

Realismo stregato e genealogia femminile in *Menzogna e sortilegio*¹

Tiziana de Rogatis

1.

A settantuno anni dalla sua prima pubblicazione, *Menzogna e sortilegio* si impone ancora come un'opera in grado di inquadrare in modi e forme spiazzanti un nuovo paesaggio dell'immaginario moderno: il *mother/daughter plot*² ed il suo nesso con la costruzione dell'identità femminile. Da questa prospettiva, il testo può essere definito come un romanzo-cornice per tre ragioni intrecciate tra loro: perché la genealogia del disamore materno verso le figlie – un archetipo matrigno costante del romanzo e mai più narato successivamente dall'autrice – è la premessa necessaria per mettere a fuoco, all'interno del testo, il panorama della maschilità, intesa come storia dei padri – esautorati o rivali del materno – e storia dei figli maschi, divorati dalla passione mariana³ delle loro genitrici (su questo cfr. il § 3); perché il legame madre-figlia, costruito come una dinamica culturalizzata (espressa, oltre che dal rito duplice e finale della scrittura, anche dall'archetipo dello specchio, dei gioielli e delle pietre preziose), fa da cornice alla polarità opposta, viscerale, del legame madre-figlio (la cui intensità amorosa e distruttiva sarà al centro poi di tutta la scrittura morantiana a venire) invertendo così la tradizionale gerarchia tra natura (femminile) e cultura (maschile); e infine perché questo primo romanzo inquadra una scissione della postura autoriale di Morante, rappresentativa di una grande questione storica, tra la maternità erotizzata verso il figlio – poi esaltata

1 Il nucleo centrale di questo saggio è stato discusso durante il convegno *La pratica del commento 3* (Università per Stranieri di Siena, 7-9 novembre 2018) e – prima e dopo tale evento – nel corso di alcuni scambi con Daniela Brogi, Richard Carvalho, Raffaele Donnarumma, Elisa Gambaro ed Elena Porciani. A questo laboratorio di pensieri condivisi va la mia gratitudine.

2 Una categoria critica inaugurata da M. Hirsch in *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana UP, Bloomington & Indianapolis 1989.

3 A Petrucco Becchi, *Stabat mater: le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», XLVIII, 1993, pp. 436-451: p. 438; P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 83.

anche in tante interviste⁴ nella sua matrice istintiva e prealfabetizzata – e quell’intellettualità femminile problematica che pure lei stessa e il personaggio principale e voce narrante di *Menzogna e sortilegio* (il suo romanzo da lei più amato), Elisa, hanno espresso.

Se invece guardiamo alla ricezione dal punto di vista del 1948, l’anno della prima uscita editoriale, emerge subito che *Menzogna e sortilegio* fu percepito come un romanzo anacronistico, serenamente estraneo alle tempere neorealista di quegli anni, fuori da quel canone e da quel gusto. Qualcosa di questo suo essere «un romanzo di un’altra epoca» – per citare la nota formula di Natalia Ginzburg – rimane ancora oggi nel dibattito critico: mentre l’estraneità al neorealismo non costituisce più un problema, è ancora vivo un certo imbarazzo nel misurare la distanza di questa opera da uno degli orientamenti estetici fondativi del modernismo europeo: l’umiliazione del *plot*, sentito come un inutile cascame retorico da sabotare usando le tecniche più diverse. Disorienta ancora oggi, insomma, ed è sentito spesso come un disvalore estetico, il fatto che *Menzogna e sortilegio* condivida con il modernismo la provocatoria esibizione di una narratrice inattendibile ma si allontani poi dal precetto centrale di questo magmatico movimento: prosciugare, frammentare, aggirare la ricchezza ottocentesca dell’intreccio e il suo preteso effetto di realtà. Proprio all’opposto, questo romanzo – costruito su una trama estremamente corposa, ricca di colpi di scena e povera di ellissi temporali dense – contiene, per esplicita volontà di Morante, «tutto ciò che era stata la sostanza del romanzo dell’Ottocento: i parenti poveri e quelli ricchi, le orfanelle, le prostitute dal cuore generoso». ⁵ L’effetto risulta ancor più spiazzante se si considera che il racconto

4 «Adoro le madri, le vere madri. [...] Ho un grande amore per la donna semplice. Non mi piacciono molto le femministe perché ritengo che la donna sia necessaria all’umanità, agli uomini. Mi piacciono molto le donne come Nunziatella [...] come Aracoeli. Non tanto le signore o le intellettuali» (E. Morante [1984], in *Cahier Elsa Morante*, a cura di J.N. Schifano, T. Notarbartolo, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1993, pp. 7-8). Morante rifiutava di situare la sua scrittura in un’area femminile perché vedeva in questa attribuzione di genere un rischio di ghettizzazione da «società dell’harem» (E. Morante [1960], in *Cronologia*, in Ead., *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1988, vol. I, p. XXVII. D’ora in poi segnalato anche nel corpo del testo con la sigla *OpI* e subito di seguito i numeri di pagina). A partire da questo rifiuto, l’autrice elabora una postura autoriale di tipo androgino: le varie formule da lei stessa evocate di “scrittore”, “romanziera” e “poeta” pertengono dunque ad una area di travestitismo universalizzante profondamente connessa a contraddizioni personali e storiche della soggettivazione femminile. L’antifemminismo di Morante va, per esempio, inquadrato storicamente anche nella sua radice matrofobica, vale a dire come reazione al femminismo della madre, Irma Poggibonsi. Maestra ebrea e laica, di ispirazione emancipazionista, socialista e montessoriana partecipe del dibattito pedagogico, sperimentatrice di un’audace genitorialità a tre e instancabile promotrice – infine – della figlia, Irma Poggibonsi emerge come una figura onnipotente che tiene in sé le funzioni, poi dissociate da Morante nella vita e nella scrittura, di “vera madre” e di intellettuale (M. Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l’ebraismo del Novecento*, in «*Nacqui nell’ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di E. Cardinale, G. Zagra, Quaderni della Biblioteca Nazionale di Roma, Roma 2013, pp. 165-198: pp. 170-173).

5 E. Morante, *Entretien*, intervista a cura di M. David, in «Le Monde», 13 aprile 1968.

mescola il fiabesco e il melodrammatico con una anamnesi spietata dei conflitti e degli immaginari di classe. Il titolo stesso rinvia proprio a questo particolare amalgama di fiaba nera, verità sociale e menzogna linguistica. La menzogna e il sortilegio evocano la forma ambivalente di una parola travestita, una parola in falsetto, sontuosa, teatrale, che grazie alla sua «fatta veste» composta di «auree piume» (come recita la poesia proemiale) dà forma però al suo opposto: una cosmogonia sociale. Da una parte la menzogna – vale a dire la mitomania aristocratica oppure il bovarismo⁶ piccolo-borghese da cui è affetta la famiglia di Elisa – è raccontata come un sortilegio: la storia compone un immenso palcoscenico teatrale, un ininterrotto melodramma, una straordinaria macchina narrativa. Dall'altra, i sortilegi della menzogna sono raccontati in modo spietato nella loro nuda verità: quindi come vane illusioni di riscatto sociale, come risentimenti e opportunismi di classe, come miseri inganni, come frustrazioni intollerabili. I personaggi principali del romanzo – protagonisti di questo desiderio umiliato e mitomane – disegnano intorno a loro una costellazione di altri desideri mimetici, di invidie e di false rappresentazioni che coinvolgono anche i parenti e gli avi contadini e aristocratici e, più in generale, tutti i personaggi del romanzo. Per analizzare questo amalgama di fiaba nera e verità socio-economica funziona molto bene la categoria critica dell'«iper-genere», una particolare energia inclusiva della forma creata da Morante e tale da tenere insieme in una straordinaria «formazione di compromesso»⁷ immaginari, modi e generi tra loro opposti: mondo magico e sociologia delle classi, fiabesco e realistico-mimetico, *romance* e *novel*. Se queste e altre importanti categorie critiche⁸ hanno spiegato ormai in modo definitivo il significato della struttura narrativa di *Menzogna e sortilegio*, mi pare invece che la loro potenzialità analitica non sia stata ancora estesa all'universo immaginativo che ha ispirato e modellato quella forma: penso alla genealogia familiare femminile che oltre ad essere al centro della vicenda la incornicia. Mentre le strategie di scrittura perseguite da Morante sono state ampiamente focalizzate e valorizzate nel loro moderno e sperimentale «bifrontismo prospettico»,⁹ il sistema dei personaggi femminili del romanzo è ancora piuttosto impoverito da un dualismo che contrapporrebbe madri e figlie cattive a madri e figlie buone, femminilità malate e femminilità normalizzate. Al contrario, la grandezza di *Menzogna e sortilegio* consiste

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

6 Sul bovarismo e sul suo superamento come chiavi di lettura del romanzo cfr. R. Donnarumma, «*Menzogna e sortilegio*» oltre il bovarismo, in «Allegoria», XI, 31, 1999, pp.121-135.

7 «Ipergenere» e «formazione di compromesso» sono due categorie critiche argomentate rispettivamente in E. Porciani, *La scelta di Don Chisciotte. Sulle tracce del Familienromance di Elsa Morante*, in «Contemporanea», 11, 2013, pp. 85-96 e Ead., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza University Press, Roma 2019.

8 Penso in particolare ai contributi di Bardini, Lugnani, Rosa e Scarano.

9 G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 31.

proprio nel fatto che *tutti* i personaggi femminili sono ambigui perché complessi, e sono tali proprio dal punto di vista della maternità (biologica e adottiva) e/o della relazione filiale con la madre, che Morante mette modernamente in scena come «duplicità senza soluzione».¹⁰ Attraverso una complessa strategia di scrittura, l'autrice modella nella forma del testo un punto di vista per un verso spietato su questo universo di donne madri figlie, e per l'altro profondamente sintonico con esso.

