, costituisce un riferimento che torna in molte delle sue riflessioni. Ricorrere al mito e alla storia apparentemente sepolta dei greci antichi rappresenta per la filosofa ebrea lo strumento per analizzare i totalitarismi degli anni in cui vive, segnati da una violenza cieca, preludio al destino di morte in cui stava precipitando l'umanità con il nazismo e la seconda guerra mondiale. In questo senso il poema omerico le fornisce la perfetta rappresentazione dei mali che da sempre affliggono gli uomini nella folle corsa per la affermazione della forza che tutto travolge. *L'Iliade* diventa fonte di meditazione sul rapporto tra il singolo e il potere e sulle cause che spingono l'uomo alla sventura e all'oppressione.

In questo antico e meraviglioso poema appare già il male essenziale dell'umanità, la sostituzione dei mezzi ai fini. A volte appare in primo piano la guerra, a volte la ricerca della ricchezza, a volte la produzione (Weil, 1983, p. 53).

Il poema omerico penetra nella composizione del romanzo. La lettura che ne dà la Weil conferma alla Morante in primo luogo una visione della storia non lineare e progressiva ma ciclica, come un gorgo che tutti travolge, vincitori e vinti, «Uno scandalo che dura da diecimila anni», (la frase che troviamo in copertina dell'edizione del 1974, a complemento del titolo) e che già in *TUS* risulta consolidata tanto che il disegno di un vortice compare sul frontespizio del primo album.

All’*Iliade*, in particolare tra il 1936 e il 1939, Simone Weil aveva dedicato un breve saggio in cui condensa le sue riflessioni sul poema omerico. Si intitola *L’Iliade o il poema della forza*; è uno dei pochissimi testi dati alle stampe durante la sua breve vita. Verrà pubblicato infatti con lo pseudonimo Emile Novis sulla rivista «*Cahiers du Sud*» a Marsiglia nel gennaio del 1941. Esso verrà ricompreso poi nel volume *Le source grecque*, uscito nel 1953 per i tipi di Gallimard all’interno del vasto progetto editoriale curato da Albert Camus, insieme a vari altri frammenti tratti dai *Cahiers*.

Il vero eroe, il vero soggetto, il centro dell’*Iliade* è la forza. La forza usata dagli uomini, la forza che sottomette gli uomini, la forza davanti alla quale la carne degli uomini si ritrae. L’anima umana vi appare di continuo alterata dai suoi rapporti con la forza di cui crede di disporre, curva sotto il giogo della forza che subisce (Weil, 2012, p. 39).

Ma la forza procede secondo una spinta cieca che non fa distinzione tra vittime e carnefici, vincitori e vinti, in un vortice distruttivo che tutto travolge senza risparmiare nessuno.

La forza annienta tanto impietosamente quanto impietosamente inebria chiunque la possiede o crede di possederla. Nessuno la possiede veramente. Nell’*Iliade* gli uomini non sono divisi in vinti, schiavi, supplici da un lato e in vincitori, capi dall’altro; non vi è un solo uomo che non sia in qualche momento costretto a piegarsi alla forza (Ivi, p. 51).

Oggetto per eccellenza della meditazione dei greci fu il castigo che, con rigore geometrico, colpisce automati-

camente chi abusa della forza: si tratta della Nemese, personificazione di una giustizia punitrice che riequilibra l'ordine dell'universo, il motore delle tragedie di Eschilo e che, con il nome di Kharma, pervade il pensiero orientale. Ma l'Occidente ha smarrito questo concetto e non esiste parola per esprimerlo. I greci antichi quando ascoltavano l'Iliade sapevano già che la morte di Ettore sarebbe stato un effimero trionfo per Achille e che anche lui ben presto sarebbe stato destinato a soccombere:

[...] la violenza schiaccia chi la tocca e alla fine appare estranea a chi la usa e a chi la subisce. Nasce allora l'idea di un destino per il quale i carnefici sono altrettanto innocenti delle vittime, i vincitori e i vinti si ritrovano fratelli nella stessa miseria. Il vinto è causa di sventura per il vincitore come il vincitore lo è per il vinto (Ivi, p. 62).

L'*incipit* de *La Storia* sia nella prima che nella redazione definitiva si apre con l'arrivo dell'invasore, incarnato da un giovane soldato tedesco, Gunther, un corpo cresciuto e un viso ancora da bambino, inconsapevole eppure determinato a far valere la forza di cui la divisa che indossa lo investe. Il soldato tedesco, come un giovane guerriero acheo, è carnefice e vittima al tempo stesso. Con il suo arrivo ha inizio l'assedio della città di Roma.

Tutta l'*Iliade* sta sotto l'ombra della sventura più grande che ci sia tra gli uomini: la distruzione di una città (Ivi, p. 78).

L'invasore ha il volto imberbe e delicato di un ragazzo in cui si incarna "la banalità" del male che sub-

dolamente si insinua come un veleno contaminando e distruggendo ogni cosa. Già al suo entrare in scena Gunther si muove come l'esecutore del destino cupo, che verrà inflitto a Ida così come a tutta la città: la violenza, lo stupro, l'annichilimento. Eppure, come sappiamo, è lui stesso vittima innocente, destinato a perire il giorno dopo, precipitando con l'aereo che dovrebbe portarlo a combattere in Africa.

Nell'agire di Gunther verso Ida c'è qualcosa di ineluttabile e fatale che lo soverchia e che stride con il suo aspetto fisico, di semplice ragazzo, ancora «mammariolo», sperduto e spaventato. Tale contrasto conferisce alla scena della violenza sessuale un'aura di indefinibile tristezza e di malinconia, quasi di reciproca compassione tra la vittima e il carnefice che mette in secondo piano la brutalità della violenza. Un gesto di infantile tenerezza spinge Gunther, prima di allontanarsi, a donare alla donna il suo coltellino che lei conserverà come un oggetto prezioso.

Ancora più dilacerante, tanto il contrasto è doloroso, è l'improvvisa evocazione, subito cancellata di un altro mondo: il mondo lontano, precario e toccante della pace, della famiglia, quel mondo in cui ogni uomo è ciò che conta di più per quelli che lo circondano (Ivi, p. 41).

Ciò che in Morante forse si va chiarendo e che possiamo considerare l'altra grande suggestione ricavata dalle letture della Weil, è che il tema centrale del romanzo dovrà essere soprattutto ciò che della guerra non è annichilimento, quei frammenti di umanità che resistono e sopravvivono: le piccole storie degli umili, quegli impercettibili gesti d'amore che, come nell'*Iliade*, re-

sistono e filtrano dalle pause tra un combattimento e l'altro costituendo le pagine più alte di poesia del poema. Anche nel più cupo scenario di guerra, dove la forza appare come l'unico eroe, sopravvivono rari momenti di grazia, di resistenza umana.

Ne deriverebbe una cupa monotonia se, disseminati qua e là, non vi fossero momenti luminosi, momenti brevi e divini in cui gli uomini hanno un'anima. L'anima che si risveglia così, per un istante e subito dopo si perde sotto l'imperio della forza, si risveglia pura e intatta; non vi compare alcun sentimento ambiguo, complicato o torbido; solo il coraggio e l'amore vi trovano posto (Ivi, p. 73).

La guerra che vuole raccontare la Morante è soprattutto quella degli innumerevoli, piccoli, atti quotidiani di coraggio e di amore che illuminano la vita degli uomini sottraendoli per brevi istanti, alla pietrificazione, come direbbe la Weil, e alla brutalità della forza. È la realtà filtrata dallo sguardo puro di Ueseppe che riesce a vedere poesia e bellezza in ogni singolo frammento della realtà che lo circonda. Ed è forse proprio questo il nocciolo della questione, la contraddizione che ha fatto sì che il romanzo restasse sospeso per anni: sfuggire alla «cupa monotonia della guerra» pur non rinunciando a raccontare la guerra.

La revisione dei quaderni di *TUS*, comprovata sia da interventi sul testo riconoscibili dall'uso di un inchiostro verde sia da appunti paratestuali contenuti nel verso delle pagine, mostra come la Morante, nel momento in cui ha ripreso in mano il suo romanzo, abbia voluto in primo luogo rivedere tutto alla luce di un rigore storico che non le fa tralasciare alcuna data, numero, accadimento.

Ma tutta questa gran massa di dati non entrerà nel testo della narrazione che altrimenti ne verrebbe schiacciata. Il problema viene risolto grazie a un impianto strutturale che lascia fuori dal testo la “Grande Storia”, mediante la costruzione di una cornice cronologica in cui i fatti storici vengono elencati: «nove capitoli stampati in corpo minore, nove lugubri memorandum che figurano in apertura delle altrettante sequenze»⁶.

Dentro al testo hanno modo di espandersi così le vite delle tante creature inconsapevoli e senza nome che alla fine, come tutti, verranno travolte e schiacciate dalla forza. Delle loro storie soprattutto la Morante vuole dare testimonianza. Il brulicare di tanti destini promiscui che si incontrano e si perdono ma che per un istante si riconoscono conferisce al romanzo momenti di sublime leggerezza e poesia. Cesare Garboli, rileggendo *La Storia* in occasione della ristampa del 1995, corregge in parte il suo giudizio scoprendone l’aspetto gioioso e vitale «La Storia è un romanzo gaio, arioso, e, perché no? “divertente”» (Ivi, p. 7).

Del resto già la Morante negli appunti manoscritti lasciati nel risguardo di uno dei quaderni azzurri, probabilmente destinati a una prefazione del libro che rinuncerà a pubblicare, aveva scritto:

Un libro scritto è sempre un segnale allegro, e non importa se la sua storia risulta, inevitabilmente triste, è il secolo che è tale. EM (BNCR: ARC 52 I 7/6).

Un terzo e ultimo aspetto che riconduce al modello del poema epico riguarda la scelta della voce narrante, la voce che scambiata per quella del narratore onni-

⁶ Cesare Garboli, *Introduzione* in Morante, 1995, p. V.

sciente ha veicolato i numerosi giudizi negativi e fuorviato nella interpretazione dell'opera parte della critica all'indomani dell'uscita del libro.

Calvino in una lettera all'amica Elsa scritta nell'estate del 1974, esprimendo grande ammirazione per un romanzo che, secondo il suo giudizio, era riuscito a dare forma e sostanza all'epos collettivo della seconda guerra mondiale, aggiunge:

Non sono ancora riuscito a definire la voce che racconta, che pure deve racchiudere la chiave dell'operazione conoscitiva che tu compi, ma nel tuo eclettismo io non riesco ad aggirare l'ostacolo (per me) dell'espressività affettiva che resta il tono poetico fondamentale (Calvino, 2000, p. 1247).

Calvino, indicando la vera cifra del romanzo che è epica e non realista, coglie nella voce del narratore la sua profonda essenza. Si tratta di una voce che rifiuta l'asettica impersonalità del racconto storico, ma anche il territorio arbitrario di una memorialistica privata. Ne risulta una dimensione corale che distingue *La Storia* da tutti gli altri romanzi scritti dalla Morante.

È piuttosto la voce di un poeta che, come Omero, racconta con la medesima compassione, i destini di tutte le creature coinvolte, vincitori e vinti, poiché, alla fine, tutti saranno vinti. Il narratore dunque non è un demiurgo, non è lo scrittore onnisciente tanto invisibile ai detrattori del romanzo. È piuttosto un testimone, uno fra i tanti, mescolato tra la gente, uno che ha assistito ai fatti o piuttosto un cantastorie (o un aedo) che ne è venuto a conoscenza attraverso racconti che hanno viaggiato di bocca in bocca. È il portatore di una narrazione orale che si è fatta scrittura.

Nel manoscritto, in un episodio poi cassato, la scrittrice rivela il volto del narratore: è lei stessa che alla fine del romanzo si fa personaggio e incontra Ida ormai persa in un mondo impenetrabile:

La prima volta era d'estate, aveva i piedi nudi. La seconda d'autunno portava delle calze grosse, legate sotto i ginocchi, con piccoli nastri bianchi di cotone. I capelli bianchissimi erano ravviati e meno ricci di un tempo. Ida!... La salutai. Mi riconosci... sono Elsa. Ti ricordi? Ci conoscevamo quando tu insegnavi a via Portuense [...]. Non capiva né la mia presenza né la mia voce, eppure ringraziava col sorriso di un bambino che apre gli occhi dal sonno in una barca e intravede in alto la vela, in una immensa marina appena mossa (BNCR: V.E 1618, q. XVI, c.1340).

Quando *La Storia* esce nel 1974, al suo grande successo popolare si contrappone la violenta critica soprattutto da parte degli intellettuali della sinistra che vedono nella visione della storia di cui il romanzo era portatore una concezione perdente, fatalistica, inattuale, che strideva con i fondamenti del materialismo storico e l'idea di progresso su cui si incardinava il marxismo.

Ma *La Storia* non voleva essere un romanzo storico, così come molti lo interpretarono: la sua visione discendeva direttamente dal pensiero di Simone Weil che la scrittrice aveva intensamente condiviso in quegli anni e che le aveva ispirato un modello narrativo liberato dagli schemi del realismo e fondamentalmente epico, ma non per questo meno attuale.

Riferimenti bibliografici

- Borghesi A. (2019), *L'anno della Storia, 1974 – 1975*, Quodlibet, Macerata.
- Borghesi A. (2015), *Una storia invisibile: Morante, Ortese, Weil*, Quodlibet, Macerata.
- Calvino I. (2000), *Lettere 1940-1985*, cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano.
- Fiori G. (2009-2010) «L'amore di una donna - genio per l'umanità», *Testimonianze*, nn. 468-469.
- Fiori G. (2006), *Simone Weil: biografia di un pensiero*, Garzanti, Milano.
- Morante E. (1995), *La Storia*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino.
- Morante E. (1988), *Opere*, Mondadori, Milano.
- Morante E. (1991), *Opere*, Mondadori, Milano.
- Sgavicchia, S. (2012), *La Storia di Elsa Morante*, ETS, Pisa.
- Siciliano E. (1972), «La guerra di Elsa», *Il mondo*, 17 agosto.
- Weil S. (1951-1956), *Cahiers*, Plon, Paris.
- Weil S. (2012), *L'Iliade o il poema della forza*, traduzione di F. Rubini, introduzione e cura di A. Di Grazia, Asterios, Trieste.
- Weil S. (1983), *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- Weil S. (1963), *Source grecque*, Gallimard, Paris.
- Zagra G. (2019), *La tela favolosa: carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma.
- Zanardo M. (2017), *Il poeta e la Grazia: una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.

***Aracoeli*, ovvero il viaggio attraverso il mito della famiglia**

di Flavia Cartoni

Introduzione

Perché il mito e perché il mito della famiglia in alcuni esempi dell'opera narrativa di Elsa Morante? Cosa rappresenta il mito, e quali funzioni svolge? Lo studioso Carlos Castilla Del Pino (1998, pp. 21-27) afferma che le persone creano e si servono del mito. Ciascuno di noi crea un Io Ideale che è un insieme di ideali a cui aspira: figura creata dal soggetto – nella propria costruzione mentale – come immagine di se stesso sia per se stesso, sia per gli altri e quindi come immagine da esporre, da mostrare e dimostrare al resto delle persone. Gli oggetti o le immagini ideali rappresentate da noi – quindi per noi stessi e per gli altri – occupano uno spazio personale, privato, nel quale prendono posto questi miti che contribuiscono a creare la nostra definizione e/o la nostra identità.

Approfondiamo il seguente aspetto: molti dei nostri miti non vengono assimilati o fatti propri da tutti o in modo generalizzato. Possono non essere condivisi e non essere accettati. E questo dimostra che l'elaborazione del mito vive due fasi diverse: 1) la prima fase è la sua creazione e la sua costruzione; 2) la seconda invece è il

passaggio dal mito individuale al mito collettivo (quindi passa alla collettività di un gruppo più o meno grande, fino ad acquisire, in alcuni casi, la categoria di archetipo, che è la forma mitica più generalizzata in assoluto). Il processo di mitificazione raggiunge il suo apice quando l'oggetto mitificato si trasforma in mito collettivo.

La domanda è: a quale scopo il soggetto si serve del mito? Ogni tipo di mito possiede tre proprietà: 1. Si tratta di una formazione immaginaria; 2. Si manifesta esternamente grazie a un processo di proiezione al di fuori del soggetto (singolare o plurale) mitificatore; 3. È una creazione metonimica.

Il mito offre lo strumento mediante il quale la realtà diventa più elementare fino a diventare comprensibile. Grazie alla mitificazione – grazie alla costruzione immaginaria che si basa sulla realtà empirica – facciamo sparire dalla realtà ogni eventuale ambiguità, facciamo sparire ciò che è complesso, e ciò che è contraddittorio come, per esempio, l'espressione di un desiderio. Viceversa, riguardo la collettività, le persone si possono unire sotto uno stesso ideale, o immagine e anche sotto una stessa bandiera.

Narrativa morantiana e mito

Nell'addentrarmi nella presenza del mito nell'opera letteraria di Morante, la mia prima riflessione verte proprio sulle situazioni e circostanze di vita in essa mitificate. *In primis* la necessità della narratrice di mitificare la persona di cui si ha bisogno nella circostanza in cui la realtà nega la sua presenza. Tra cui, questo è il punto, il mito del nucleo familiare completo. La conformazione atipica delle famiglie morantiane mostra la mancanza di

Aracoeli, ovvero il viaggio attraverso il mito della famiglia

uno dei suoi componenti, come vedremo. *Menzogna e sortilegio* e *Aracoeli* sono due romanzi che si possono raggruppare per la mitificazione della figura materna: Elisa ha un rapporto di ammirazione e di dedizione, quasi rinuncia di sé, verso sua madre Anna. Questi sentimenti non trovano corrispondenza nella madre, non esiste tale reciprocità, tranne nei momenti in cui ha bisogno della figura filiale. La devozione totale di Elisa dimostra una fiducia implicita in tutti i comportamenti materni, e la figlia possiede tale maturità nel comportamento da superare largamente la maturità della propria madre. È la giovane a farsi interprete dei sentimenti positivi mentre Anna agisce, al contrario, spinta dall'istinto di distruzione in cui coinvolge il marito: le emozioni negative che prova verso di lui riusciranno ad annichilire Francesco e lei stessa sarà vittima di uno squilibrio mentale. Sulla scia dell'ammirazione di Elisa verso la madre (Anna) la giovane non tollera il padre, lo disprezza, riproponendo in tal modo il sentimento materno. Il circolo affettivo familiare di questi tre personaggi manca di affinità e corrispondenza: nessuno di loro riceve dall'altro o dall'altra il riflesso speculare dei suoi sentimenti. Siamo di fronte alla unidirezionalità dei sentimenti dalla quale emerge la solitudine come comune denominatore di ciascuno di loro.

Un breve inciso, a proposito del secondo romanzo di Morante

Dalla stanza soffocante di *Menzogna e sortilegio* (spazio chiuso, le lettere come sfogo, colloquio segreto, tentativo costante di creare e riprodurre uno schema familiare) procediamo verso l'assenza, anche qui, del nucleo

familiare costante e classico, ne *L'isola di Arturo*. Il protagonista sente – sempre – la mancanza di qualcuno: di chi? In primo luogo la presenza del padre, la presenza di una madre, inoltre un esempio da seguire. Ancora prima della creazione della sua famiglia, con la nascita di Arturo viene a mancare la madre, che perde la vita proprio nel parto: questo gruppo familiare necessario per tutti i membri non si riesce neanche a formare. L'immagine della famiglia è rotta o interrotta in modo violento: il conseguente senso di colpa per questa morte sarà una costante nella vita del ragazzo. Il giovane è in continuo movimento; dalla barca, all'entroterra, alle calle, alle stanze della casa, alle passeggiate solitarie: il suo comportamento è in balia dell'inquietudine.

Creare e distruggere il mito del padre è quanto realizza Arturo stesso nel corso del periodo più critico della sua adolescenza: mitifica la figura di Wilhelm, mostra un desiderio costante di stargli vicino e passa poi alla decostruzione dell'immagine idilliaca che si era creato. Il padre è una parodia. «Il padre di Arturo è, da una parte, oggetto di adorazione quasi divina e, dall'altra, umiliato questuante d'amore. Il mistero e la perenne doppiezza e ambiguità di Wilhem Gerace erano già stati profetizzati da Romeo l'Amalfitano, il suo benefattore» (Dell'Aia, 2014, p. 103). La figura paterna si era sgretolata poco a poco e sono sufficienti delle connessioni in determinate circostanze a chiarire al giovane Arturo che il padre non è ciò che appare, ma è una parodia, è una costruzione. Come ho già avuto occasione di rilevare: «L'evoluzione di Arturo segue questi passi: dalla ammirazione incosciente del padre, alla conoscenza della vita di lui, fino alla ragionevolezza e razionalità della decisione di aprire il metaforico cancello di quello spazio paradisiaco per vivere la sua propria vita. Dalle emozio-

Aracoeli, ovvero il viaggio attraverso il mito della famiglia

ni, alla conoscenza, alla ragione: questi i tre differenti scalini sui quali sale e che Arturo percorre» (Cartoni, 2014, pp. 65-66).

***Aracoeli*, il viaggio e i viaggi**

Arriviamo al centro della questione del mito nel romanzo *Aracoeli*. Perché il viaggio, e perché il mito attraverso il viaggio alla ricerca della ricostruzione ideale della famiglia? L'immagine della famiglia, in *Aracoeli*, è un autentico riflesso del desiderio ambito ma poi frustrato di stare insieme, di condividere, di patire e compatire.

Da una parte troviamo il mito della creazione del nucleo familiare perfetto (la giovane andalusa e futura sposa è candidata a diventare il fulcro della famiglia); dall'altra abbiamo l'eroicità del fratello antifranchista che ha perso la vita durante la guerra civile. Manuel è un eroe, come tale viene ricordato dalla sorella nella distanza e come tale è presentato al figlio Manuele. Manuel, lo zio da cui il protagonista prende il nome, è quasi venerato fin dall'inizio del romanzo, quando il protagonista comincia il viaggio per la Spagna (siamo verso la fine della vita del dittatore):

Franco il vittorioso, padrone di tutta la Spagna! Da quando esisto io, lui sempre è esistito. L'intera mia famiglia (tutti leali franchisti, in pratica) da tempo è morta (l'ultima è stata la zia Monda, undici anni fa). E così pure gli altri personaggi della nostra commedia, grossi e piccoli, sono tutti morti. Solo il Generalissimo tuttora sopravvive. Per le strade della città, fra i vari anatemi e osanna spennellati sui muri, si legge: Abbasso Franco – A morte Franco boia. E in più luoghi, in quadrato con vernice rossa, è affisso un manifesto –

recente, ma già guasto dalle intemperie -, con le fotografie di alcuni guerriglieri baschi condannati alla garrota per crimine di complotto antifranchista. Uno di loro (si direbbe il più giovane) ha grandi occhi spalancati, così chiari che nella stampa appaiono bianchi, senza pupilla. E per quanto io non segua le vicende pubbliche, solo a guardare quegli occhi indovino che ormai la sua sentenza di garrota è stata eseguita. Così finalmente il giovane basco è trasmigrato, irraggiungibile, di là da Bilbao e da Madrid, accolto e festeggiato, con baci e risa da mio zio Manuel, l'andaluso.

I loro bei corpi adolescenti sono intatti; e né il Basco né l'Andaluso non ricordano più neppure il nome del Caudillo Generalissimo. Il quale intanto, vecchio di più di ottant'anni, si dibatte sulla crosta terrestre contro la propria scadenza ormai prossima (Morante, 1982, pp. 15-16).

Appare per la prima volta la figura eroicizzata dello zio antifranchista morto in battaglia, molto amato dalla sorella Aracoeli; ammirazione che passa dalla madre al figlio. Il giovane, contrario alla dittatura e al regime di quel periodo, diventa figura mitica. La lontananza dalla famiglia di origine (quando Aracoeli si trasferisce in Italia il fratello era ancora un bambino), la separazione geografica tra l'Andalusia e il Lazio, tra El Almendral e Roma, le grandi differenze sociali e culturali che limitano la spontaneità di Aracoeli si riversano sull'immagine del fratello vittima della repressione franchista e rendono questa figura sempre più grande sia ai propri occhi, che a quelli del bambino.