In questo saggio vorrei dimostrare che la mobilità di tale punto di vista è garantita dal realismo stregato del romanzo: un testo che si presenta in maniera sistematica e con diverse tonalità espressive, ora dirette, ora oblique, come la storia di quattro streghe – Elisa, voce narrante della storia, sua nonna Cesira, sua madre Anna e Concetta, madre di Edoardo – e del loro «sortilegio», appunto. A questo universo magico e stregonesco fanno riferimento, per cominciare, due ipotesi di titolo scartate da Morante (*Strega e signora* e *La strega*)¹¹ e la soglia poi da lei effettivamente prescelta per il testo, nella quale il sortilegio va inteso anche in senso etimologico, come la capacità magica di leggere le sorti, ossia i segni del destino.¹² Il realismo stregato può aiutare a capire un aspetto decisivo e non ancora abbastanza valorizzato dell'«iper genere»: la capacità di rendere verosimile una genealogia femminile attraverso un repertorio visionario del maligno e del diabolico, che si ispira esplicitamente al realismo allucinato di Kafka.¹³ Questo codice stregonesco non è riducibile ad una citazione ironica oppure ad un involucro retorico di dubbio gusto ma è, al contrario, la dimensione espressiva che consente di mettere in scena le diverse tracce della soggettività femminile moderna e delle sue costruzioni matrilineari. La verità di questo realismo stregato risiede in uno spazio intrapsichico nel quale l'u-

10 E. Morante [1964], *Appendice II*, in M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri Lischii, Pisa 1999, p. 716. Sottolineando che il materno e il femminile non riescono mai a convivere nell'«unità biopsichica» dei corpi femminili messi in scena dall'intreccio, Rosa ha visto nella maternità «il motivo supremo che fa di *Menzogna e sortilegio* il romanzo dell'ambiguità» (Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 83). Questa duplicità investe anche Alessandra e Rosaria. Per quanto riguarda la prima, è lei che con «sorriso stregato» (E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1994, p. 362; d'ora in poi l'edizione sarà citata, anche nel corpo del testo, con la sigla *MS* e a seguire i numeri di pagina) svela al figlio la sua supposta origine superiore inoculando in lui una mitomania distruttiva. Per quanto riguarda Rosaria, invece, persino per lei l'amore materno è un rispecchiamento narcisistico, dal momento che Elisa sarebbe degna d'amore solo in quanto «Franceschina», e cioè somigliante in tutto all'amato e perduto Francesco. La sua dirompente femminilità può inoltre andare insieme ad una accoglienza di Elisa proprio perché l'adozione esclude la sovrapposizione nello stesso corpo del generativo e del sessuale (cfr. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., pp. 82-83).

11 L. Dell'Aia, *Tradizione ariostesca e memoria mitologica in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 24, 2017, pp. 167-190: p. 169.

12 Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 32; Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., p. 154.

13 Come emerge dal Diario di Morante e da altre fonti, il realismo allucinato di Kafka è un riferimento decisivo nella formazione giovanile della scrittrice (A. Andreini, *Nascere alla scrittura: riferimenti letterari per l'invenzione del sé*, in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. Palandri e H. Serkowska, Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 15-21).

niverso delle dominate e il racconto di quel dominio¹⁴ sono messi in scena come una rete di relazioni, tramata da furti, metamorfosi, sdoppiamenti e riusi. Questo mondo di «donne scontente, donne maligne e donne gelose» (così recita il titolo del terzo capitolo della seconda parte) è la stratificazione geologica su cui si innesta la struttura metanarrativa dell'opera, scaturita dal fatto che l'ultima strega – Elisa – porta con sé l'eredità delle altre e la traduce in qualcosa di diverso: l'identità di una scrittrice e di un'artista. Morante rappresenta per un verso un femminile intenso e perturbante, attraversato da passioni totalizzanti e selvagge, dall'idolatria patriarcale verso il maschile e dal conseguente amore incestuoso verso il figlio maschio, dalla rivalità e svalutazione reciproca, ma assume per l'altro questo racconto del sottosuolo, questa «necropoli» delle antenate, non come un'abiezione da civilizzare ma come un'archeologia di «macerie»¹⁵ con cui costruire un'altra architettura: è ciò che farà Elisa con l'epistolario materno. Per l'autrice come per la narratrice – legate nel nome da una plateale affinità –, prende così forma un paradigma sincronico di esistenze su cui fondare una creatività.

L'anacronismo di *Menzogna e sortilegio* si svela infatti nella sua attualità nel momento in cui Elisa riesce, alla fine della parabola narrativa, a trovare un equilibrio precario, e tuttavia riuscito, tra epos della madre e disincanto verso la madre.¹⁶ Ciò che conta, insomma, non è sapere o dedurre se Elisa guarirà dalla sua nevrosi e se uscirà dalla sua stanza (questioni insolubili, perché non narrate, che pure solleva in modo ambiguo e depistante lei stessa in chiusura dell'*Introduzione*: «chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera», *MS*, p. 34), ma ciò che crea all'interno di quella stanza, nella quale riesce a essere «la storia che lei stessa narra».¹⁷ Rovesciando il nesso causale tra realtà e artificio, il personaggio finzionale indica alla propria autrice il posto in cui stare e lo carica simultaneamente di valore: la stanzetta claustrofobica e isolata in cui Elisa, una giovane donna nevrotica e disadattata, scrive la propria storia, situa Elsa in uno spazio marginale del nostro canone che lei saprà però rendere gene-

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

- 14 Rinvio qui ad una nozione di dominio trasversale alle classi sociali e tale dunque da accomunare la contadina Alessandra, la piccolo-borghese Cesira, Anna – frutto di *mésalliance* –, l'aristocratica Concetta, e la prostituta Rosaria. Sul concetto di dominio maschile come immaginario composto da un insieme eterogeneo di pratiche e discorsi introiettati dalle dominate cfr. P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1988.
- 15 Riprendo qui due metafore di Morante: «l'io recitante di *Menzogna e sortilegio* s'incammina verso la necropoli del proprio mito familiare: pari a un archeologo che parte verso una città leggendaria, per dispeppellire, alla fine, solo delle povere macerie» (E. Morante [1975], *Appendice I*, in Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 694).
- 16 «Il pretesto dell'allusione e del gioco non è altro, in verità, che una specie di pudore per difendere l'intimità troppo scoperta di una straordinaria confessione attuale» (Morante [1961], *Appendice I*, cit., p. 676).
- 17 M. Bardini, *Osservazioni consequenziali su «Menzogna e sortilegio»*, in Id., *Morante Elsa*, cit., p. 318.

rativo di una nuova tradizione.¹⁸ Dal sottosuolo delle dominate scaturisce infatti anche la temporalità sotterranea, fantasmatica del romanzo e del suo arcaico meridionale: ha origine da qui il tratto più eccentrico ed originale dell'opera, non solo verso il neorealismo ma anche verso il modernismo. Questa cronologia digressiva, visionaria e ipnotica, gestita da ben dosate progressioni di velocità, dal rilancio pluriprospectico di una stessa porzione della trama o di innumerevoli sequenze iterative,¹⁹ da una voce narrante tendente (soprattutto nell'*Introduzione* e nelle ultime due parti del romanzo) al «monologo-vaneggiamento»,²⁰ ha una straordinaria capacità prensile verso il reale e i suoi intrecci proprio perché racconta a partire dal basso: dalla prospettiva psichica e metaforica di un universo femminile mosso da una potente vitalità, dalla reciproca volontà di potenza e di dominio, dall'umiliazione, dalla coazione a ripetere. In *Menzogna e sortilegio*, la formazione dei personaggi, sia femminili sia maschili, si risolve infatti tutta nella microfisica delle relazioni umane, e, in particolare, delle più tossiche tra esse: i legami familiari. Un mondo archetipico di «sepolte vive» – per parafrasare la formula con cui Elisa si presenta nell'*Introduzione* del romanzo – attraverso il quale però Morante coglie, come ben vide Lukács nel 1962, la totalità di un mondo meridionale e di una modernità «in agonia». ²¹ Mettendo al centro della scena una storia arcaica di dominio tra dominate e raccontandola attraverso il punto di vista di una voce narrante al tempo stesso interna ed esterna a quel mondo, Morante decostruisce i moventi teorici astratti e la retorica delle ideologie, neorealiste e non. La nuova tradizione fondata da questa autrice è duplice perché si ramifica in una genealogia italiana di scrittrici che trova nella sua scrittura «un enorme genotipo»²² e perché, proprio a partire da questo controttem-

- 18 Valorizzando l'«eccezionalità solitaria» di Morante e la sua capacità di aggirare l'«angoscia d'autrice» che colpisce tante donne, Gambaro sottolinea che la meta della scrittura è in *Menzogna e sortilegio* molto sicura, così come sono altrettanto ambiziose e nitidamente individuate le fonti ispirative (E. Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Zangrandi Sereni*, Unicopli, Milano 2018, pp. 10, 68). Secondo Lucamante, sulla postura metanarrativa di Elisa rinchiusa nella sua stanza, e in generale sulla struttura complessiva dell'opera, ha influito la *Recherche* (S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze 1998).
- 19 Sui racconti singolativi anaforici come tratto ricorrente del romanzo e sulla sua velocità narrativa cfr. A. Da Rin, *Tempo, modo e voce in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, in «Lingua e stile», 2, 2008, pp. 245-290; pp. 256, 271-272. Sulla audace subordinazione delle scene singolative a quelle iterative cfr. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., pp. 47-48.
- 20 H. Serkowska, «Menzogna e sortilegio»: la vera menzogna di Elisa, in Ead., *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Varsavia 2002, pp. 21-80; p. 30.
- 21 C. Cases, «La storia» e «Menzogna e sortilegio», in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 104-125; p. 119.
- 22 S. Lucamante, *Entre le rêve et la réalité: Morante e i ragazzi di Cocteau e Alain-Fournier*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 51-67; p. 51. Ma cfr. in particolare Ead., *A Multitude of Women. The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2008.

po arcaico della modernità, apre la strada al realismo visionario dell'attuale *global novel*,²³ un'area internazionale di autori e autrici.

2.