Ma c'è anche il mito della famiglia perfetta (che non lo sarà mai) e della famiglia borghese, sfera alla quale Aracoeli non appartiene, in cui tuttavia si sforza di entrare e della quale deve accettare le regole. È come se

una verniciatura di perbenismo borghese dovesse circondare, per forza di cose, per circostanze familiari, evidentemente per via del matrimonio, la giovane sposa, che qualcuno cerca di istruire e di preparare per la sua vita da moglie. Se in un primo momento la spontaneità della giovane sposa viene interpretata come ingenuità o semplicità, più avanti nel corso del tempo è considerata uno scoglio all'immagine rispettabile del marito, ufficiale di marina. Troppo rozza e paesana questa sposa, da educare affinché impari a comportarsi in società (e in famiglia). Quelle norme e conversazioni borghesi che cominciano o cominciavano con la stessa domanda, come si legge nel testo:

Ogni volta che si nominava una signora di nuova conoscenza, maritata a un signore ragguardevole (quale un'Eccellenza, o un alto grado militare, o un nobile titolo, o un Gerarca del regime) la zia Monda - secondo una sua consuetudine tradizionale - anzitutto domandava: Come nasce? Che tradotto significa: proviene, essa, da una famiglia distinta? O altrimenti, per dare notizia che una data signora non proveniva da famiglia distinta, deplorava, levando un poco gli occhi al cielo: NON NASCE. Ora, secondo questo lessico della zia Monda, mia madre, appunto, non nasceva; ma nel caso di lei, la zia Monda evitava l'argomento per delicatezza, come si trattasse di una malattia ereditaria (d'altra parte essa accettava, come sacre, tutte le scelte di mio padre, e dunque anche il suo matrimonio morganatico).

Il silenzio della zia Monda veniva rispettato (al modo che si rispetta un giusto pudore) dalla nostra piccola società romana, dove, in genere, il romanzo sentimentale dei miei genitori veniva protetto da una sorta di velario rosa, che lo lasciava appena trasparire gentilmente: e mia madre veniva trattata con benevola in-

dulgenza e insomma, come suol dirsi, con signorilità. Questo era dovuto principalmente, io credo, alla persona di mio padre e al suo prestigio naturale che inoltre, dopo lo scoppio della guerra civile spagnola, si era rivestito di una misteriosa aureola di gloria (pp. 26-27).

È chiaro che la scelta affettiva di Eugenio non si adegua all'immagine familiare più consona allo *status* della famiglia paterna. Vengono meno i requisiti anche fondamentali come, per esempio, la condivisione della classe sociale, l'istruzione, il saper stare e saper essere, il modo di fare e, non ultimo, il modo di parlare. Altro grave punto a svantaggio di Aracoeli, la quale si esprime in una lingua italiana assai rozza, limitata, semplice e quasi allo stesso livello di apprendimento del figlio che impara ad esprimersi parallelamente alla madre.

Manuele ha un alto concetto della famiglia paterna, evidentemente immagine ereditata tramite le conversazioni ascoltate dalla zia e dal segreto con cui si custodivano determinati segreti e situazioni familiari. Lo stesso Manuele confessa che:

Il mio nonno paterno, alto magistrato di Torino, era un insigne maestro del Diritto, apprezzato in tutto il Regno. E la famiglia aveva, fra i suoi ascendenti diretti, taluni personaggi della borghesia storica inclusi fra i notabili del Risorgimento italiano, tanto che qualche via, nel Piemonte, è ancora intitolata a loro. Per coscienza della mia indegnità, io qui taccio il nostro cognome (pp. 36-37).

Manuele idolatra le origini familiari paterne, in quanto a cultura, *status* e classe sociale, ma si sente anche del tutto indegno di farne parte. Ci troviamo di fronte a

un apprezzamento (delle sue origini) e a un disprezzo di se stesso: è il continuo disprezzo che cerca di superare riconducendosi alla storia della sua famiglia, con il suo magnificare ed ammirare alcuni dei loro componenti. Il viaggio iniziatico di ritorno verso la terra andalusa è motivato dalla speranza di colmare il vuoto affettivo, geografico ed esistenziale, nonché la tremenda solitudine e incomprendimento di cui si sente vittima. Sarà il suo viaggio alla ricerca dell'incontro con la madre nel desiderio di ricostruire le immagini della sua famiglia, di quel periodo felice dei suoi primi anni di infanzia. Un viaggio deludente, ma ricco di esperienze che si stratificano sulle precedenti superfici dell'esperienza personale.

Se da un lato abbiamo il mito della creazione del nucleo familiare (il marito che porta in Italia la giovane sposa); dall'altro abbiamo invece il mito del fratello antifranchista che ha perso la vita durante la guerra civile. E c'è anche questa famiglia ideale, idealizzata da Eugenio e da Manuele, il cui nucleo affettivo e simbolico è proprio *Aracoeli*, la giovane ragazza di paese e intorno alla quale si sarebbe creato, per desiderio di Eugenio, questa nuova famiglia. Desiderio di Eugenio che viene meno e travolge i suoi punti di riferimento quando *Aracoeli* perde la testa. Non sarà più una persona che costruisce, bensì una donna distruttiva: distrugge i rapporti con gli altri membri del nucleo familiare, i loro vincoli affettivi e amorosi, ma soprattutto distrugge se stessa. È l'abbandono di sé – e da sé – e la decadenza umana, psicologica e affettiva.

Questa frattura affettiva colpisce il resto dei membri della famiglia (come, del resto, in tutti i momenti in cui un familiare ha un malessere, indipendentemente dalla sua tipologia): Eugenio e Manuele si sentono distanti, e

la zia Monda critica Aracoeli. Nessuno cerca di capire il disturbo da cui lei è affetta o di appoggiarla nel tentativo di superare la malattia – non capiscono che si trattava di malattia. È un’immagine che porta con sé quasi il ripudio: la protagonista viene rifiutata da tutto il resto della famiglia, agisce da sola in questo nuovo ruolo di donna che si lascia prendere dalla voluttuosità e dal piacere fuori dall’ambito familiare. Aracoeli si comporta come una *belle de jour*, è una prostituta di classe media (acquisita) e come tale si sente sola sia nell’ambito in cui si muove ora, sia anche nella sua famiglia italiana il cui tentativo di appartenenza è stato un lavoro lungo, costoso e frustrante.

Anche Eugenio, d’altra parte, è oggetto di mitificazione come uomo e padre di famiglia di buona posizione: è sua sorella Raimonda, la zia Monda, a creare un alone di magnificenza intorno alla sua figura, sia per educazione ricevuta sia anche per la sua chiara necessità di difendere il territorio familiare contro l’invasione ignorante e semi analfabeta proveniente da El Al-mendral. Nel testo, infatti, leggiamo che:

Al fratello, Raimonda votava un’adorazione radicata, di qualità catechistica; e del resto, in famiglia, già fino dalla prima infanzia, era stata educata al principio che il marito è superiore alla moglie, e i figli maschi alle figlie femmine. Già al semplice nominare EUGENIO, essa tradiva nella voce il compiacimento represso di chi comunica un proprio titolo araldico, o una onorificenza. E mai discuteva le ragioni o le volontà del fratello, anche se in qualche punto permetteva a se stessa certe sue preferenze personali. Né del resto mio padre, per suo conto, imponeva a nessuno le proprie opinioni, anzi era incline per natura a compiacere gli altri, talora fino all’indolenza. I soli suoi punti fissi di verità asso-

Aracoeli, ovvero il viaggio attraverso il mito della famiglia

luta erano: l'onore militare, e la Patria coi suoi simboli sommi. Questi erano, per lui, materia di fede, quali il simbolo della Croce per un cavaliere del Santo Sepolcro.

Suo motivo personale di orgoglio era di appartenere alla Regia Marina, la quale alla sua fede rappresentava, io penso, un Ordine distinto, di onore speciale per gli eserciti (p. 38).

Il mito familiare rappresenta quel meccanismo di difesa grazie al quale le persone della famiglia acquisiscono un ruolo che diventa quasi sacro e del quale non si discute. La zia Monda costruisce il suo mito riguardo al fratello, così come lo aveva costruito nel rispetto e accettazione dei valori innegabili del perbenismo e della famiglia borghese.

Aracoeli, protagonista e vittima

Aracoeli, un personaggio da prendere in considerazione come creazione, sviluppo, distruzione e poi negazione del mito della famiglia. La tanto desiderata immagine familiare, che Elsa Morante avrebbe voluto vivere per se stessa, per i suoi fratelli, per sua sorella (ma anche per l'immagine materna, per sua madre così amata o così poco amata) per sentirsi appoggiata, ecco, la foto di famiglia viene anelata anche nell'ultimo romanzo morantiano.

Il copione preparato dal padre di Manuele – la giovane sposa come personaggio principale, con la futura famiglia da creare come progetto, e il compito dell'apprendimento della lingua e delle buone maniere – è la traccia della futura vita di Aracoeli in Italia: creare delle radici qui, dopo averle recise nel suo paese.

L'Italia diventa però un altrove: il nostro paese rappresenta l'esilio affettivo, è la dispatria di Aracoeli, il luogo della nostalgia del suo minuscolo paesino, El Al-mendral, la sassaia di Almeria, piena di luce accecante.

Da sposa assai giovane quale era, è evidente che Aracoeli crescerà e maturerà attraverso le frustrazioni e la sofferenza. Ispirandomi all'immagine della donna osservata dal punto di vista maschile, così come riferisce Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso*, anche la figura di Aracoeli segue i passi già delineati dalla società: da giovane spensierata (nel suo felice paesino) si trasforma in sposa e madre. Da lì, oltre anche alla solitudine, all'isolamento e alla perdita della figlia Carina vive questa fase di follia che la conduce verso la prostituzione. La non cura di se stessa e l'abbandono fisico vanno di pari passo con l'abbandono mentale; o forse per via dell'abbandono mentale non si prende cura di sé e il suo aspetto fisico peggiora. Aracoeli, invecchiando, non perde la bellezza fisica, ma perde la bellezza interna, il suo equilibrio emotivo, la spensieratezza, la gioia e i sentimenti. È una donna oppressa, e diventa vecchia secondo i canoni più classici e maschili: non è più attraente.

Lo schema familiare, essere e malessere

Il malessere di Aracoeli si produce senza dubbio fin dal principio, dal suo spaesamento iniziale (difficoltà linguistica e difficoltà sociale), di *status* e di comportamento: vedi le lezioni di galateo che le vengono imposte – Eugenio delega l'educazione della giovane moglie, affidandola alla sorella Raimonda – e il suo disagio familiare. La vita sociale di Aracoeli si limita alle relazio-

Aracoeli, ovvero il viaggio attraverso il mito della famiglia

ni familiari, spazio nel quale trova difficoltà anche per la distanza emotiva e culturale: i suoceri l'accolgono con riserva sia per le sue origini, che per il suo non adeguamento alla realtà italiana (lingua, atteggiamenti, *status*)¹. Il suo 'perdere la testa' o abbandonarsi alla lascivia e alla prostituzione diventa (o si può interpretare anche come) un atto di ribellione, quasi di affermazione di sé, un urlo contro le norme limitanti imposte dalla famiglia e contro il perbenismo nel quale si è trovata a vivere quasi all'improvviso.

La foto di famiglia dalla bella cornice preziosa prima si incrina, poi si rompe. Ciascun componente arriva a un incrocio e prende la sua strada, non è prevista la salvezza: il comportamento distruttivo della madre si ingrandisce a macchia d'olio e va a colpire il figlio e il marito. Anche il viaggio verso la ricomposizione della figura materna perde senso, perché non porta a chiarire molto o forse nulla, se non il riaffiorare di una serie di ricordi che Manuele ci riporta. Il mito della famiglia è ridotto in frantumi.

Riferimenti bibliografici

De Beauvoir S. (2016), *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano.

Cartoni F. (2014), "L'isola di Arturo. Il passaggio dal microcosmo al macrocosmo" in Martínez E., Cartoni F., Carmello M., eds., *Cuadernos de Filología Ita-*

¹ La comunicazione di Aracoeli con il figlio è mistilingue: formula frasi che sono un ibrido tra spagnolo e italiano come, per esempio: «Mira! mira! belli! [...] Le guance: manzane [...] I capelli: grappoletti de uvas» (p. 121).

liana, vol. 21, *Contro la barbarie: Elsa Morante e la scrittura*, Publicaciones UCM, Madrid.

Castilla Del Pino C. (1998), *Sujeto y mito: función ortopédica* in Blesa T., a cura di, *Mitos*, vol. I, Colección Trópica, Zaragoza.

Dell'Aia L. (2014), "La parodia nei romanzi di Elsa Morante" in Martínez Garrido E., Cartoni F., Carmello M., eds., *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, *Contro la barbarie: Elsa Morante e la scrittura*, Publicaciones UCM, Madrid.

Morante E. (1948), *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino.

Morante E. (1957), *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino.

Morante E. (1982), *Aracoeli*, Einaudi, Torino.

Mito e Storia in *Menzogna e sortilegio*

di Florinda Fusco

Per esplorare il territorio letterario ibrido e stratificato in cui si muove Elsa Morante, concentrerò la mia attenzione su *Menzogna e sortilegio* (Morante, 1994). Scritto tra il 1943 e il 1948, *Menzogna e sortilegio* sembra ignorare il contesto di stesura, la tragedia della guerra e i disagi del dopoguerra. Il passato lontano e immaginario e il mondo larvale di incantesimi, fantasmi e ombre, lo collocano apparentemente «fuori dalla Storia». Ma la follia o l'irrealtà che investono i personaggi, il fantastico che permea ogni pagina del romanzo si legano sotteraneamente ad una piena presa di coscienza storica del presente.

Il romanzo cresce in una sospensione spazio-temporale. Se il luogo è indefinito, l'epoca è completamente omessa. Spazio e tempo sono confusi, l'uno nell'altro, sono in un rapporto di simbiosi e, al contempo, di funzionalità reciproca. L'indefinito Sud in cui è ambientato il romanzo non è solo spazio, ma altresì tempo. L'immagine dello spazio è immagine del tempo. Solo esplorando lo spazio possiamo risalire al tempo. In altri termini, il tempo è nascosto nello spazio. Ecco che inizia a schiudersi una dimensione mitica, non solo per la rarefazione spaziotemporale, ma

anche per gli impliciti e intrinseci rimandi alla stessa mitologia. Il tempo nascosto nello spazio ha, infatti, una puntuale ascendenza mitologica.

Kronos nella mitologia greca (come si legge nella fonte principale, ovvero la *Teogonia* di Esiodo) era figlio di Gea, il tempo era figlio della terra, e rimane nascosto nella pancia di Gea, nascosto nella terra, perché il padre Urano (ovvero il cielo) non vuole che i suoi figli vengano alla luce a causa della loro mostruosità. In *Menzogna e sortilegio* il tempo è appunto nascosto, ed è nascosto nella geografia, nello spazio. In Gea. Ed è nascosto per la sua mostruosità: la mostruosità da nascondere è la mostruosità bellica: l'impronunciabile, inguardabile tragedia bellica. Ma non solo: nella mitologia orfica, Chronos è padre di Chaos, inteso come spazio aperto, voragine, abisso, vuoto. Il tempo è padre del vuoto, dell'assenza, dell'indeterminato. Anche questa eco mitica sembra riversarsi nelle pagine di *Menzogna e sortilegio*, dove il tempo è legato ad un'assenza e ad un indeterminato. Leggiamo l'incipit del romanzo, ovvero le prime parole di Elisa, voce narrante e protagonista, che, ancora molto giovane, decide di rinchiudersi nella sua stanza e scrivere la storia della sua famiglia, una storia che attraversa tre generazioni familiari, la cui narrazione è possibile grazie al ritrovamento di alcuni documenti di famiglia:

In queste notti di veglia, al posto dell'antica menzogna ho una nuova compagnia: la memoria.[...] Risorge la vecchia città meridionale dove nacqui [...] il suo giorno è abbagliante [...]. E quantunque io sappia che non è caduta in polvere, ma sussiste intera, e che il suono è scritto sulla carta geografica del nostro paese, non so pensarla se non come una Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria (p. 27).

Attraverso l'indeterminazione spaziale e temporale, l'autrice attua una strategia dell'ambiguità volta a creare una sospensione favolosa. Ma in realtà ci troviamo di fronte alla prima «menzogna» del romanzo, al primo tranello ordito dall'autrice per disorientare il lettore, perché spazio e tempo sono precisissimi¹. Indizi puntualissimi sono disseminati nel testo ed è il lettore ad avere il compito di ricomporli: una ricognizione delle orme temporali sparse nello spazio, e dunque nella materia, negli oggetti, gli permetterà di ricostruire la trama temporale.

Ma quali sono le tracce epocali? Il telegrafo, i treni, l'ambulante postale, il grammofofono; mentre non ci sono aerei, né automobili; e infine c'è l'Estero, sognato dai protagonisti come un paradiso alla portata di tutti, un'utopia collettiva. Lo spazio, accuratamente descritto nella sua oggettualità, non è altro che la precisa immagine di un'epoca: gli ultimi decenni dell'Ottocento e il primo Novecento.

Il tempo del romanzo è, dunque, quello della Belle Epoque, ma non è bloccato nel passato; al contrario è in costante tensione verso il presente: assorbendolo e riflettendolo. In altri termini la Belle Epoque contiene in modo celato la mostruosità del tempo bellico e la disillusione del dopoguerra. Solo in apparenza rimossi, la tragedia bellica e il dopoguerra penetrano sotterraneamente il romanzo a più livelli e a tratti emergono.

Il passato getta luce sul presente, in una sorta di «anacronismo necessario». Come poteva, d'altra parte,

¹ Lukács (1965) ha fatto notare che narratori quali Voltaire e Diderot fanno svolgere le vicende dei loro romanzi in tempi e luoghi indeterminati, eppure i loro romanzi rispecchiano fedelmente determinati contesti storici francesi, e sono in questo senso diretti antecedenti del romanzo storico.

non influire sul romanzo la storia frastagliata della sua stesura così strettamente intrecciata all'esperienza bella? Il romanzo fu scritto tra fuga e clandestinità e interrotto quando la Morante fuggì da Roma nel '43 con Moravia, indiziato di antifascismo e presente nella lista dei «sovversivi». Solo nel '45, dopo la Liberazione della città da parte degli Alleati, l'autrice, rientrando in possesso del manoscritto lasciato a Roma, riprese la stesura. La stessa Morante suggerì, in un'intervista, dell'insito legame tra Guerra e *Menzogna e sortilegio*:

Le mie immaginazioni giovanili furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza 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 affatto².

Menzogna e sortilegio, distante dal gusto del tempo e dal contesto storico-letterario dominato dal neorealismo, non fu ben accolto né da critici moderati, né da critici militanti di sinistra, che lo tacciarono di indifferenza socio-politica. Fu merito di Lukács (1961) il comprendere la storicità e attualità socio-politica del romanzo, oltre che la grandezza letteraria: «Elsa Morante mi sembra uno dei massimi talenti di scrittore che io conosca. Ma, soprattutto, *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, per me è il più grande romanzo italiano moderno». Lukács valorizzò l'impianto di critica so-

² E. Morante, Intervista cit. in C. Garboli, *Introduzione*, in *Menzogna e sortilegio*, cit., p. VII.

ziale, rilevandone il potenziale esplosivo insito nella parodizzazione del grigiore piccolo-borghese.

Il romanzo, infatti, ha un chiaro bersaglio: la piccola borghesia. La mancanza di un'identità politica e di un'ideologia conduce la piccola-borghesia ad un'adesione al fascismo: è questo il primo capo d'accusa da parte della Morante. L'apatia e l'indifferenza politica dei personaggi sono, in tal senso, rivelatori dell'impianto di critica storico-sociale. In una pagina di diario poco nota, redatta nel '45, la scrittrice condannava la piccola-borghesia per aver aderito al fascismo: qui il Duce è visto come il mitizzatore della stessa piccola-borghesia, la quale, nella sua debolezza, si era lasciata abbagliare da questi e ne aveva ammirato la forza. Ma sotto il velo dell'ammirazione, la piccola borghesia ne aveva condiviso altresì l'ipocrisia e la corruzione. La Morante crea nel romanzo una vera e propria controfigura del Duce, ovvero Edoardo, il principe ipocrita e corrotto che abbaglia e seduce tutti gli esponenti della piccola-borghesia che lo circondano, i quali insieme a lui precipiteranno.

Accusata di menzogna e di ipocrisia, la classe piccolo-borghese è anche ritratta in un misto di squallore, convenzionale moralità, osservanza di rituali sociali, di attenzione all'apparenza, competizione, avidità e dissimulazione³. In realtà, attraverso lo specchio piccolo-borghese ottocentesco, la scrittrice penetra altresì il lato buio del capitalismo agli albori della vita italiana, proprio nel momento in cui l'Italia, alla fine della seconda guerra mondiale, è protagonista di un raffor-

³ Si pensi al Butterato, figlio di un piccolo proprietario terriero che dapprima si finge barone e, in seguito, imita, attraverso l'acquisizione di costumi e oggetti, lo stile di vita dell'alta borghesia.

zamento del capitalismo in forme oligopolistiche e pianificate.

Lo sguardo della Morante non è rivolto alla storia esteriore della grande politica, ma all'esperienza vissuta dalle masse, alla vita quotidiana del popolo, o potremmo dire alla storia segreta dell'umanità, al suo «nucleo interno» (Lukács, 1965, p. 284). Solo Elisa, protagonista e voce narrante, è «straniera a tutto» e si auto-definisce «priva d'ogni società», ponendosi al di fuori della prospettiva storico-sociale del romanzo.

La «paura dei suoi simili» (Morante, 1994, p. 19) e della ferocia sociale non fanno altro che fomentare l'immaginazione della protagonista, conducendola alla creazione di un mondo altro più rassicurante: «Io rifuggii dai vivi e non volli altri compagni che i fantastici morti» (p. 24). La protagonista, doppio della Morante e figura atemporale di ogni scrittore, è in costante dialogo con un coro di spiriti, di voci defunte che le parlano e le dettano la storia dei suoi avi. È ciò che la Morante definisce «commedia degli spiriti», nel senso etimologico di commedia, ovvero come corteo e canto di esseri immateriali.

I vivi sono morti, e i morti sono esseri vivi: è questo il ribaltamento prospettico in cui vive la protagonista. Letture fantastiche, leggende, epopee e fiabe nordeuropee con prodigi, stravaganze, follia, anelli magici, castelli, cavalieri e amori orientali inondano la stanza di Elisa. E proprio su tali letture la protagonista modella le vicende familiari raccontate. Il dramma piccolo-borghese della famiglia è trasfigurato fantasticamente in una «leggenda» carica di mistero (p. 19). I suoi parenti sono trasformati in eroi, la loro misera vita piccolo-borghese in una vita gloriosa, fatta di «gesta», avventure e trionfi, e la loro storia diventa un'epopea, o

meglio, come dice la stessa Elisa, una «stramba epopea» (p. 23).

La camera di Elisa si trasforma in un regno dove la regina-Elisa può regnare indisturbata sui suoi esseri immaginari. La *chambre* è lo scudo della protagonista per proteggersi dal mondo: uno scudo che Elisa costruisce attraverso immaginazione, carta e inchiostro. All'interno della stanza, il tempo è destoricizzato e lo spazio è desocializzato. La camera di Elisa è la camera del mito che nasce dalla Storia e nella Storia, come sua generazione, come sua produzione, ovvero come proiezione del suo contraltare indissolubile. Il mito è, in altri termini, un prodotto della storia. È intimamente congiunto alla storia: senza l'uno non c'è l'altro. La costruzione di una realtà mitica è una necessità, un'istanza chiamata dalla storia stessa. All'interno delle costrittive e crudeli dinamiche sociali, è spazio di sopravvivenza: respiro all'interno della storia.

Riferimenti bibliografici

Morante E. (1994), *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino.

Lukács G. (1961), *Il Giorno*, 27 agosto.

Lukács G. (1965), *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino.

Elsa, lei stessa mito

di Gabriella Sica

Involontariamente Elsa Morante ha lavorato e scavato in me e ha influito in modo diretto e indiretto sul mio corpo meteorologico, cioè corpo inerme ed esposto alle bufere, ai venti e alle avversità, all'indifferenza e ai coinvolgimenti, alle passioni e alle gelate, ai corpi remoti o assenti e agli altri corpi ostacolanti. Corpo che pure resisteva, davvero resiliente, corpo fatto non solo di carne ma di tempo ancora giovane con tutte le sue tempeste, con lo scuotere e il brillare di lame, con le primavere e gli autunni ritornanti, in definitiva nel disagio emotivo per le inquietanti conflittuali baruffe culturali dell'epoca. Il mio corpo era un "campo di battaglia" esposto al mondo e acquisiva inconsciamente impressioni e pressioni di un'epoca ribelle e di lotta, quasi che *l'Iliade* fosse scesa nelle nostre città e si animasse per le strade e le piazze. Il mio corpo meteorologico affrontava con tutta la resistenza fisiologica possibile il suo corpo meteoropatico, la mia ansia giovanile la sua tremenda passione in una corrispondenza spontanea e in gran parte immaginaria e a distanza, eppure profondamente sentita.