Procederò ora ad una analisi del realismo stregato attraverso le figure femminili del romanzo e, per cominciare, da Elisa e dalla sua identità meta-narrativa quale emerge nell'*Introduzione. Menzogna e sortilegio* è costruito in base ad una struttura molto articolata: le sei parti in cui è diviso (all'interno delle quali si distribuiscono da un minimo di 5 ad un massimo di 9 capitoli) sono incorniciate, in apertura, da una poesia (*Dedica per Anna ovvero alla Favola*) seguita da una *Introduzione* in tre capitoli e da un'altra lirica (*Ai personaggi*) e, in chiusura delle sei parti, da un *Epilogo* e un *Commiato in versi*. Un sistema di soglie d'entrata e d'uscita piuttosto complesso, che serve tra l'altro a valorizzare la voce narrante di Elisa e la sua ambigua autorità, il cui primato si impone sin dall'*Introduzione*. Coi che compie il sortilegio più audace e decisivo – quello che contiene tutti gli altri – è infatti lei, la quarta strega della genealogia familiare. Ancor prima di rappresentare come streghe la nonna, la madre e la zia di lei, Elisa usa questa parola nell'*Introduzione* per presentare se stessa. Per questa prima entrata in scena, Morante usa una strategia linguistica di rovesciamento del codice religioso della «santa» e della «monaca» in quello diabolico della «strega», dell'«indemoniata» e della «pazza»: materiali che il lettore scoprirà poi ben presto provenire dall'educazione religiosa di Elisa bambina e dalla sua bizzarra biblioteca di adolescente:

Non si deve credere [...] che questa camera solitaria sia stata il rifugio d'una santa: piuttosto d'una strega. (*MS*, p. 17)

Ero stata, benché timida e ombrosa per natura, amica dei miei simili; e divenni una sorta di monaca romita, indemoniata e pazza. (*MS*, p. 18)

Elisa è al massimo grado, e più di tutti i suoi antenati, affetta dal grave morbo della menzogna, il bisogno di trasfigurare sistematicamente la realtà attraverso l'immaginazione. In seguito al trauma della perdita dei geni-

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

23 Non penso solo a Elena Ferrante, che si è esplicitamente ispirata a *Menzogna e sortilegio* nel costruire la propria poetica e la struttura dell'*Amica geniale* – uno dei testi più significativi del *global novel* – ma anche ad altre sperimentazioni internazionali di questa area: scritture romanzesche di realismo globale oscillanti tra il visionario e il magico come quelle di Alice Sebold, Salman Rushdie e Mohsin Hamid, e che hanno nelle opere di Toni Morrison e Margaret Atwood (in particolare in *Beloved* e in *The Handmaid's Tale*) altre significative anticipazioni. Su queste forme di realismo globale cfr. S. Calabresi, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005; K. Sasser, *Magical Realism and Cosmopolitanism. Strategizing Belonging*, Palgrave Macmillan, New York 2014; M. Siskind, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 2014.

tori, vissuto a dieci anni, la bambina matura infatti una forma di isolamento morboso: vive esclusivamente nella dimensione di una fantasia abitata dagli spiriti dei suoi familiari («fui visitata da spiriti stravaganti e perversi, e accerchiata da vapori lunari», *MS*, p. 18) o dal «fantastico Doppio» (*MS*, p. 25) delle persone reali. Il potere maligno delle loro favole («pazze e ribalde fattucchiere») ha logorato il suo corpo rendendola «consunta e magra al pari dei ragazzetti mangiati dalle streghe di villaggio» (*MS*, p. 21) e ha illuminato i «suoi occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni» (*MS*, p. 11). Nel corredo di Elisa strega rientrano sia la biblioteca di cui si nutre la sua fantasia, «piena di prodigi, di stravaganze e di follia» (*MS*, p. 21), sia il misterioso Alvaro. Come svelerà poi l'*Epilogo* dell'intero racconto, la «creatura vivente [...] ma non umana» (*MS*, p. 17) che ha accompagnato la sua solitudine e la sua scrittura nella casa della madre adottiva è un gatto, da sempre associato all'iconografia delle streghe e delle maghe. Sulla sua funzione narrativa e simbolica, come su alcuni ulteriori tratti di realismo stregato dell'*Introduzione* dovrò ritornare nel paragrafo finale di questo mio saggio. Essi saranno, infatti, interpretabili solo quando il sortilegio, e cioè la parabola narrativa della storia e quella metanarrativa della narratrice, saranno compiuti nel romanzo e in questa mia analisi che ne ricostruisce lo sviluppo. Il sortilegio della scrittura di Elisa è infatti una forma polifonica in metamorfosi che evolve nel corso della narrazione e di cui il lettore è reso partecipe attraverso una ricchissima serie di appelli intradialogici.²⁴ La giovane donna specifica poi nell'*Introduzione* la fonte della sua autorità di narratrice: il racconto verrebbe da ciò che resta ora, all'età di venticinque anni, delle allucinazioni infantili e adolescenziali. Come leggiamo in uno dei quaderni manoscritti del romanzo, «cercando la spiegazione di se stessa, una figlia superstite la riceve dalle fantastiche voci della sua famiglia defunta».²⁵ Sono infatti le «molteplici voci» (*MS*, p. 29) dei parenti morti ad ispirarla nella scrittura. Non più figure fantastiche che la assediano – come da bambina – durante la vita quotidiana, le voci degli esseri «effimeri», povero «sciame di tignole all'aprirsi d'un armadio polveroso» (*MS*, p. 28), arrivano da due mesi a questa parte – cioè dopo la morte della madre adottiva – in forma di brusio e bisbiglio dalle insonni veglie notturne, dunque da una sorta di memoria onirica collettiva: una «voce molteplice della dormiente» (*MS*, p. 434). Questa dimensione metanarrativa, che permette a Elisa di avviare il suo racconto e che garantisce l'esistenza stessa della storia, è creata da Morante attingendo ad un corpus di materiali eterogenei, che potrebbero essere stati ripre-

24 Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 21.

25 E. Morante, *Allegato I*, in G. Palli Baroni, *Sulle tracce di «Menzogna e sortilegio»*, in *Le stanze di Elsa*, a cura di G. Zagra, S. Buttò, Colombo, Roma 2006, p. 44.

si non solo dal mito classico e dalla letteratura²⁶ ma anche dalla densità antropologica del folclore mediterraneo²⁷ e del suo culto dei defunti.²⁸ Il «coro di morti» (un altro dei titoli ipotizzati da Morante per *Menzogna e sortilegio*), affollato da «figure strane e incerte», da volti «trasparenti», da «movimenti febbrili e ininterrotti» di «lingue sottili», è infatti anche l'inevitabile corredo di una storia familiare proveniente, come svelerà la parte finale dell'*Introduzione*, dallo spazio remoto di un Meridione arcaico:

Son essi che, in cerchio attorno a me, bisbigliano. S'io levo le pupille, dileguano; ma se, usando un poco d'astuzia, sogguardo appena intorno senza farmi scorgere, distinguo le loro figure strane e incerte; e vedo, nella sostanza trasparente dei loro volti, il movimento febbrile e ininterrotto delle loro lingue sottili. (*MS*, p. 29)

Morante elabora un processo per accumulazione, in base al quale Elisa, assediata dal «cerchio» dei morti, è resa come una strega/Sibilla partecipe del mondo dei vivi e di quello dei «ritornanti» (*MS*, p. 28), ma anche come una nevrotica parlata dalle risonanze interne del proprio universo familiare e della propria memoria allucinata.

M'accade adesso, nel silenzio della mia camera, d'afferrare voci e rumori sonanti in qualche stanza lontana del palazzo, e fin d'ascoltare dialoghi d'invisibili casigliani, o di gente in crocchio nella strada. [...] Ogni mutamento dell'aria o della luce, il levarsi del vento, una pioggia improvvisa, il calar della notte, mi scuotono violentemente, come succede a certi ombro-

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

26 Molti sono per esempio i rinvii alla maga Melissa, un personaggio di uno degli ipotesti decisivi del romanzo, il *Furioso* (Dell'Aia, *Tradizione ariostesca e memoria mitologica in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, cit.).

27 Nel 1937, Morante visita Palermo e la Sicilia (*OpI*, p. xxviii), terra d'origine del padre anagrafico e di quello biologico (Francesco Lo Monaco): una vicenda di doppia paternità che ispirerà – tra le tante contiguità biografiche – i nomi, la storia e la parabola tragica di Nicola Monaco e Francesco De Salvi in *Menzogna e sortilegio*. Nel corso di questo viaggio siciliano, Morante potrebbe avere facilmente attinto e partecipato a resoconti orali, leggende e pratiche rituali connessi al mondo mediterraneo dei morti. I testi teorici di riferimento, all'altezza di *Menzogna e sortilegio*, sono invece *La strega* di Michelet (in traduzione italiana sin dal 1863) e lo studio di Murray (M.A. Murray, *The Witch Cult in Western Europe. A Study in Anthropology*, Clarendon Press, Oxford 1921; trad. it. *Le streghe nell'Europa occidentale*, Terre di Mezzo, Milano 2012), che ipotizzerà persistenti tracce pagane del culto dei morti nei riti iniziatici stregoneschi. A partire dagli anni Sessanta, Ginzburg individuerà poi – con maggiore rigore metodologico di Murray – tracce sciamaniche in analoghi culti (C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*, Einaudi, Torino 1989). Sappiamo infine del forte interesse di Morante verso gli studi etnografici di De Martino, attestato a partire dagli anni Sessanta (G. Di Fazio, *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge De Martino*, Pendragon, Bologna 2017).

28 A Palermo e nell'area circostante, fanno parte di questo culto le credenze sulle processioni rituali dei morti e l'esposizione rituale delle mummie nelle Catacombe dei Cappuccini. In una prospettiva etnoantropologica di area europea, oltre al più noto repertorio erotico del sabba, l'evento iniziatico altrettanto centrale nei culti stregoneschi erano appunto le processioni dei morti, che avrebbero avuto origine, secondo Murray, da un persistente residuo dei culti pagani di mediazione tra vivi e morti, mentre Ginzburg ne individua la radice nei culti sciamanici delle aree liminali tra Europa e Asia: le anime del corteo sarebbero state in realtà persone travestite con maschere di animali o demoni.

si animali; e anche ad occhi chiusi, avverto il passaggio d'una nuvola sul mio capo.