Il mio stare al mondo, le mie vicende sia letterarie che esistenziali o anche soltanto mentali si sono intrecciate

ciate e ramificate in vario modo con quella figura straordinaria nel nostro Novecento che è Elsa Morante, la “Grande madre”. Ho impiegato del tempo per capire quanto il suo *corpus* letterario mi avesse fisicamente investito attraversando il mio corpo che era là esposto al vento della storia, in quei forsennati e convulsi anni Settanta e, più tardi, nei drammatici e all'apparenza voluttuosi anni Ottanta, e come inevitabilmente ne fosse uscito, in coincidenza forse solo dell'agognato e finalmente compiuto deposito di gran parte dei suoi manoscritti in un fondo istitutivo dell'Archivio Morante presso la Biblioteca Nazionale di Roma. Felice evento che ha suscitato una vivace ripartenza degli studi sulla sua opera ormai slegata dalla cerchia protettiva degli amici, e fioriero di una rilettura più ampia dell'opera. Negli “Spazi 900” è stato ricostruito il suo studio, con alcuni libri e un bellissimo e semplice tavolo da lavoro estratto dal legno, esso stesso corpo vivo di legno. Non ho trovato notizie e nessuno me l'ha saputo dire davvero ma io credo che sia opera di un giovane e biondo falegname-artista tedesco, Sebastian Schadhauer, che viveva in Umbria e che ho fatto in tempo a conoscere in una visita a casa di Enzo Siciliano a Todi nei primi anni Settanta. E che costruiva singolari tavoli-opere (anche, su misura, per Moravia) senza piantare chiodi nel legno.

Studi vivacissimi intorno a Morante, corroborati dalla pubblicazione di un epistolario sia pure parziale, e molte le giovani studiose che si sono gioiosamente e liberamente affollate intorno ai suoi libri e ai bellissimi manoscritti, opere d'arte a sé stanti. Proprio in questi giorni il nostro Dino Ignani mi ha generosamente inviato qualche foto in varie situazioni. Ce n'è una in cui sono alla presentazione, alla Biblioteca Nazionale, del libro di Monica Zanardo, sui manoscritti intarsiati con vi-

stosi tratti di penna rossa. Mi piaceva per il contenuto ovviamente, ma molto, in quel momento, per il titolo che non si può non assumere a glorioso emblema, *Il poeta e la grazia*. Cos'altro può fare il poeta investito come tutti gli uomini da questa bufera travolgente che è la vita se non dare una forma a quanto visto e sperimentato, acquisire una possibile luminosa postura di armonia e di grazia?

In un certo senso molti dei piccoli eventi della mia vita letteraria si sono rispecchiati in quelli affettivi e più personali, uno eco dell'altro, e a lungo all'insegna di Elsa, la magnifica, la solitaria immaginifica immensa Elsa. Lei c'è sempre e quando cammino per via Pinciana, di fronte all'ingresso per Villa Borghese con i draghi in cima alle colonne, lancio sempre un pensiero e uno sguardo a quella casa chiusa e abbandonata da un paio di decenni (costruita dall'architetto Carlo Pincherle, padre di Moravia), diventata perfino oggetto di tentata e falsa appropriazione, come hanno riportato le cronache dei giornali. Lì Elsa e Alberto hanno vissuto, credo già tempestosamente, i primi tempi della vita coniugale, in un piano alto, con due stanzette, a loro dire misere, e con balconcino su via Sgambati. Lei veniva dal Testaccio, lui dalla vicina via Donizetti a un numero che non c'è più, demolita la casa che non sono infatti a suo tempo riuscita a trovare, e in via Sgambati aveva vissuto nei suoi primi anni di vita, quando intorno era tutto ancora campagna e la tata lo portava all'altra parte della strada a Villa Borghese. E non ci si sono trovati bene, a leggere le lettere, fino a quando Moravia comprò una casa in via dell'Oca. Qui, quando lui se ne andò, rimase Elsa da sola fino alla fine, su quel magnifico terrazzo con vista sulle cupole, di cui si sono viste le foto di lei con gli

amatissimi gatti, e che a vederle da lassù sembravano quasi entrare in casa.

Il mio corpo meteo, fatto di tempo giovane e avverso, di spazi urbani e marini, di umori e di stagioni, di riflessi vari e cangianti nella mia vita da ragazza e poi da donna, è comunque vissuto nello stesso estremo tempo di Elsa. Sempre il mio corpo, travolto da tempeste amoroze e poetiche, ai tanti micidiali refoli della storia, mi riconduceva a lei, alla sua opera e alla sua vita inavvicinabile e misteriosa, sovrana in un suo incontrastato e protetto regno di amici fedeli e privilegiati.

Quando ho scritto il mio primo saggio su di lei, nel 1994, già tante delle cose nel suo segno c'erano state. Lo scrissi su sollecitazione di Concetta D'Angeli, e il titolo, *Elsa Morante, Grande Madre del Novecento*, era allora nuovo e un po' audace, visto che nelle storie letterarie e nelle antologie le donne non figuravano, o erano raggruppate in un paragrafo, o al massimo ne figurava solo una come esempio di genere. Molte cose erano cambiate ma solo in apparenza. Eppure Elsa è stata ed è oggi davvero una Grande Madre per molte giovani donne appassionate di scrittura. Ci fu una bella presentazione a Pisa di quella raccolta di saggi e dopo una colazione che ben ricordo, con un Cesare Garboli scontroso e non appagato dal mio intervento. L'avevo conosciuto poco tempo prima andandolo a trovare nella sua villa a Vado di Camaiore, in occasione della mia visita a Manlio Cancogni a Marina di Pietrasanta per i libretti di "Pegaso", che si erano da poco concretizzati (il mio *Vicolo del Bologna* era uscito due anni prima). C'erano in tanti in quella bella festa per Elsa, c'era pure Antonio Tabucchi, silenzioso e distaccato da tutti, anche lui scontroso, o così mi è apparso. Ricordare queste presen-

ze non è mai neanche minimamente un fatuo vanto ma è solo buona volontà testimoniale.

Dicevo che appunto c'erano state prima molte cose ed eventi. A cominciare dalla mia prima vacanza a Procida, ventenne e poco più, dove mi ritrovai con Elio Pagliarani che, su suggerimento di Toti Scialoja, originario del luogo, aveva scelto la meravigliosa isola come meta di un soggiorno estivo che si sarebbe poi ripetuto negli anni. C'erano amici nella sua casa in affitto affondata tra i limoni parallela a quella strada che taglia l'isola in due, croce e delizia di passeggiate rasentando i giardini e scorribande più rumorose e irrimediabili. C'era, mi pare, Jean Charles Vegliante; e tra altri Franco Cordelli, che era venuto a raccogliere impressioni e di lì a pochi mesi avrebbe infatti pubblicato un romanzo intitolato *Procida* in cui erano stati inseriti in chiave parodica alcuni brani morantiani. Quella scrittura generosa del più bel barocco romano era inaccettabile per gli appassionati di più asciutte e magre scritture di memoria avanguardistica.

Era l'estate del 1972 ed ero una studentessa universitaria e mai nessuno si sarebbe neppure sognato di citare, durante una lezione, Elsa Morante. Un'università che, a parte gli studi classici, nel contemporaneo navigava a vista, tra ideologia e avanguardia, con occhi ciechi sul mondo (del resto, ancora oggi è così, anche se i più giovani sono in generale molto più bravi e aperti di allora, e molti sono gli appassionati di poesia).

Una vacanza memorabile, prodromo di molte altre vacanze procidane. Procida era già per me "l'isoletta celeste", il luogo appartato d'incanto che profumava di paradiso, un luogo di fuga con amici ma anche in solitaria, tra il mare e i pescatori sempre all'angolo, e lo sarebbe

rimasto, in modo più discontinuo all'inizio, almeno per vent'anni.

Quando è uscito *La Storia*, nel 1974, il mondo letterario era sottosopra, pronto alla guerra, si affilavano lame e si incrociavano spade. Io mi sfilavo tra i due blocchi di quell'arena emotiva, della guerra fredda in corso tra gli scrittori dell'Avanguardia e gli scrittori avversi, considerati tradizionalisti, nostalgici, antiquati. Non c'è bisogno qui di fare nomi. E Angela Borghesi ha fatto molto bene ad allestire un libro per documentare e descrivere quella guerra, a leggerla oggi un po' bizzarra che davvero mi ha attraversata e ha suscitato in me domande e dubbi. Si potrebbe dire, con le parole di Elsa, "tutto è uno scherzo".

In quel periodo, che era quello della mia gavetta, scrivevo articololetti su vari giornali, in particolare sull'"Avanti!". Ne ho scritti abbastanza. Non una mia traccia su *La Storia* per la semplice ragione che a un'intervista non ci si poteva neppure pensare, e la recensione ufficiale la faceva Walter Pedullà che dirigeva la pagina della cultura, e con cui mi ero a quel punto ormai laureata. A Morante ne dedicò comunque tre, a quel che deduco dal libro di Borghesi. Io seguivo tutto, con attenzione. Cominciavo a essere a disagio in quel contesto letterario, a non capire e a scalpitare. Tutto il teatro, tutte le performance che con quella esteriorità esibizionistica invadevano le strade, le gallerie, le cantine e la poesia, tutto questo, conosciuto negli anni Settanta sempre da semplice spettatrice, non lo sentivo più come cosa che mi riguardasse tanto. Cercavo altra aria. Leggevo altri libri, come appunto quelli di Elsa, ero finalmente libera di farlo. Prima ancora che per consapevole scelta affettiva o culturale, esplose il mondo che mi

circondava, andò davvero a pezzi uno spazio non più abitabile, l'architettura che mi conteneva. E solo la lettura di altri libri, con il piacere e la libertà già sperimentati nell'adolescenza, offriva il nutrimento giusto al mio corpo.

Si sentiva ancora l'eco di quel libro quando, nel 1977, me ne andai in precipitosa fuga, da casa, dalla mia famiglia, da tutti gli amici che avevo frequentato fino a quel momento. Fu una rottura clamorosa per me e, per chi guardava, incomprensibile, e di cui porto ancora addosso i segni. La materia prima del mio corpo si faceva carico di emozioni e affettività sconosciute. Era una fuga dalla mia famiglia d'origine e dalla mia famiglia letteraria. C'è sempre in questi casi la fine di un amore ma si trattava per me di una nascita a me stessa, della ricerca di uno spazio indipendente e libero che in effetti si aprì quasi come per magia. Non sapevo neppure che quello spazio vitale non era solo emotivo e l'avrei presto, subito dopo, occupato con una scrittura d'autore. L'ideologia politica ormai ridotta al piombo, il patriarcato da cui rifuggivo che continuava ad agire nonostante i nuovi diritti, lo strutturalismo con la sua scheletrica rigidità, le regole della semiotica e di una linguistica esasperata e formale erano tutte gabbie da cui mi sentivo soffocare. E così tornai al mio corpo, a un lavoro ecologico della mia vita personale, del mondo e della poesia. Sì, la poesia e anche le mie prime poesie pubblicate, il mio corpo scrittura che si rivelava a me stessa. Appena messo piede in Vicolo del Bologna, il 15 gennaio del 1978, ho cominciato a pensarci.

Fu la mia svolta radicale quell'avere a che fare con la nuda vita, con l'urgenza della biologia prima che diven-

tasse scrittura, con il ritorno alla natura, a una primordiale vita innocente. E dalla natura si scivolava inevitabilmente a una “verità creaturale” (come altrove ho provato a definire questo stile) a fondamento di un nuovo scrivere naturale. Il mondo, non più espresso con parole fredde e astratte, si apriva ai miei occhi a quello spazio aperto in cui vivono, immersi nel loro esserci, adolescenti e donne e uomini che si riflettono negli animali e nella natura, in un’arcadia più concreta della realtà, dove vivono ninfe e dèi dall’apparenza pienamente umana, in piena libertà di spirito. Perché non è vero che gli dèi sono morti ma camminano per le strade o sulla riva del mare o entrano in un bosco dove gli alberi sono tanti e possono ascoltarci. Perché anch’essi sono stati un tempo dèi o persone così sofferenti da arrivare a trasformarsi in vegetali viventi, sempre con un’anima, pur di sfuggire alla violenza del mondo. In fondo c’è nei libri di Morante una bella provvista di divinità in un’epoca in cui ogni barlume di mito e di dio si era spento. E in questo le fu maestro non solo Spinoza, ma anche Maria Zambrano che ebbe modo di conoscere e frequentare a Roma, insieme alla sorella Aracoeli (spunto, tra l’altro, del titolo del futuro omonimo libro). Appaiono invece sparsi nella sua opera, tra mari, monti e città, non solo il dio biblico, ebraico e cristiano, ma anche dèi di altri paesi lontani e leggendari, dèi greci e orientali. Voleva mostrare la bellezza del mondo e stigmatizzare l’orrore che il suo terribile tempo aveva prodotto, oltre ogni cura e speranza dell’umano, edificando veri campi di morte. Di fare insomma una specie di ecologia etica prima ancora che letteraria, una poesia che comprendesse cura e speranza dell’umano e ogni pietà e compassione che non si può non portare agli uomini vessati dalla storia, in particolare agli umili, ai senza forza e ai senza potere.