Tutto ciò, lo so bene, non è segno ch'io possieda qualità soprannaturali: ma soltanto che i miei nervi sono malati. (MS, pp. 26-27)

Sarebbe, insomma, solo una questione di «nervi [...] malati», di una «commedia di spiriti» (MS, p. 434) messa su da una giovane donna ipersensibile e disadattata oppure Elisa è una strega insonne dai nervi fragili? Questo slittamento continuo e reciproco del *novel* nel *romance*, tipico della «formazione di compromesso» del realismo stregato, provoca e disorienta il razionalismo e il buon gusto del lettore, incapace di stabilire con certezza quale delle due sia l'immagine figurata e quale quella letterale.²⁹ Fino alla fine della parte quarta, e dunque per circa due terzi della storia, le parole arriverebbero in forma di dettato onirico a Elisa dai suoi avi e parenti stretti. Dietro la formula della «fedele segretaria» si nasconde una medium: una figura liminale posta al confine tra il presente e la verità di un passato atavico, che lei dichiara a più riprese di non conoscere e di non poter raccontare altrimenti.

Come se il tempo della scuola fosse tornato, io, levatami dal letto, mi siedo al tavolino, e tendo l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo. (MS, p. 29)

Questo patto narrativo è talmente rigoroso da includere anche i vivi. Durante il primo capitolo della quarta parte, la viva e vegeta nonna paterna Alessandra, unica superstite della famiglia all'atto della scrittura, porta ad Elisa la sua testimonianza assimilandosi al «coro dei morti».

Benché viva, ella [: *Alessandra*] si fa oggi sottile e onnipotente come un'ombra, valica, al pari d'un'ombra, la distanza dal suo villaggio nativo fino alla mia camera, e siede accanto a me, nel discorde concerto dei morti. [...] Dalla regione solitaria della nostra comune origine, ella insiste così ch'io devo porgere orecchio al suo ciarlare. (MS, p. 335)

Morante avrebbe potuto inventare per il contributo testimoniale di Alessandra un espediente realistico, che di certo non avrebbe stonato nel ricco repertorio di colpi di scena e intrecci del *plot*. Se ha scelto di non farlo, valorizzandone invece la magica collocazione tra le voci dall'oltretomba, è proprio per dare una paradossale credibilità alla fonte corale stregonesca e alla postura liminale di Elisa: la fonte del racconto risulta così al tempo stesso garantita nella sua onniscienza e sabotata in questa stessa au-

29 E. Scarano, *La «fatua veste» del vero*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, a cura di L. Lugnani, E. Scarano, M. Bardini *et alii*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 95-171: p. 133.

torità demiurgica.³⁰ Attraverso questa strategia sperimentale, Morante assume la forma narrativa ottocentesca e il suo patto con i lettori e li satura fino alle sue estreme conseguenze modellando con *Menzogna e sortilegio* un «archetipo del Romanzo» infiltrato di «evocazione magica, stregonica».³¹ Elisa, inoltre, non sarà mai «una fedele segretaria» della vicenda. La sua voce narrante è molto di più che una mediazione: è una voce che riesce ad essere sia intensamente partecipe sia antipatetica grazie ad un «bifrontismo prospettico» continuo tra il suo punto di vista, sempre ben presente ed esibito, e oscillante tra l'adesione partecipe e il distacco dell'ironia, e quello del coro narrante (i personaggi morti) e del coro narrato (i personaggi nel tempo del racconto). Ma ancor prima di questa dislocazione ventriloqua, a renderla inattendibile è la stessa patente di strega nevrotica, e con essa l'arbitrario capriccio con cui proprio subito dopo l'*Introduzione*, nei versi finali della poesia *Ai personaggi*, rivendica per sé, ape operosa, il «miele» (*MS*, p. 31, v. 16) di questi suoi morti. Il lettore sa di non potersi fidare di lei e tuttavia non può fare altro che essere stregato da lei, dal fascino potente e ambiguo della sua voce e della sua narrazione.

È importante soffermarsi ora su un complemento di luogo: la voce insistente di Alessandra, cui Elisa è costretta a prestare ascolto, proviene «dalla regione solitaria della nostra comune origine». La precisazione spaziale e l'aggettivo possessivo («nostra») sono decisivi perché rinviano a due cronotopi contrapposti già formalizzati nell'*Introduzione*. Da una parte, lo spazio remoto e fiabesco della «vecchia città meridionale» e del suo circondario da cui provengono gli avi vivi e morti si ricolloca nello spazio ctonio e nel tempo sospeso della stanzetta in cui Elisa è «sepolta viva» da ben quindici anni come per «l'effetto d'una stregoneria» (*MS*, p. 17). Dall'altra, proprio questa dislocazione liminale in «una Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria» (*MS*, p. 27) permette ad Elisa, in base alla tipica torsione del realismo stregato, non solo di immettere massicce dosi di realtà urbana e di censo in questa geografia visionaria («potrei conoscervi qualche affaccendato bottegaio; due o tre maestre di scuola dal cappello messo in fretta, dalle guance infiammate, dalla gola rauca; una madre di famiglia, sudicia, dal corpo deformato, dall'ardente viso cristiano; e un paio di pallidi impiegati in giacche d'alpaca nera», *MS*, p. 27) ma anche di dispiegare davanti agli occhi del lettore un altro cronotopo. Anch'esso nasce dalla agglomerazione di un interno e di un esterno: in questo caso, però, le altre

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

30 «È il bisbiglio di queste voci che le detta il libro. Ciò le permette di raccontare su di loro anche ciò che non ha mai vissuto né appreso direttamente, quindi in pratica di tornare al romanzo demiurgico, giustificato però da queste rivelazioni visionarie» (Cases, «*La storia*» e «*Menzogna e sortilegio*», cit., p. 111).

31 A. Berardinelli, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, in G. Agamben, A. Berardinelli (et alii), *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano, 1993, pp. 11-33: p. 18.

stanze della casa, abitate in antitesi dalla «donna perduta» (la madre adottiva e prostituta Rosaria) e dai suoi amici e clienti sono ricostruite con minuzia realistica nel loro cattivo gusto piccolo borghese e nella loro pretesa di mondanità (*MS*, p. 12), mentre l'appartamento nel suo insieme è collocato coerentemente nell'edilizia popolare e metropolitana del «casamento» di dieci piani e della sua squallida corte (*MS*, pp. 16-19). Se il primo cronotopo rinvia alla modernità arcaica della fantastica città di P., il secondo introduce la modernità generica di un'anonima grande città (Roma, dove Elisa si traferirà dopo la morte dei genitori: nominata però esplicitamente solo nel secondo capitolo della Quarta parte come la «Capitale» e poi nell'*Epilogo*), mentre la compresenza del primo e del secondo nello stesso appartamento serve a raccontare una qualità decisiva della voce narrante di Elisa: il suo essere anche figura «barbara» (*MS*, p. 31, v. 5) e liminale di esilio da un Sud fantasmatico.

3.

Dopo l'*Introduzione*, il primo personaggio che entra in scena è quello di Cesira, la nonna malevola di Elisa: un'esile, minuscola presenza invecchiata precocemente di cattiveria. Una figura da non sottovalutare, se si considera che la prima ipotesi di titolo per il romanzo era *Storia di mia nonna* (*OpI*, p. XLV). Con lei il mondo delle streghe assume tratti anche comici, che mostrano la capacità plastica con cui Morante usa questo codice per raccontare in senso antipatetico il declino e la vecchiaia di una donna. Nel repertorio maligno di Cesira rientrano l'animale amato dell'infanzia (la gallina Armida, «stregata» perché sterile: *MS*, p. 113), il suo «passo di gatta» (*MS*, p. 37), il sorriso, l'impenetrabile viso di «sfinge» (*MS*, p. 38), la fama di «strega» (*MS*, p. 71) diffusa tra le donne del palazzo popolare in cui vive la sua infelice vita matrimoniale, la perfidia competitiva verso Anna («il maligno trionfo d'una donna che ha mancato la propria vita sentimentale, e assiste alle sconfitte d'un'altra donna», *MS*, p. 293), la maledizione melodrammatica a lei rivolta (*MS*, p. 38). Questa dinamica tossica tra madre e figlia ha un valore decisivo sul piano strutturale, perché attraverso di essa prende forma il romanzo delle figlie del padre, vale a dire la storia di quelle donne che – come Anna e Cesira, entrambe amate dal padre e odiate dalla madre – maturano un legame idealizzato con il maschile che è esattamente complementare alla svalutazione della madre.³² Al romanzo delle figlie del padre si contrappone, nell'attento sistema di bilanciamenti strutturali del realismo stregato, il romanzo della figlia della ma-

32 Su questa dinamica di sottrazione e addizione tra paterno e materno si innesta il *Familienroman* freudiano (Scarano, *La «fatua veste» del vero*, cit., p. 120).

dre. Elisa è infatti l'*altra* figlia: la figlia preedipica, che non va verso il padre e il suo sostituto simbolico ma rimane vincolata alla madre, e, fino all'avvio della scrittura, all'adorazione di lei. La dinamica di potere che in *Menzogna e sortilegio* presiede a tutti i rapporti umani ha il suo nucleo di irradiazione dal materno e, seppure in misura ridotta, dal paterno. Queste due forme di genitorialità si configurano nel sistema narrativo come modelli relazionali e competitivi, non essenzialisti: l'uno espelle l'altro e trova la sua ragion d'essere in questa esclusione. L'equivalenza tra relazione e dominio trova nel legame esclusivo e totalizzante del genitore con il figlio del sesso opposto il suo paradigma: emblematica, in tal senso, è la scenata da «piccola Erinni farneticante» che Anna rivolge alla madre di fronte al cadavere del padre (*MS*, p. 110). Il possesso si manifesta per un verso come funzione competitiva verso l'altro genitore, inevitabilmente escluso dalla carica incestuosa rivolta al bambino/a³³ e per l'altro come amore narcisistico, che satura il figlio o la figlia di aspettative impossibili costringendolo poi a sua volta da adulto a fondare il legame sentimentale sulla «menzogna», vale a dire l'idealizzazione (è questa la dinamica tra Alessandra, Francesco e Anna, come pure tra Teodoro, Anna e Edoardo, e infine tra Concetta, Edoardo e Anna, dove, in particolare – come vedremo nel § 6 – Anna è doppio gemellare della totalità narcisista di Edoardo), e sulla asimmetria servo-padrone (vedi per esempio l'alternanza di tali ruoli tra Anna, Edoardo e Francesco, e poi tra Francesco, Rosaria, Edoardo, e così via). Questa complementarità antagonista dei modelli parentali modella lo spazio come un labirinto in cui i personaggi si inseguono, si perdono e si ritrovano, mentre sono consumati e agiti dalle loro illusioni d'amore e dalle loro menzogne sociali. A questa dinamica psichica e spaziale presiede un altro oggetto stregato: l'anello donato ad Anna «come segno d'una amorosa e dispotica investitura» (*MS*, p. 156) da Edoardo, il quale compone una canzone per svelare alla cugina il «linguaggio» delle sue due pietre preziose – un diamante e un rubino –, che sono «stregate» (*MS*, p. 190). La forza magica dell'oggetto attiva una componente ariostesca del romanzo,³⁴ fondata sul fatto che l'anello si pone come cifra narrativa di una felicità cinetica sempre sfuggente. Il destino del cerchio d'oro sta infatti nella sua mobilità, dal momento che cambia padrona per ben tre volte (da Anna passa a Rosaria che lo restituirà poi ad Anna morente) generando, oltre che infiniti colpi di scena tra apparizioni, bugie e sparizioni, la chiusura circolare dell'intreccio. Ad un livello più profondo, esso contribuisce inoltre – se-

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

33 Il sistema familiare del romanzo dedica grande attenzione alle scene in cui la coppia para-incestuosa condivide l'intimità del letto o della camera da letto: è il caso di Anna e Teodoro, *MS*, pp. 97, 107-109, di Francesco e Alessandra, *MS*, pp. 387-397, e di Edoardo e Concetta, *MS*, pp. 563, 565-566.