Ormai avevo letto i suoi libri. Di conoscerla non c'era modo, né ci pensavo troppo. Intanto io ero come ritornata a me stessa, al mio sapere libero che risaliva all'infanzia e all'adolescenza, immensa mia riserva di ispirazione. Avevo letto molto, dovevo restituire qualche cosa. A volte i poeti e gli scrittori ci aiutano a loro insaputa. Sappiamo che dobbiamo esprimere una certa cosa e capita che un autore che stiamo leggendo ci indichi il modo e la parola giusta per trovare quello che già abita in noi e vogliamo esprimere. Leggendo si segue una via per ritrovarci.

Quello che si diceva di Morante a ripensarci oggi appare davvero bizzarro, che la si volesse celebrare o sminuire. Non le perdonavano molte cose a Elsa, davvero imperdonabile! La prima di essere donna e, ai loro occhi, superbamente creativa e vulcanica, troppo. E poi quella lingua arcaica e barocca (come barocca è la sua città natale), ma anche fondata sul parlare semplice in epoca d'avanguardie vistose, quella "lingua beata e angelica" che lei attribuiva a Beato Angelico, pittore impregnato del massimo realismo possibile. Infine non le perdonavano il suo essere dalla parte dei corpi fragili e vulnerabili, di bambini e adolescenti, di giovani donne e dei poveri che si arrabattavano nel mondo delle prepotenze e delle infamie storiche e anche naturali, come la vecchiaia e la morte. Di rivolgersi ai non letterati, "ai dotti e ai savi", ma evangelicamente ai puri di cuore, ai semplici, ai "piccoli" del mondo. E tutti costoro, gli umili della terra, non smettevano di sentire, nonostante il dolore e le offese, lo stupore incantato di fronte al mondo, l'idiozia di uno sguardo puerile e naturale che si poggiava sui misteri dolorosi e gloriosi della vita e del mondo.

Elsa era volitiva, esigente. E naturalmente come una sovrana non scendeva in competizione con nessuno, fosse-ro uomini o donne. Era severa e somma, oracolante. In fondo sacrale Elsa, lei stessa mito di sé stessa. Circondata da una ristretta cerchia di amici, lei disdegnava ogni tipo di intervista radiofonica o televisiva (e infatti non ce ne sono, tranne una di un paio di minuti al Ninfteo di Valle Giulia, quando vinse lo Strega). E pochissime sono anche le interviste ai giornali. Non amava farsi fotografare, anche se di lei da giovane ce ne sono tante di belle foto. Non scriveva sui giornali. Faceva il contrario di quello che si fa oggi, cioè mettere in mostra e in piazza la vita come una merce per la folla famelica. Lei preferiva trattenere pudicamente per sé l'io privato con i suoi dolori e la sua fame, ed esserci esclusivamente e magnificamente solo con l'opera. Chissà come si sarebbe trovata oggi tra i social, diventati necessari per la sopravvivenza sociale. I cuoricini da dispensare appaiono comunque già in qualche sua lettera. Certo è che l'opera è riuscita a farla arrivare a tanti lettori comunque e in tantissime copie, nella sua verità lancinante. Non frequentava nessuno dei luoghi abituali all'epoca, neanche quelli più vicini a lei, che abitava in una via laterale alla piazza più centrale di Roma. E infatti tranne che non invitasse lei stessa qualcuno, era di fatto inavvicinabile, come una divinità suprema dell'Olimpo, vera dea del mondo letterario. Non rispondeva a richieste di testi e di altro, difendeva il suo spazio creativo legittimo. E il popolo degli scrittori senza fantasia si ribellò. Più che una dea, Minerva o Giunone, o magari Afrodite per la sua grazia o Narciso sempre in agguato, lei pare più Eva cacciata dal paradiso con un uomo perso per la strada accidentata e sassosa del mondo, finita in quel limbo che di per sé esclude l'eliso appena sfiorato e già

perduto. In questo stato di sospensione non le rimane che invocare la Musa perché le conceda la salvezza, fosse tramite i ragazzini o i poeti o, più probabile, il mondo interiore.

Ricordo la presentazione del primo numero di “Prato pagano”, quello con l’alberello, forse un pino, con la sua ombra circolare, e la nuvoletta nel cielo, a due colori, rosa e violetto, fantasiosi ma non troppo. Che tra l’altro trovo in vendita su ebay alla ragguardevole cifra di 50 euro! Era il 30 gennaio 1980, una data per me indelebile, piena di eventi magici. Avevo già pubblicato qualche poesiola, ma quella presentazione era qualche cosa di più importante e decisivo. C’erano le mie poesie, *Primavera del ’79*, che provavano a respirare un’aria nuova e già antica. In mattinata avevo ricevuto un’inaspettata felice telefonata di Alfonso Berardinelli, l’unico degli amici di allora emigrato alla corte di Morante. Mi informava che lei aveva letto quelle mie piccole poesie e le erano piaciute molto. A volte, raramente, ma con passione, le capitava di fare vanto dei suoi esercizi di ammirazione della poesia giovane, più spesso dava risposte drastici. Le era capitato per esempio con il giovane irrequieto Stefano Moretti, di cui aveva certo avallato presso Einaudi la pubblicazione di *Gattaccio randagio*, proprio in quel 1980. E che, tra l’altro, avrei ospitato, alla fine dello stesso anno, nel terzo numero di “Prato pagano”.

Elsa aveva apprezzato quelle mie poesioline, perché le parevano scritte da un’infelice giovane persa in questioni d’amore, come in effetti ero. Si era incuriosita, voleva sapere che vita facevo, com’ero fisicamente, che faccia avevo, se bella o brutta, stato fondamentale per lei nel valutare il tipo di infelicità amorosa da cui ero eviden-

temente afflitta. E anche se ero bionda o mora. C'era l'idea antica e popolare per cui la sfortuna amorosa non potesse che toccare alle fanciulle more e brutte, prive di bellezza evidente e tale da suscitare ammirazione. Si sarà stupita chissà, o compiaciuta nell'apprendere che mora ero, ma non troppo brutta. Dopotutto, in quel periodo era quello che faceva mia madre, stupirsi del mio stato, per lei incomprensibile, di senza fidanzato.

Riprendendo in mano i suoi libri mi imbatto in un esile, cilestrino e delizioso *Catullo e Lesbia*, recuperato preziosamente dalle "Edizioni Henry Beyle", dove lei scrive e contempla "un amante infelice", prototipo di tanti amanti infelici a venire, amanti rifiutati che senza ritegno si umiliano per riceverne qualche bene. Ultima lei stessa, Elsa che sa bene come va la vita, e scrive non rassegnata il dolente verso: "A difficili amori io nacquì". E nelle giovani donne libere e che si sentono sole non può non contemplare quella stessa sorte che lei aveva vissuto e raccontato in *Diario 1938*, ormai a distanza di sicurezza e tuttavia molto, davvero molto partecipe. C'è stato un tempo in cui ho pensato di raccogliere appunti di infelicità amorosa sotto il titolo *Diario 1983*, dove la parte finale della data è casualmente uguale, ma inversa. Di più si incuriosisce quando legge, sto solo immaginando, che quella ragazza si pone qualche dubbio sul difficile intreccio tra vita e poesia, intorno a "la smania della poesia che ci attanaglia". Già, perché sa molto bene quanto complesso e veritiero sia il trapasso da "amante infelice" a "infelice poeta", come Catullo che minaccia gli amanti di Lesbia con versi poco utili ad annientarli e a far tornare indietro la fuggitiva e altro non può fare che scrivere disperato di quanto ama e quanto odia l'amata. E quando Elsa scrive che se

lo immagina ancora “pallido, con la passione che lo strugge” come se lo raffigurò “al tempo che avevamo quattordici anni di età”, mi piace pensare che così lei lo lesse proprio sui banchi del “Mamiani” dove gli antichi si leggevano bene e molto, e dove, su quegli stessi banchi, anche io sono passata. Già perché lei si compiaceva di cancellare ogni tratto della biografia e magari renderla favolosa (e anche i suoi studi in un liceo classico, anzi in due licei, il Mamiani e dopo il Visconti), tenacemente atteggiandosi a scrittrice autodidatta e precocemente creativa, dunque estranea al mondo letterario, quasi speciale e solitaria creatura vissuta in una perenne infanzia oppure piovuta da un astratto empireo. Perfino l’amore per i greci lo ha certamente, più che trovato, ritrovato in Simone Weil. Quell’idea fondata sull’«Iliade dei giorni nostri» le dovette venire da molto lontano. Un processo simile (e ben più modesto) mi è capitato di registrarlo nel mio modo di estrarre idee da una riserva interiore che risale all’infanzia.

Allora, al sentire le parole di Alfonso non potevo quasi crederci e grande fu la gioia. Eppure ora, passato molto tempo, capita anche a me di contemplare le giovani donne tra i trenta e i quaranta anni, che magari scrivono e hanno l’apparenza delle ragazze, con grande partecipazione e un pizzico in più di attenzione nel sapere bene come vanno gli amori infelici: come le famiglie infelici anche gli amori infelici sono tutti diversi. Diversi i dolori, ma la stessa infelicità. Comunque di quell’apprezzamento di Elsa qualcuno ne venne a conoscenza, certamente Patrizia Cavalli, e pure Natalia Ginzburg, insieme partecipe e severa, a cui diedi infatti il manoscritto de *La famosa vita* (già pronto all’inizio del decennio anche se uscito poi nel 1986), con qualche

speranza malamente riposta ed esaurita in affabili telefonate nel corso di un paio di mesi, in attesa di una sua lettura. Me ne vergogno. Quanti pensieri sbagliati si fanno i giovani autori rivolgendosi, con qualche fantasia in più, a chi non dispone neppure, a volte, di mezzi concreti per esaudirli, e che hanno altro da pensare!

Intanto rimaneva il desiderio di conoscerla, cosa che non confessavo a nessuno e così nessuno si adoperò per quell'incontro. Mi limitai ad andare in qualche trattoria che lei, sapevo, frequentava, per esempio il Cordaro, a ridosso delle mura di Porta Portese, che molto piaceva anche a me, con quel bel giardinetto al sole, frequentato da operai e senza il rischio di incontrare qualcuno. O qualche volta a passeggiare in via dell'Oca, nella speranza di un incontro casuale, magari nel ristorante sotto casa dove andava spesso. Riflettendo ora su quel mancato immediato incontro, mi rendo conto che era solo, e a mia insaputa, una fantasia, mai espressa a qualcuno, neppure alla diretta interessata a cui non ho mai pensato non dico di telefonare ma neppure di inviarle una lettera, un bigliettino. Sto sempre in pensiero e al lavoro, ma spesso tutto rimane nella mia mente, nella mia più reale ritrosia e distanza.