34 Dell'Aia, *Tradizione ariostesca e memoria mitologica in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, cit., p. 182.

condo una dichiarata strategia di Morante³⁵ – a intrecciare e mimetizzare l'elemento stregato nei nessi causali e dunque apparentemente più realistici del *plot*. Il potere mortifero dell'oggetto, in grado di agire come potente energia psichica negativa, è ciò che lo specifica proprio al suo entrare per la prima volta in scena, nella *Dedica per Anna* e poi nell'*Introduzione*, e dunque in passaggi incipitari decisivi nel sottolineare l'importanza. Nella *Dedica*, può essere individuato – forse insieme alla fede nuziale e all'anello di fidanzamento – come uno dei «cerchi d'oro» che ingioiella la mano di Anna, «consunta» (v. 8) dalla morte; nell'*Introduzione*, l'anello, «lampada spettrale», attira la figlia verso il mondo ipogeo della madre (la «tana sotterranea» nella quale esso si trova è infatti la bara di Anna, insieme alla quale – infilato al dito di lei – è stato sepolto: *MS*, p. 28) e dunque verso il destino di passionalità autodistruttiva lasciatole in eredità. Proprio a questo destino allude il canto enigmatico di Edoardo alla cugina durante il loro ultimo incontro notturno. Abbeverandosi infatti al rubino – così recita la canzone –, il diamante sbiancherebbe il rosso splendore della pietra compagna, con una allusione predatoria di Edoardo alla verginità di Anna («o Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa / fammi alla tua vena bere», *MS*, p. 190).³⁶ Si tratta però di un'immagine che suggerisce anche la segreta paura del suo contrario, ossia la consistente possibilità che il rubino risucchi in sé il candore del diamante e la sua pretesa di incorruttibilità connessi, nella scena, da una serie di richiami cromatici ad Edoardo e al suo abbigliamento. La pietra rossa rinvia infatti anche ad una passionalità molto agita in Anna, che – al di là della postura convenzionale di anelante vittima erotica – vorrebbe portare con assoluta determinazione il cugino verso l'intimità («ella avrebbe dovuto trarre Edoardo via da quei luoghi abitati») di una unione sessuale arcana («si sarebbero forse trasformati in semplici animali», *MS*, p. 191). Questa metamorfosi delle pietre – l'una dichiarata e l'altra implicita – è una metafora della forza vampiresca, fusionale e contaminante dell'eros, che sta ormai travolgendo i due amanti mettendo a rischio, in particolare, l'autosufficienza narcisistica del cugino. Si tratta di un potere che eserciterà effettivamente la sua minaccia non solo su Anna ma anche su Edoardo, che si ammala quella notte stessa di una malattia mortale.³⁷

35 Nel trentaduesimo quaderno manoscritto di *Menzogna e sortilegio*, donato alla Biblioteca Nazionale di Roma, Morante apportò la seguente chiosa: «far meglio sentire, a tratti, la volontà magica dell'anello» (*ivi*, p. 183n).

36 Nella canzone e nel discorso a seguire, Edoardo assimila il suo candido e crudele narcisismo allo splendore incorrotto del diamante, irresistibilmente attratto ma anche minacciato dal colore contaminante del rubino (con connessioni tra l'ibridismo animale diabolico e il sangue della verginità perduta: «non sono tuo cugino, sono una capra-vampiro, venuta qui a succhiarti il sangue», *MS*, p. 190).

37 Alla fine della canzone, e dopo una lunga resistenza con se stesso, Edoardo dichiara infine con grande inquietudine alla cugina di volerla sposare e possedere ossessivamente al più presto. Ma durante le ore successive, egli cade nel deliquio di una malattia mortale che lo porterà poi a rinnegare per sempre la «cuginanza» con Anna e la contaminazione che lo minacciava; la malattia mortale sarà infine il primo nucleo della tisi che lo ucciderà dodici anni dopo.

4.

Nella parte sesta del romanzo, quella cui Morante teneva maggiormente (*OpI*, p. LVII), il realismo stregato arriva alla sua massima intensità. In questa area conclusiva della storia, l'immagine di Anna attraversa una metamorfosi che dalla primavera all'estate del suo ultimo anno di vita la porterà alla morte. A questo punto, la sua figura perde i tratti sacrali e distanti che Elisa bambina le aveva attribuito finora e da «santa» (*MS*, p. 23), «regina», «simulacro sfolgorante» (*MS*, p. 442), «dea» (*MS*, p. 488), «bella maga» (*MS*, p. 493) e «Nostra Signora orientale» (*MS*, p. 499) diventa «La notte», dea lunare che nell'*Introduzione* si contrappone al «giorno» (*MS*, p. 28) di Rosaria, la madre adottiva. Un passaggio decisivo per la costruzione di questa dimensione spettrale è il modo in cui il punto di vista di Elisa bambina e quello di Elisa adulta, io narrante e io narrato, si intrecciano nel raccontare questa compresenza di soggettivo e pseudo-oggettivo della metamorfosi diabolica. Nel momento in cui Anna – ormai quasi trentenne, sposa e madre infelice – decide di andare nuovamente in cerca di Edoardo e ne scopre la morte, si avvia una duplice focalizzazione, che racconta per un verso la sua apparentemente oggettiva carica stregonica ma per l'altro ne relativizza la portata mettendola in relazione con le credenze superstiziose di Elisa bambina e con la potenziale distorsione e depistaggio dalla verità generata da tali credenze nell'esperienza vissuta e nella stessa memoria. La riuscita di questa oscillazione dipende anche da un ulteriore spazio conquistato dalla voce narrante. A partire dalla fine della quarta parte del racconto, Elisa dichiara infatti di essere stata abbandonata dal coro di morti: le larve familiari si ritraggono nel momento in cui la scrittura mette in scena eventi che la memoria individuale di Elisa può rievocare e quindi narrare da sola (*MS*, p. 434). L'oscillazione è potenziata proprio dal fatto che la narratrice tende a sabotare la sua conquistata autorità attraverso i continui rinvii alla propria impotenza mnemonica e interpretante:³⁸ «davvero io non so spiegarmi», «non saprei dire», «non sapevo il perché», «a quanto capii». Grazie a questa esibita incertezza, il racconto valorizza sia l'attuale messa a fuoco adulta di Elisa sia i nuclei intatti ed enigmatici di quel terrore infantile. Anna può essere quindi simultaneamente raccontata come una madre che *sembrava* una strega e come la travolgente spaventosa rivelazione maligna di quei mesi primaverili ed estivi. L'innesco di questo doppio tempo si manifesta in un luogo emblematico dell'universo diabolico e liminale: il cimitero in cui Anna trascina la figlia alla ricerca della tomba del cugino è infatti proprio il luogo in cui rinuncia a restare nei confini della realtà e, rifiutando di prendere atto della morte di Edoardo, entra nella dimensione della follia. Il passaggio della linea d'ombra è

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna*
e *sortilegio*

³⁸ Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 38.

ritualizzato dal suo desiderio, una volta tornata a casa, di vendere l'anima al diavolo pur di entrare nuovamente in contatto con Edoardo. Qui prende forma un racconto in cui il modo romanzesco e quello realistico mimetico si integrano reciprocamente grazie ad inserti di possessione³⁹ collocati in un contesto narrativo mediato, nel quale cioè una serie di altri elementi⁴⁰ segnalano la distanza dell'io narrante adulto dalla credulità religiosa dell'io narrato bambino. L'innesto dell'universo stregonesco in quello realistico e viceversa è garantito anche dagli scorci di realtà urbana, composta dalla miseria operaia e piccolo-borghese del palazzo e del quartiere in cui madre e figlia vivono.⁴¹

La ricerca di Edoardo e la scoperta della sua morte corrispondono anche ad un altro processo di metamorfosi di Anna tra l'animale e l'umano – uno dei tratti più ovvi del repertorio stregonesco –, che troverà poi compimento nella reversibilità tragica del suo corpo in quello di Concetta (per cui cfr. il § 6). Nel corso di questa disgregazione dell'io, generata dal dolore e dalla follia, Anna viene associata in primo luogo ad animali selvatici, pressati da pulsioni istintive e da movimenti erratici («un insetto alato che giri intorno ad una fiamma», *MS*, p. 535; «il volo basso di un uccello in arie burrascose», *MS*, p. 536; «un animale selvatico, o una fiera», *MS*, p. 541). Tra le specie animali, spicca la gatta, che per un verso rimanda all'urgenza sessuale⁴² ma per l'altro evoca la qualità viscerale del dolore attraverso il rinvio intertestuale alla «gatta di Gesualdo» cui dopo il parto erano stati uccisi i gattini (*MS*, p. 531).⁴³ Alle specie animali si aggiunge una serie di figure umane scomposte dall'istinto della rabbia (la «baccante», *MS*, p. 539), della fame furibonda (il «naufrago», *MS*, p. 543) o del sonno morti-

39 «Il suo viso rabbioso e avido contrastava con l'attitudine del suo corpo», *MS*, p. 543; «nel modo più inatteso, volgendosi a me [...] esclamò, con una espressione malvagia e sfrontata»; «credi nel Paradiso! – ella ripeté ridendo e contraendosi in volto per la collera, sì ch'io temetti le sue percosse», *MS*, p. 544; «accovacciata in terra, le dita aggrappate alla sponda del letto, seguitava a scrollare il capo come se volesse schiantarselo e ripeteva: - no, no, no! – coi denti serrati e schiumanti»; «vedendola [...] trasognarsi e chiudere le palpebre corsi in suo aiuto», *MS*, p. 545.

40 Sono qui di seguito evidenziati in corsivo: «*credendo [io] di scorgere Satana alle sue spalle*», *MS*, p. 543; «*le superstizioni del Convento mi assalivano in folla*»; «*a veder mia madre, adesso, si sarebbe detto che davvero fosse una posseduta dei demoni*»; «*mi rappresentavo perciò l'infausto visitatore [: il diavolo] che si impadroniva di mia madre sotto i miei occhi*», *MS*, p. 545; «*i cui concetti voglio qui ripetervi affinché si sappia quale logica usava, per convincere Iddio, l'accorta Elisa*», *MS*, p. 546 (corsi-vi miei).

41 «Dalla chiusa finestra salivano voci rade e rumori, si udì la sirena della vetreria di là dalla montagna di cocci e, dal piazzale della chiesa, lo scampanio che annunciava il mezzogiorno», *MS*, p. 545. E ancor prima: «ci riaccoglieva così il nostro quartiere, dove l'aria primaverile attirava in strada i ragazzi chiassosi, i vecchi impiegati in pensione dai logori soprabiti, le malvestite borghesucce in cappello, e i giovanotti senza lavoro, malandati e torvi all'aspetto, come se uscissero appena di carcere», *MS*, pp. 535-536.

42 «Mia madre ebbe un gemito futile e interrogativo, quale di gatta, o di altra creatura selvatica, che avverte per la prima volta il morso dell'amore, e si avventura nelle tenebre», *MS*, p. 556.

43 «Mia madre [...] gemeva con un suono interrogante e caparbio: tale ch'io credetti di riudire la gatta di Gesualdo, il giorno che andava in cerca dei suoi gattini», *MS*, p. 541.

fero (MS, p. 541). Di questo reticolo ibrido fa parte il rovesciamento del diabolico nel polo mistico-religioso, già usato da Elisa nell'*Introduzione* per raccontare se stessa: da gatta in amore e indemoniata, Anna si trasforma infatti in «Madonna solitaria» o in suora penitente.⁴⁴ Nella parabola conclusiva della storia, quando la «fantastica illusione» (MS, p. 605) di un ritorno di Edoardo alla vita comincia a vacillare in Anna, la strega erompe dal discorso delirante ed esaltato («con accenti da strega, lo chiamava e lo richiamava per nome», MS, p. 606) come pure dalla «perversa risata» e dallo scherno malvagio verso la figlia.⁴⁵

5.

Nel momento in cui perde Edoardo – morto di tisi dopo una malattia durata in fasi alterne per circa nove anni –, Concetta impazzisce e vive nell'attesa del ritorno di lui da uno dei tanti ricoveri in sanatorio. Da questa follia ha origine la pretesa gelosa che la fidanzata/rivale Anna la intrattiene durante molti incontri settimanali con le lettere che riceverebbe via via dall'amato lontano, durante i viaggi di cura del cugino all'estero. Anna, a sua volta, precipita progressivamente proprio attraverso la scrittura delle lettere in un analogo delirio di negazione della morte di Edoardo e consuma attraverso la scrittura notturna della corrispondenza un rito di resurrezione del suo amore: si convince cioè che Edoardo guidi la sua mano e scriva per lei le lettere.

Concetta è la quarta strega, è anzi la strega più maligna: il personaggio su cui Morante maggiormente lavora in termini di associazioni con il delirio paranoide, l'amore incestuoso verso il figlio maschio, la superstizione religiosa più ottusa, l'aristocratica onnipotenza. Con Concetta, Morante introduce nell'epos familiare la strega per eccellenza dello *storytelling* familiare globale: la suocera patriarcale, vale a dire la donna che costruisce la sua identità su una logica di potere fondata sull'essere madre di un figlio maschio e tiranna del nucleo familiare di questo stesso figlio. Il dominio si esercita in particolare sulla moglie del figlio: in questo caso su Anna, colei che avrebbe voluto e forse anche potuto essere tale. Attraverso una serie di riti di sottomissione⁴⁶ inediti per la sua consueta arroganza, Anna riconosce a sua volta questo potere, definitivamente amplificato dalla convinzio-

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna*
e *sortilegio*

44 «Più volte la udii ripetere: – io credo in te! Credo in te! Credo che tu puoi tutto ciò che vuole il tuo capriccio! – con l'accanimento disperato di una suora che, tentata da dubbi nella sua cella, trascorra la notte in penitenza a pregare», MS, p. 605.

45 «Mai, neppure al tempo della sua peggior cattiveria, avevo ricevuto da mia madre una risposta così crudele»; «[mia madre] ripeté – povera Elisa, povera Elisa, – in accento schernitore, seguitando a ridere con un gusto che pareva echeggiare una intesa malvagia», MS, p. 608.

46 Cfr. per esempio: «[Anna] le [: a Concetta] bacerebbe i piedi, chiamandola madre benedetta e madre santa, finché non la muovesse a pietà» (MS, p. 619).

ne magica che la madre di Edoardo possa ripristinare la «presenza carnale di lui» (*MS*, p. 608). Concetta è «la gran suora», «la dea» (*MS*, p. 581), «la grassa, torva vestale» (*MS*, p. 573) dedita al culto del figlio. Il viso severo di questo immenso corpo sacerdotale si presenta un giorno a Elisa e ad Anna completamente ricoperto e colorato dal trucco: la «maschera grottesca» serve ad «eludere la guardia di non so quali angeli demoniaci che le interdicevano un colloquio sospirato» (*MS*, p. 581) – con Edoardo, evidentemente. Ossessionata dai versi acuti degli spiriti maligni («pronunciava una cantilena magica, terminandola col segno della croce, ogni volta che, nel suo farneticare, udiva un simile strido», *MS*, p. 581), pronta nei rari momenti di lucidità a sprofondare nella terra e nella decomposizione del figlio («nel cuor della notte, lo vedeva d'un tratto, come se i cumuli di terra fossero nebbia trasparente, e sé medesima stesa presso il corpo adorato, senza mai lasciarlo», *MS*, p. 579), Concetta vive nell'ossessione delle giovani donne, rivali percepite ovviamente come streghe: «sono [...] streghe, spie di Satana, ed io vorrei vederle in camera, quando si spogliano, se non hanno corpi di scheletro sotto le vesti» (*MS*, p. 575). In questa «Legione» di donne diaboliche, mossa dall'invidia per il figlio bellissimo e compatta nella fattura maligna contro di lui, è inclusa anche Anna: «rideva, con occhi torbidi e vendicativi, forse per accusare mia madre d'esser lei pure nel numero delle streghe indemoniate» (*MS*, p. 576).

A partire dal rito della scrittura e delle visite a Concetta, Anna entra in una dimensione liminale in cui le temporalità si confondono: è lo spazio della follia di Concetta («presente, passato e futuro eran tutt'una cosa per lei», *MS*, p. 564), descritto attraverso similitudini desunte dal mondo animale mitico-metamorfico,⁴⁷ oppure da una dimensione architettonica dell'anima assimilata ad «una stanza devastata, donde ella raccoglieva i tragici oggetti familiari senz'ordine o coerenza alcuna» (*MS*, p. 565). Sempre in linea con questa traduzione in area architettonica di un mondo liminale, distorto, allucinato, è la stanza vera e propria di Concetta, alle cui pareti pendono ovunque, in successione interminabile ma cronologicamente discontinua, innumerevoli ritratti di Edoardo. Nel racconto di queste immagini ad Anna e ad Elisa (testimone muto e ignorato di queste visite), Concetta mescola ricordi di infanzia, adolescenza, giovinezza e malattia del figlio generando il senso di una ininterrotta metamorfosi androgina⁴⁸ di Edoardo. Contemplando i suoi tanti ritratti infantili, è infatti insistente

47 «Sembrava attraversata da un intenso orrore, come creatura leggendaria durante una metamorfosi» (*MS*, p. 566); «somi gliava una cavalla inselvatichita, e nemica all'uomo»; «sembrava, allora, con quei grigi capelli sconvolti un'arruffata, gigantesca civetta» (*MS*, p. 561).

48 Edoardo è il «maestro della ambiguità-dualità» (H. Serkowska, *Percorsi androgini. «Avacoeli»: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», XXXIII, 115, 2002, pp. 3-27: p. 11). Ad una ambiguità sessuale di Edoardo, decisiva nella costruzione dell'intreccio e nel sistema dei personaggi, rinvia Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., pp. 75-76.

l'accento posto da Elisa sulle «vesti femminee» (*MS*, p. 563), sul «volto di bambina» (*MS*, p. 564), sui lunghi capelli d'oro. Un altro dettaglio liminale importante è la culla di Edoardo accostata, dalla passione fanatica di Concetta, al letto di lui nella sua stanza di giovane uomo. L'oggetto così associato fa pensare inizialmente ad Elisa che Edoardo avesse avuto un bambino, tuttora allevato nel Palazzo (*MS*, p. 567), con un evidente richiamo al figlio-gemello del cugino tanto desiderato da Anna.⁴⁹ Un ulteriore elemento doppiamente metamorfico è, infine, la voce mutante di Concetta: prima è segnalata nella sua nota magica, come suono melodioso ringiovanito dal discorso sul figlio, e poi nella tonalità realistica opposta, di eterna e lamentosa maternità mediterranea.⁵⁰

6.