E l'incontro ci fu, casualmente. Capitava in quei primi anni Ottanta che vedessi Patrizia Valduga e insieme ci divertivamo andando in giro tra Trastevere e via del Pellegrino per negozi alla ricerca di libri antichi e di abiti usati, come andava allora di moda. E intanto Giovanni Raboni, rassicurato dalla mia compagnia, sbrigava altre faccende per cui veniva spesso a Roma. Ricordo una colazione in quattro, alla Carbonara di Campo de' Fiori, noi tre e Laura Betti (che ogni tanto mi invitava alle sue straordinarie feste), a parlare del

Fondo Pasolini allora in tenace e già difficile costruzione. Un'altra volta organizzai un incontro, ancora in quattro, noi tre con Patrizia Cavalli, visto che le due Patrizie volevano conoscersi. Come niente fosse, mi proposero un giorno di andare a casa di Elsa Morante, che fu informata e contenta che andassi anche io. Forse anche a lei era rimasta un po' di curiosità. E così ci vedemmo nella mattinata tutti e tre in via dell'Oca, al portone, e salimmo all'ultimo piano. Era il 23 gennaio, giorno per niente freddo, pieno di sole, fu epico e fu un disastro. Siamo stati tutta la giornata insieme, prima a casa sua, poi a colazione dal vicino Canova, in una stanza sul retro, e poi di nuovo a casa. Lei era stanca, ma era sempre lei, unica. Molto generosa verso le mie poesie, troppo, rispetto a quelle di Patrizia, che, presa alla sprovvista, rimase elegantemente impassibile e senza parole, in tutti i sensi. Come pure Giovanni, esterrefatto, che però non mi pare che la rivide, né scrisse più su di lei. A quel che si sa lei aveva sempre fatto così, tanto più, nel fulgore della giovinezza, di mettere in competizione i suoi innamorati, una sfida impari e rovinosa. Davanti agli ammiratori sparigliava le carte per irrequietezza. Non sapendo offrire riposo ai suoi umori, al suo corpo infelice e meteoropatico che raccoglieva tutti i fantasmi, allora scatenava tutto il suo furore, inchiodando a una soggezione e a un'umiliazione che poi le costava l'abbandono. Un po' come aveva fatto Nora ne *La Storia*, i cui "modi (che prima, sebbene schivi, erano sempre mischiati di una dolcezza interna) s'erano fatti rabbiosi e aspri". Ma rimane nella mia mente e per sempre il bagliore di quell'incontro, pur sbiadite le parole e i volti.

Di questo incontro, che pare perfino a me una favola, ne ho già scritto in quel mio primo saggio già citato.

Però ho ricostruito la data con più precisione, e mi permette dopo tanto tempo di capire che quello fu uno dei suoi ultimi incontri non da malata. Già da tempo si vedeva “vecchia vecchia”, prima del tempo, a poco più di cinquanta anni. E forse tanto la temeva che se la tirò addosso nel peggiore dei modi. Quando la incontrai la prima volta già non stava bene, ed era cominciato l’irreparabile declino fisico. Portava un fazzoletto in testa annodato al mento, e camminava con il bastone, dopo una caduta e la rottura del femore. Aveva da poco pubblicato *Aracoeli*, il libro in cui il suo luminoso sentimento della maternità si trasforma in terribile croce materna, la gravità che tanto magnificamente aveva ripudiato prevale penosamente sulla memorabile levità, la grazia cede all’ombra. Sì, *Aracoeli* è il libro più indisciplinato rispetto ai cari amatissimi insegnamenti di Simone Weil.

Da quel giorno le feci qualche telefonata, ricordo che parliamo di un libro di Umberto Saba, uscito forse in quel periodo, e certo lì ci fu una perfetta sintonia, lei lo considerava il maggior poeta del suo tempo e io ho scoperto già intorno ai sedici anni, in uno scatolone fuori una cartolibreria, un Oscar con le poesie di Saba, che da allora non ho mai smesso di leggere. Del resto era Saba che scriveva che “i poeti o sono fanciulli che cantano le loro madri o madri che cantano i loro fanciulli” e lei ne aveva fatto tesoro, e, molto in piccolo, neppure io ho mai dimenticato quell’elogio sabiano della poesia come maternità, accoglienza gioiosa del corpo umano tra i rovi e le spine, del mondo bisognoso di pietà e compassione. E come quella maternità cantata altro non sia che la poesia stessa.

Naturalmente al telefono non mancò di dirmi, dopo tanto lodarmi in pubblico, che ero noiosa. Faceva parte del gioco. Quando le persone non brillavano più ai suoi occhi queste si appannavano e facilmente diventavano convenzionali, sospinte nel silenzio. Tanto erano state portate in alto dalle sue lodi quanto velocemente le precipitava in un loro abisso. Mi succedeva quello che era successo ad altri, come documenta pure qualche lettera de *L'amata*. Era una persona sensitiva che soffriva ansie e dolori di ogni tipo, nel corpo e nell'anima, e non poteva che passarli al malcapitato di turno. Eppure, in tutto questo, rimane in me quel suo benevolo ed empatico riconoscimento delle mie piccole poesie di ragazza infelice per amore, sola, in una mansarda da poeta, vicino ai tetti e tra i gatti amati. Così mi aveva vista, molto letterariamente, con una briciola forse di quello stile creaturale che aveva riversato sui suoi personaggi, e di cui è stata magnifica espressione, insieme a Pasolini (e chissà quante e quali le influenze tra i due!).

In aprile, pochi mesi dopo il nostro incontro, venni a sapere con dolore, mentre stavo in un altro continente, che aveva tentato di farla finita. Non ci riuscì ma le rimasero da vivere un paio di anni in un vero calvario ospedaliero. Andai a "Villa Margherita" sulla Nomentana, volevo vedere il luogo del tormento, e chissà potevo esserle di conforto. Ma mi mancò il coraggio di chiedere, di entrare, come sempre mi accade in queste circostanze estreme.

Muore senza più tornare, a quel che so, a casa il 25 novembre 1985. Ai funerali ricordo il sole, tanti fiori, il suono della *Passione secondo Matteo* di Bach, la chiesa affollata di Santa Maria del Popolo, San Pietro e San Paolo di Caravaggio alle pareti, Moravia nel suo nuovo

stato di vedovo, cupo e seduto in fondo accanto a Carmen Llera, che avrebbe presto sposato. Fu in fondo la festa che lei aveva sperato che ci fosse. Io ero andata con Toni, con cui finalmente si stava aprendo nella mia vita uno spiraglio di luce. Ancora non sapevo che avrei disubbidito alla regola implicita e mai espressa da Elsa, la cui opera è al contrario intrisa di magnetica maternità, o esplicitata da Amelia (Rosselli), per cui il poeta (donna) che scrive non può avere figli se è un poeta. Come sempre sono stata indisciplinata!

Ancora piccoli ho portato in giro a vedere i luoghi capitali di Roma i miei due bambini, che avrebbero salvato almeno la mia vita, in attesa ora che salvino il mondo. Siamo stati al Colosseo, all'Aventino, al Gianicolo e allo Zodiaco, a piazza Navona e al Pincio e in tanti altri luoghi di Roma eterna. Spesso avevo con me una *Guida di Roma* di Georgina Masson, scovata nella libreria di mia suocera. Era una studiosa dell'antica Roma e dei giardini, oltre che una fotografa, e, soprattutto, amata da Elsa Morante che visitando Roma portava con sé quella guida. Non ho informazioni in merito ma mi avventuro a pensare che fosse anche un'amica, coetanea e vissuta a Roma, frequentatrice di bei giri romani e internazionali, come lo era del resto anche Morante. E chissà che all'Accademia Americana di Roma non ci siano foto di Elsa. Chissà. Gandolfo Cascio che è a caccia di foto morantiane dovrebbe approfondire.

Procida era bellezza e natura, era luce e sincerità, era autenticità e paradiso terrestre. Era come è scritto nell'esergo penniano de *L'isola di Arturo*: "...il Paradiso / altissimo e confuso". In particolare nel decennio degli Ottanta Procida era il mio luogo di mare che mi ha

accolto come una grande madre d'acqua, il mio rifugio azzurro, il mio cielo e il mio giardino a primavera e d'estate, la lingua familiare che mio padre, d'origine campana, innamorato del mare, continuava a parlare (lui andava nella vicina Ischia per i fanghi).

Mojmir, che a Procida ci andava con una barchetta di legno, poco più di un gozzo, aveva comprato, da me incoraggiato, un monolocale con le pareti umide e storte ma con una vista sul porto spettacolare. Ci sarei andata tante volte, in compagnia di amici e da sola. A quanti amici e poeti ho mostrato, quando pochi la conoscevano fuori com'era dalle rotte vacanziere, la meravigliosa incontaminata isola. Procida era tanto bella e colorata, con le case un po' greche azzurrine o rosa stinto del porto che apparivano come in una favola, quando si arrivava con il traghetto, e di più alla colorata e splendida Corricella, porticciolo e borgo popolare di pescatori dove le case sono arroccate una sull'altra, tra scalette intersecanti e balconcini con le inferriate. Era l'isola giusta per la favola che Elsa voleva raccontare, l'isola di Arturo (sua controfigura adolescenziale) nello stato originario del primo amore e dell'innocenza, prima che finisse l'infanzia e andasse in guerra, a combattere la sua mediterranea Iliade. A vederla dall'alto di un terrazzo o verso Terra Murata si vede "la figura distesa dell'isola, che somiglia a un delfino - scrive - e, a notte, il firmamento dove cammina Boote, con la sua stella Arturo". E certo a Procida è andata, ha soggiornato all'Eldorado, ha passeggiato in lungo e in largo nell'isola, e tanto si è provato in passato a cercare nell'isola testimonianze del suo passaggio, ma davvero le sue sembrano orme di un vago uccello, orme a forma di parole. Nella vicina Capri e anche a Ischia ha vissuto lunghi periodi con Moravia, nel periodo prima e subito dopo la guerra. Eppure il

paesaggio di Procida deve averla molto coinvolta e deve essercisi trovata in grande accordo emotivo, come fatto a sua immagine e somiglianza. E per quella magia che è dell'alta poesia in quel paesaggio il suo volto più intimo si è confuso e strettamente aggrovigliato, uno specchio dell'altro. Aveva letto la terra e il mare di Procida seguendo la memoria del suo corpo, un'altra infanzia come fosse la sua, e anche la luce, alla fine, era diventata un suo paesaggio con tutte le peculiari marcature emotive.

Ci tornai dopo la sua scomparsa, nella casetta affacciata sul porto. E l'assessore alla cultura Domenico Ambrosino, detto Chiodo, simpatico e sempre effervescente, era venuto a casa dov'era in corso una cena portando una splendida insalata di limoni e menta fresca, con olio e sale. Si parlava sempre con lui, nativo del luogo, de *L'isola di Arturo*. E a lui venne l'idea di un premio letterario, io mi schernii, non ho mai amato far parte di giurie. Ma lui insistette. Contattai alcune persone che potevano essere interessate e che avessero magari conosciuto la scrittrice. E si fece il premio "L'isola di Arturo – Procida – Elsa Morante" già il 6 settembre del 1986, e si sarebbe ripetuto negli anni successivi, sempre a settembre, tra Palazzo Catena e Palazzo Montefusco. Ricordo le magnifiche colazioni nel giardino invaso dalla luce dell'Eldorado, che aveva i colori luminosi dei più bei limoni della costa e il rosso acceso di grandi fiori d'origine forse tropicale e di molti uccelli dalle piume variopinte forse forestieri chiuse in belle voliere, e le tortore che non smettevano mai di cantare nei pomeriggi assolati.

Di amici invitati e premiati a quel premio, che venivano per la prima volta a Procida, ne farò un'altra volta

un elenco. Sarebbero molti gli autori della nuova generazione invitati in incontri che ho promosso in un periodo che era ancora quello di “Prato pagano”. Seguendo solo il filo della memoria ricordo Tonino Ricchezza che venne a Procida per conoscermi e ricordare la sua grande amicizia con Elsa, documentata da racconti orali e dalle lettere ne *L'amata*. E vennero perché premiati Stefano D'Arrigo e l'amico Antonio Debenedetti. E poi Antonio Franchini, napoletano, che venne a Procida durante un'edizione del premio per propormi concretamente la pubblicazione di un mio manoscritto, che aveva appena letto, sulla nascita di un bambino. E ricordo alcune lunghe telefonate con Anna Maria Ortese, felice di quel premio, per concordare, non riuscendo a venire, una bella lettera su Elsa da indirizzare al Comune, come le suggerii. In quell'occasione l'amico Stefano Malatesta, che poi venne con la moglie Paola e altri amici a Procida, andò a Rapallo per farle una bella intervista per “Repubblica”. E ricordo le passeggiate tra i limoni con Lalla Romano con il suo cappellino tanto ben portato e con Antonio Ria, quando insieme non si erano ancora visti. E ricordo Mario Luzi a Procida, cosa che pare già strana, come sempre elegante e fine, il cui libro premiato, *Frasi e incisi di un canto salutare*, e con dedica qualcuno, ricordo, mi sottrasse, casuale segno di ostilità in arrivo.

E poi mi limito a citare la giuria della prima edizione che è rimasta la stessa fino alla fine, con qualche nuova annessione per lo più napoletana.