Durante la stesura notturna delle lettere, comincia ad avviarsi una trasformazione del corpo di Anna generata proprio dagli effetti erotici della scrittura. Sotto lo sguardo ansioso di Elisa, l'atto della scrittura prende la forma di un delirio fatto di sospiri, lamenti, suoni rauchi, accensioni radiose del viso e del corpo, nessi incongrui tra lacrime, risate folli e vergogna.⁵¹ Via via che la parabola della follia di Anna si compie, i segni di devianza⁵² evocano insomma sempre più un repertorio istrionico della patologia. Questa

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna*
e *sortilegio*

- 49 «Questo bambino lei [*Anna*] lo avrebbe chiamato Edoardo e lo avrebbe onorato e amato come uno sposo. [...] Questo fiore gemello, questo incantato specchio nessuno avrebbe potuto rubarlo ad Anna», *MS*, p. 177).
- 50 «Era strano udire come, parlando del figlio, la sua voce mutasse: per solito rauca e senile, essa ritrovava, in questa illusione, degli accenti sonori e melodiosi. Vi si poteva riconoscere quel timbro, da me già lodato altre volte, e particolare, sembra, alle donne della nostra regione, nel quale odi riecheggiare un'antica maternità e l'invocazione carnale dolersi come il canto di un prigioniero», *MS*, p. 563).
- 51 «Ogni poco s'interrompeva, e traeva un sospiro schiantato, o un lamento di mansuetudine e angoscia», *MS*, p. 556; «mentre scriveva poi le salivan dalla gola suoni rauchi, palpitanti» *ibidem*; «il suo volto acceso, misterioso e aspettante pareva quello d'una ragazza», *MS*, p. 556; «le sue pupille acquistavano uno straordinario splendore, i suoi labbri sbocciavano mollemente e parevan tinti di carminio, e un rossore ardente le accendeva non solo la faccia, ma fino alle spalle mezze nude», *MS*, p. 571; «le sue guance si rigavano di lacrime, e spesso, deposta la penna, ella si copriva con le mani il volto che follemente rideva: come se qualcosa di cui sentiva vergogna le fosse pur motivo d'una grande allegrezza», *MS*, p. 571).
- 52 «Ella dava delle piccole risate palpitanti e con sottili, incoerenti voci di spasimo ripeteva che quel ghiaccio la bruciava come un fuoco», *MS*, p. 612; «così ridendo e lagnandosi nel tempo stesso come in preda ad una sofferenza mia madre si abbatté a sedere col capo riverso, scuotendosi tanto che le forcine le caddero dalla crocchia», *MS*, p. 611; «talora vinta d'un tratto da una sorta di frenesia festosa immergeva il viso nelle proprie vesti come per celarlo e incominciava a ridere. Ovvero, stranamente si baciava le sue proprie braccia, e si accarezzava i capelli; ma simili stranezze preludevano sovente a inaspettati mutamenti d'umore, a rabbie, a violenze, e a lagrime estenuate», *MS*, p. 609; «mia madre si raccolse il volto fra le mani ed esclamò: – Edoardo! fa' di me quel che tu vuoi, fa' di me quel che tu vuoi, – ridendo flebilmente, come una bambina sopita che una sua compagna vellichi con una piuma», *MS*, p. 607; «ogni poco un violento rossore d'ansia e di paura le accendeva il volto», *MS*, p. 639; «ricordo di averla sorpresa, in simili occasioni, a ridere di nascosto, dolcemente e febbrilmente», *MS*, p. 640.

teatralizzazione di un erotismo fantasmatico, riversato sul mondo animale circostante,⁵³ ad uso e consumo di due spettatori (Francesco, reso folle dalla gelosia, ed Elisa), è affine al quadro clinico dell'isteria, un termine usato nel romanzo raramente e solo in senso lato.⁵⁴ Sappiamo però che, già a partire dagli anni Trenta, Morante aveva una buona competenza di psicoanalisi,⁵⁵ insieme a pochi altri scrittori italiani. Tra questi, Svevo, che già in *Senilità* attinge ad un repertorio prefreudiano di sintomi isterici per costruire il personaggio di Amalia.⁵⁶ A differenza dell'autore triestino, tuttavia, Morante traveste l'isterica da strega: lo fa perché, ancora una volta, il realismo di *Menzogna e sortilegio* non sarebbe tale se non fosse stregato. Molto più delle isteriche, le streghe sono le memorie del nostro collettivo sottosuolo antropologico e si impongono quindi come paradossalmente vere e attuali proprio nella intensità mitica che esprimono. Ed è infatti un'immagine archetipica quella che evoca Elisa, quando, ripensando retrospettivamente negli anni agli ultimi mesi della madre, rappresenterà la mescolanza del corpo materno con quello fantasmatico del cugino attraverso la fantasia della «Centauressa, posseduta da quelle avverse divinità meridiane che usano travagliare simili numi pluriformi» (*MS*, p. 588).

Non solo il rito della stesura ma anche quello della lettura dell'epistolario – performato da Anna a Concetta e a Elisa bambina nelle stanze-reliquiario del palazzo aristocratico – diventa una metafora delle varie forme del desiderio femminile. Attraverso le finte lettere, il desiderio prende la forma dell'invidia triangolare, vale a dire del desiderio di espropriare l'altra dell'oggetto amato. È un meccanismo che coinvolge la figlia e la madre: tali sono, infatti, l'una per l'altra, Anna e Concetta da un punto di vista simbolico, perché la loro aristocratica parentela e la loro impressionante somiglianza fisica sono proprio all'origine dell'amore narcisistico tra Edoardo e Anna: se la cugina lo definisce «mio fratello carnale» (*MS*, p.

53 «Mi accadeva di vederla, lei che un tempo mostrava sdegno e ripugnanza per gli animali, accarezzare la criniera d'un cavallo, o il dorso d'un sonnolento agnello aggiogato; o fissare le pupille attente e commosse nei patetici occhi d'un cane», *MS*, p. 609.

54 In tutto il romanzo, ricorre sempre in funzione aggettivale e solo cinque volte; di questi usi, tre (il secondo, il terzo e il quinto) sono relativi ad Anna: «pianto isterico» (*MS*, pp. 109, 616), «accento isterico» (*MS*, p. 540), «voce isterica» (*MS*, p. 551), «isterica ambascia» (*MS*, p. 586).

55 Come attestano le annotazioni diaristiche della stessa scrittrice (E. Morante, *Diario 1938*, a cura di A. Andreini, Einaudi, Torino 1989) e le puntuali ricerche di Bardini (M. Bardini, *Dei «fantastici doppi»*, in *Per Elisa*, cit., pp. 173-300; Id., *Osservazioni consequenziali su «Menzogna e sortilegio»*, cit., pp. 209-338).

56 Per creare l'identità narrativa di Amalia in *Senilità*, Svevo aveva infatti recuperato la clinica sull'isteria di Charcot e di una certa «galassia» di studi prefreudiani contigui a quelli del neurologo francese (D. Brogi, *Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, «Senilità», 1898)*, in «Between», III, 2013, 5, pp. 2-38). Sul femminile fantasmatico di tipo isterico come tratto della modernità letteraria cfr. D. Brogi, *Lei chi è. Forme e fantasmi del femminile nelle narrazioni novecentesche*, in *Scritture del corpo*. Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2016, a cura di M. Paino, M. Rizzarelli, A. Sichera, ETS, Pisa 2019, pp. 17-36.

544), lui esulta all'idea che nelle loro vene scorra lo stesso sangue materno (*MS*, p. 182). Anche se la figlia desidera con strumenti più raffinati, vale a dire attraverso la scrittura, lo fa nella stessa modalità della madre. Le posizioni di madre e figlia si fanno infatti subito simmetriche: se per Anna le lettere la consacrano donna più amata e fanno di Concetta l'intermediaria tra lei e Edoardo, Concetta pensa la stessa cosa: le lettere in fondo sono rivolte a lei e Anna è solo lo strumento per entrare in contatto con il figlio di cui l'epistolario diventa l'equivalente testuale e sacro (*MS*, p. 584).

Di noi tre, la più felice era mia madre. Ella era, infatti, la presunta destinataria delle finte lettere: e leggendole a Concetta godeva il piacere incantevole (non ultimo, certo, fra i piaceri dell'amore), di mostrare ad un'altra donna in qual misura lei, Anna, era amata. [...] Ma la mente di costei [: *Concetta*] non pareva discernere una precisa destinataria di quella corrispondenza. [...] A tratti presumeva anzi, addirittura, d'esser lei la destinataria, e vedeva in Anna una sorta d'intermediaria tra lo spirito d'Edoardo e il suo. (*MS*, pp. 583-584)

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

Le due donne entrano l'una dentro l'altra, si sdoppiano nella gemellarietà reciproca del «duplice mostro d'amore», nella chimera della resurrezione di Edoardo. Una delle due, Concetta, è la giovane madre, mentre Anna è la «ragazza quasi bambina» ritornata ai tempi della «cuginanza».

Concetta ed Anna non eran più se non una doppia incarnazione della loro chimera unica; ed io taciturna, isolata nel fondo della mia poltrona, contemplavo quel duplice mostro d'amore. [...] Anna e Concetta si trasfiguravano in volto, sì che Concetta sembrava una giovane donna, e Anna una ragazza quasi ancora bambina. Bisbigliando, si scambiavano confidenze, domande e risposte, di cui non riuscivo a cogliere che il pronome *lui* mille volte ripetuto. Distinguevo, nel mormorio delle loro voci, certe note acute che parevan commenti a un alato affettuoso compatire; e udivo mescolarsi le loro risa confidenziali e tenere, o levarsi dalla gola di mia madre una lunga risata, spontanea come una frase d'usignolo. (*MS*, pp. 584-585)

In questo «rito di ibridazione [...] continuamente ripetuto, celebrato»⁵⁷ il corpo di Anna si trasforma, si deforma, si perde in un labirinto all'interno del quale cerca il ricongiungimento con la propria metà perduta: Edoardo, con cui durante il loro ultimo incontro, dodici anni prima, lei desiderava celebrare proprio la «metamorfosi arcana» (*MS*, p. 191) dell'unione sessuale. Nel mito della perfezione androgina – un mito profondamente radicato nella poetica di Morante proprio a partire da questo suo primo romanzo –, i due innamorati sono infatti varianti della totalità gemellare cui allude esplicitamente il gioco dello scambio reciproco degli

57 Serkowska, *Percorsi androgini*, cit., p. 11.

abiti durante la loro «cuginanza» (*MS*, pp. 166-167). Il desiderio di questa fusione originaria – che è anche il desiderio di un'età liminale, di quell'epos giovanile, appena al di là dell'adolescenza, in cui l'amore gemellare poteva evadere dai principi della logica e della vita adulta – muove la trasformazione del corpo di Anna. All'inizio della primavera è ancora matronale, imponente nella «grassezza maestosa e un po' guasta» (*MS*, p. 555) che lo avvicina a quello di Concetta; poi – all'avvio del rito delle lettere e durante l'estate – diventa languido e bello («in istrada quasi tutti i passanti fissavano mia madre con ammirazione», *MS*, p. 598); infine, nella parabola conclusiva del delirio mortale, prima di essere invaso da «una disordinata folla di spiriti» (*MS*, p. 690) e da una mutazione infinita di stati d'animo e parole, si mostra precocemente invecchiato e del tutto sovrapposto, nella decadenza senile e folle, a quello di Concetta di cui Anna è ormai divenuta il doppio psichico e parentale.