Paolo Volponi, suo amico, arruffato e dolente e sempre affettuoso, maestro del “corporale”, lo vedo mentre conversa con Piera Degli Esposti e solleva in alto per gioco un bambino, o accanto alla moglie Giovina, elegante sempre e fine conversatrice. Dario Bellezza gene-

roso di parole anche quando faceva finta di essere un poeta maligno e maledetto, felice di trovarsi a Procida, dove era stata l'amata Elsa che gli era diventata tanto ostile. Gli avevo fatto un'intervista intorno al 1975, rimasta inedita fino a pochi anni fa, quando l'ho pubblicata e si trova in rete. E pensare che per la fine con clamore dell'amicizia tra Elsa e Dario, non era ben vista dai fedeli la sua presenza nel premio. Jean-Noel Schifano, traduttore di Morante in Francia, di lei innamorato e un po' invasato, pronto a cambiare le parti in gioco. Walter Pedullà sempre agguerrito e gentile.

La giuria in una bella magia durò per cinque anni. Finché durò il premio come l'avevo pensato e curato io, insieme a Chiodo. Finché cambiò l'amministrazione del comune, che affidò ad altri la gestione del premio, come spesso accade, ma in quel frangente fu particolarmente clamoroso. Si provò a fare un'associazione ma lasciai cadere. La fine fu comunque traumatica per tutti visto i diversi premi nati con diversi nomi e che ancora cambiano. E per me perché cambiava il mio rapporto con Procida, in cui sono poi passata un paio di volte ma di fatto non è stato più il mio mare. Ho scritto che sono stata esiliata come Arturo, e in un certo senso è vero, ma già andavo in un altro mare, che da tanti anni ormai, almeno quanti ne hanno i miei figli, è diventato il mio mare. Tutto cambia sempre. Procida però è rimasta sempre nel mio cuore e, in alcuni aspetti e perfino nomi del nuovo mare, si fa ancora ricordare.

Qualche briciola di lavoro ho provato a portarla anche io al nido di Procida, alla sua valorizzazione, ora diventata "Capitale della Cultura 2022", a quel magnifico paesaggio, ormai solo della mente e del cuore, e al corpo della mia scrittura. A volte il contesto si fa testo. Sono felice di Procida isola e faro culturale. E chissà che

viaggiatori futuri, immersi nel magnetismo mitico dell'isola, non trovino lo stesso singolare animale trovato da Elsa: "la lucertola turchina (che non si può incontrare altrove, in nessun altro luogo del mondo)".

Ho scritto questo testo sulla traccia orale tenuta al seminario "Mito e letteratura: la scrittura di Elsa Morante" del Gruppo di Ricerca Harpocrates a Bari, a cura di Lucia Dell'Aia, solo sedici mesi fa, anche se sembra passato un secolo. Il tempo nel frattempo si è dilatato mentre abbiamo perso lo spazio, confinati come siamo tuttora nelle nostre case simili a tane per animali. C'è qualche cosa di animalesco nel nostro vivere. *Noli me tangere* è il nostro motto che già nel Vangelo aveva molto di misterioso. Corpi isolati, distanti dagli altri corpi, anche quello dei genitori o dei figli, senza contatti fisici, senza corpo. Eppure, con tutte le sconessioni reali, siamo stati in contatto attraverso la mente con gli altri. Come? Attraverso il digitale, ma soprattutto le parole degli scrittori e dei poeti amati e anche dei nostri cari morti che presiedono come i Lari al nostro vivere. E le loro anime continuano a essere evocate e convocate, come già fecero i poeti antichi da Omero a Virgilio e a Dante. Sulle loro voci, quelle dei poeti, e dei nostri amici cari e dei familiari, che risuonano in noi, abbiamo trovato un'immaginata consistenza sul nostro corpo messo da parte e maltrattato nel nuovo terribile clima riscaldato e inquinato. Congiunture e pensieri che trapassano nelle nostre parole scritte come nelle vene del nostro corpo, per la mente e il cuore, altrettanto offesi, e per gli occhi, i piedi e le braccia che si ramificano e si allargano nel mondo. Allora il corpo non è più solo individuale, è stratificazione, è riserva geologica e archeologica come le ere e come la terra, è cassa armonica del tempo vissu-

to, del clima culturale in cui si è trovato. Tutta la memoria emotiva passata e presente del nostro corpo vivo, tutto il tempo attraversato e da cui è stato segnato e ammaccato, riesce a volte, meravigliosamente, a farsi testo, tutto il testo di cui siamo capaci per trovare la luce all'orizzonte, per trasumanare. Allora, oltre il piacere di leggere, il piacere di scrivere mi ha ancora salvato come tante volte è capitato nella mia vita. La scrittura è stata la mia diletta zattera che ho sempre ritrovato, durante e dopo le peggiori avversità. E per scrivere ho tanto letto. Ho i miei autori preferiti, i nuovi e gli stessi che ritornano, e a cui sono immensamente grata come lo sono a Elsa, straordinaria figura di maternità ancestrale e letteraria. Nell'anno dantesco non possiamo non constatare quanto agiscano in noi le anime dei morti ben concrete e intere con i loro corpi: "Trasumanar significar *per verba* / non si poria, però l'esempio basti".

20 febbraio - 20 marzo

Notizie sugli autori

Marco Carmello si è laureato in Lettere Classiche presso l'Università Statale di Milano e ha conseguito il Dottorato in Linguistica presso l'Università di Torino. Insegna presso il Dipartimento di Studi Romanici, Francesi, Italiani. Traduzione e Interpretazione dell'Università Complutense di Madrid. Si occupa di filosofia del linguaggio, stilistica, retorica, linguistica generale e storica, critica letteraria. È abilitato alle funzioni di professore associato di Letteratura italiana contemporanea. È autore di *Extragrammaticalità* (Ananke, 2012), *Lo spazio sospeso di A. Fiore* (ISSPE), *La poesia di Elsa Morante* (Carocci, 2018), e di contributi su Pizzuto, Michelstaedter, Gadda, Di Ruscio.

Flavia Cartoni si è laureata in Lettere Moderne presso La Sapienza-Università di Roma e ha conseguito il Dottorato di Ricerca all'Universidad Complutense di Madrid. È Professore Associato / *Prof. Titular* della Sezione di Italianistica della *Facultad de Letras* della Universidad de Castilla-La Mancha. I suoi interessi di ricerca sono: la narrativa e la poesia del '900, gli studi di genere, la letteratura della migrazione in lingua italiana e la linguistica italiana in contrasto con lo spagnolo. È studiosa di Elsa Morante e ha pubblicato molti saggi. Ha

curato il volume *Contro la barbarie: Elsa Morante e la scrittura* (Cuadernos de Filología Italiana, 2014), ha tradotto in spagnolo *Pro o contro la bomba atomica* (Círculo de tiza, 2018), *Lo scialle andaluso* (Cátedra, 2006) e ha curato le edizioni della *Storia* e di *Aracoeli* (entrambe Gadir, 2008).

Gandolfo Cascio insegna Letteratura italiana e Traduzione all'Università di Utrecht, dove inoltre conduce il progetto di ricerca Observatory on Dante Studies. Ha pubblicato *Un'idea di letteratura nella «Commedia»* (Società Editrice Dante Alighieri, 2015 e 2018; in traduzione in olandese), *Michelangelo in Parnaso. La ricezione delle «Rime» tra gli scrittori* (Marsilio, 2019; in traduzione in inglese), *Le ore del meriggio. Saggi critici* (Il Convivio, 2020, Premio Giuseppe Antonio Borgese), *Dolci detti. Dante, la letteratura e i poeti* (Marsilio, 2021, in stampa). Nel 2016 ha ricevuto il Premio Elsa Morante per la saggistica.

Lucia Dell'Aia è abilitata alle funzioni di professore associato di Letteratura Italiana. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università di Bari, dove è stata assegnista e docente a contratto. Fa parte del gruppo di ricerca internazionale "Harpocrates" e del comitato editoriale della rivista "Enthymema". Ha studiato questioni relative ai generi letterari, alla ricerca delle fonti, al rapporto fra mito e letteratura. Fra i volumi si ricordano *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante* (Aracne, 2013), *L'antico incantatore. Ariosto e Plutarco* (Carocci, 2017) e l'antologia ariostesca *Versi d'amore* (Interno Poesia, 2020). Ha curato due monografie su Giorgio Agamben: *Studi su Agamben* (Ledizioni, 2012) e *Lo scrigno delle segnature. Lingua e*

poesia in Giorgio Agamben (Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam, 2019).

Florinda Fusco ha pubblicato su varie riviste italiane e straniere. Ha tradotto dallo spagnolo la scrittrice argentina Alejandra Pizarnik, vincendo il premio nazionale di traduzione *Bernard Simeone* (2004). Ha scritto diversi saggi di letteratura italiana moderna e contemporanea tra cui le monografie *Amelia Rosselli* (Palumbo, 2007), *Tutti i poteri* (Empiria, 2007), *Verso il Libro. Scrittura e pensiero in Edoardo Cacciatore* (Graphis, 2008), *Calvino verso Borges* (Editore Cacucci, 2013), *Figure femminili e scrittura religiosa tra Cinquecento e Seicento* (Editore Cacucci, 2017). Collabora con il gruppo di ricerca teatrale *Opera* partecipando a vari festival italiani. Attualmente ha un incarico di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Bari.

Pierluigi Lanfranchi è storico delle religioni del mondo antico. Insegna letteratura greca all'università di Aix-Marsiglia (Francia). Si occupa in particolare della polemica tra cristiani ed ebrei nella tarda antichità. Fra le pubblicazioni si ricorda il volume *Acheronta movebo. Le storie ritrovate di Franziska e Charles Maylan* (Castelvecchi, 2017).

Gabriella Sica, originaria della Tuscia, vive dall'infanzia a Roma dove ha insegnato all'Università "Sapienza". È una protagonista della poesia italiana contemporanea fin dal 1979 quando ha esordito su rivista, in particolare su "Prato pagano", da lei fondata e curata, su cui nel 2018 la Biblioteca Nazionale di Roma ha allestito una mostra, "Prato pagano e la poesia degli anni Ottanta" e il Convegno "Prato pagano. Il futuro

nell'antico". Dopo le *Poesie per le oche*, prefazione di Giovanni Raboni nell'Almanacco dello Specchio (1983), nel 1986 esce il suo primo libro, *La famosa vita*, come "Quaderno di Prato pagano". In versi sono poi usciti *Vicolo del Bologna* (1992), *Poesie bambine* (1997, postfazione di Emanuele Trevi), *Poesie familiari* (2001) e *Le lacrime delle cose* (2009, postfazione di Paolo Lagazzi), tutti insigniti di vari premi. Nel settembre 2014 ha ricevuto il Premio Internazionale del "Lericipea" per l'Opera poetica. Nel 2019 è uscito *Tu io e Montale a cena*. Tra i vari libri in prosa *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi* (2000) ed *Emily e le Altre. Con 56 poesie di Emily Dickinson* (2010). Ha realizzato per la Rai sei docufilm (Ungaretti, Montale, Pasolini, Saba, Penna e Caproni), visibili dal 2019 sulla piattaforma RaiPlay.

Giuliana Zagra, bibliotecaria, esperta di archivi e biblioteche d'autore, ha curato l'acquisizione e la valorizzazione dell'archivio di Elsa Morante e riordinato la sua biblioteca presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma. Qui ha realizzato due importanti mostre documentarie sulla scrittrice, con relativi cataloghi, *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante* (2006), *Santi sultani e gran capitani in camera mia* (2012) e l'allestimento permanente dello studio *La stanza di Elsa* (2015). Ha collaborato con Daniele Morante alla pubblicazione di *L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante* (Einaudi, 2012). Nel 2019 ha pubblicato per Carocci il libro *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante* e ha curato per Serra Editore, insieme a Monica Davini e Magdalena Kubas, il volume *Gli archivi letterari del 900. Parte seconda: gli archivi femminili*.

Indice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Introduzione</i> di L. Dell’Aia | 5 |
| <i>Stratificazioni mitiche nell’Isola di Arturo</i> di L. Dell’Aia | 11 |
| <i>«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante</i> di G. Cascio | 25 |
| <i>Racconto, lingua e discorso in Aracoeli</i> di M. Carmello | 65 |
| <i>Opposti ebraismi ne La Storia</i> di P. Lanfranchi | 83 |
| <i>La Storia “come un’Iliade dei giorni nostri”</i> di G. Zagra | 97 |
| <i>Aracoeli, ovvero il viaggio attraverso il mito della famiglia</i> di F. Cartoni | 113 |
| <i>Mito e Storia in Menzogna e sortilegio</i> di F. Fusco | 127 |
| <i>Elsa, lei stessa mito</i> di G. Sica | 135 |
| Notizie sugli autori | 159 |