Il corpo della mia Anna, della più bella fra tutte le donne, aveva in realtà perduto ogni avvenenza, e deformato dalla grassezza, invecchiato precocemente non era altro che una rovina. [...] [*Anna*] confondeva la propria persona con quella della nostra vecchia parente Concetta. [...] D'Edoardo parlava come d'una sua propria creatura [...]. La sua rassomiglianza con la vecchia Concetta, da me già notata prima d'oggi, sembrava accrescersi oltremodo all'incerto chiarore della sera; sì che nella bianca faccia di Anna, nella sua testa arruffata, negli occhi cupi, io credetti riconoscere in quel momento l'aspetto medesimo di Concetta Cerentano. E tremando chiamai mia madre; ma quella bianca forma senile che farneticava con se stessa non s'accorse di me. (*MS*, pp. 684, 688)

7.

Il finto epistolario è la chiave di volta del realismo stregato. Le lettere sono valorizzate nel loro essere nucleo generativo dell'intero racconto non solo dalla loro collocazione clausolare e fondativa dell'intera architettura romanzesca ma anche dalla trama di rinvii e allusioni allo scambio epistolare ricorrente nell'intreccio narrativo.⁵⁸ Pur essendo, inoltre, la parte sesta quella che si articola per il maggior numero di capitoli (ben nove), noi non leggiamo brani di questo epistolario. Per esplicita volontà di Elisa, che dichiara a più riprese il proprio intento, i lettori possono fare i conti solo con ciò che lei stessa pensa e ritrascrive dall'epistolario ma mai con i brani direttamente composti da Anna. Tanto meno si allega al romanzo il carteggio, che anzi verrà bruciato dalla figlia subito dopo la scrittura del romanzo. Questa descrizione delle finte lettere occupa un intero capitolo (il

58 V. Finucci, *The Textualization of a Female T: Elsa Morante's «Menzogna e sortilegio»*, in «Italice», 65, 4, 1988, pp. 308-328; pp. 314, 319.

quarto), posto al centro della parte sesta e dunque in una posizione tale da mettere fortemente in contatto la dimensione metanarrativa con l'intreccio e la sua parabola finale. All'interno di queste pagine, Elisa crea una straordinaria polifonia portando alle estreme conseguenze quel «bifrontismo prospettico» sperimentato a questo punto per tutta la narrazione e sollecitato adesso dalla frase interrogativa che fa da titolo a questa porzione del testo: *Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?* (MS, p. 587). Una domanda cui, come vedremo, sarà possibile dare diverse e simultanee risposte. Nello spazio delle stesse pagine del quarto capitolo e dei suoi immediati paraggi (il terzo capitolo), la voce narrante oscilla costantemente tra il codice stregonesco, la sua rivisitazione in chiave scettico-relativista e un codice iper-realistico. Prendono forma così tre modi diversi ma contigui di raccontare le lettere di cui uno, il primo, esplicitamente ispirato al *romance* mentre il secondo mescola *romance* e *novel* e il terzo è una riduzione critica, in chiave realistico-mimetica, della natura dell'epistolario. Nei modi del *romance* e del codice stregonesco, le lettere sono rappresentate come stregate al momento della loro lettura nel palazzo di Concetta, perché piene del potere vitale di Edoardo, un «Pensiero» effimero e multiforme, che abita le stanze durante la lettura dell'epistolario e corteggia «tre donne innamorate» (così recita il titolo del capitolo) – e dunque perfino la piccola Elisa:

Quale virtù avevano mai dunque le finte lettere per conquistare tre donne? [...] Vi abitava [...] pieno di festa e di fuoco, un Pensiero (non so trovare altro nome più adatto alla sua volatile natura), del quale m'è impossibile enumerarvi, né, tanto meno, descrivervi una ad una tutte le grazie. [...] Donde nascesse poi quel prodigio: se dalla prosa stessa delle finte lettere, o dalla voce di mia madre, o dalle passioni ch'ella nutriva, o, infine, se da Edoardo o da Anna, questo è un altro mistero. (MS, pp. 582-583)

Nei modi misti tra *romance* e *novel* di un repertorio stregonesco ripensato in chiave razionalista, le lettere sono pur sempre portatrici del «linguaggio onnipotente delle streghe» perché cariche di un potere pericoloso ma solo per Elisa resa vulnerabile, anche quindici anni dopo, dal coinvolgimento emotivo: un potere di «scrittura ferina» (MS, p. 638) più volte sperimentato e testimoniato da lei durante la sua metanarrazione dell'epistolario:⁵⁹

L'epistolario è una testimonianza così oscura, e infida, che non può non turbare chi, come Elisa, lo guardi con una mente non libera, confusa da amari affetti. [...] Uno che si diletta di studi occulti o di magia risponderebbe [...] con la supposizione che l'ispiratore, e quindi il vero autore del-

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna*
e *sortilegio*

59 «Quasi temevo che quelle dispettose, bambinesche, turbolente espressioni fossero in realtà il nascondiglio di una cabala; e che si rischiasse, al formularle, di risvegliare poteri sopiti o inquietanti prodigi» (MS, p. 638).

le lettere, fosse precisamente lo stesso Edoardo, o meglio quella seconda forma di lui che la morte aveva sottratto ai comuni occhi corporei. [...] C'è in me un timore, quasi un'aspettativa, di effetti imprevedibili, assurdi, e ribelli alla mia ragione: come se fra questi poveri fogli si celasse un'insidia, e le frasi del finto amante si traducessero, a leggerle, nel linguaggio onnipotente delle streghe. [...] Io non vorrei che qualcuno s'inducesse perciò a sopporre un qualche intervento ultraterreno o invisibile. Dio vi guardi da simili fumi! (*MS*, pp. 588-590)

Nei modi infine mimetico-realistici e dunque ispirati all'apparentemente oggettiva analisi testuale, l'epistolario non sarebbe un'opera di magia. Oltre a non esservi in esso alcuna traccia incantata di Edoardo, il carteggio sarebbe soltanto il prodotto bovaristico della mente deviata, del gusto piccolo-borghese e del «pomposo linguaggio» (*MS*, p. 639) di Anna.

Se non fosse per la sincerità promessa, [...] io lascerei volentieri nell'oblio e nel riposo quest'unica testimonianza superstite del patetico romanzo di Anna. [...] Sono in tutto e per tutto una ventina di lettere, alquanto prolisse e lunghe, scritte su fogli di carta ordinaria, di quella che si compra nelle tabaccherie. L'inchiostro è di cattiva qualità [...] [...] L'epistolario è sparso d'errori d'ortografia, di grammatica e di sintassi. Questo carteggio, scritto per mano di Anna, è in tutto e per tutto opera di Anna stessa: ibrido frutto d'una povera mente morbosa, sfogo romantico d'una passione insoddisfatta. [...] Non si può certo chiamare un bello stile: nei suoi momenti più accesi, esso tocca tutt'al più un'enfasi a buon mercato, imitata dai romanzi a dispense. (*MS*, pp. 588, 590)

Quando Elisa enfatizza per larga parte del quarto capitolo (*MS*, pp. 590-597) gli errori materni di ortografia, grammatica, sintassi, geografia, di congruenza narrativa, come pure di cattivo gusto e di stereotipia, dobbiamo considerare che questa insistenza pedante è parte di una strategia psichica e sintattica a tre tempi. È il segno creativo di una capacità di tenere insieme, di far convivere e di intrecciare il «fantastico doppio» della madre con la sua immagine di «matrigna fiabesca» e con la sua figura, infine, di donna piccolo-borghese. Il realismo stregato di cui il finto epistolario è la cifra sintetica consente di vedere la madre non solo come appare nella memoria mitica della prima infanzia – e dunque come «dormiente, preziosa Fenice» (*MS*, p. 589), come divinità adorata – ma anche per come si trasforma nella memoria del trauma (la sua metamorfosi durante gli ultimi mesi fatali) – quindi come «idolo» maligno dal potere diabolico – e infine per come si mostra ad una analisi adulta fin troppo spietata (e nascostamente invidiosa verso la madre): «un oggetto di miseria e di pietà» (*MS*, p. 589). Ecco che accanto allo specchio in cui Anna usava rimirare lo splendore della sua bellezza, esaltato dalla figlia adorante – un rito di narcisismo ricorrente nel corso del romanzo – si colloca un'altra rifrazione metaforica: il finto epistolario, che consente alla figlia di rappresentarsi anche

un'altra immagine di lei, il suo viso «imbruttito e stravolto» (MS, p. 589). Ma, al tempo stesso, ogni discorso su Anna che sia determinato inizialmente dalla «condanna» non può prendere poi forma che come «strofa d'amore» (MS, p. 641).

Il realismo stregato è anche questo continuo rovesciamento dei punti di vista: una logica di reversibilità e trasformazione che non modella solo la relazione di Elisa con la madre ma anche lo strumento attraverso il quale questa relazione prende forma, vale a dire la riscrittura della scrittura materna e dunque il romanzo stesso e la complessa relazione della voce narrante con i propri lettori. La macchina narrativa va pensata quindi come un labirinto stregato nel quale il lettore si trova costretto a vagare nel disorientamento. Prendendo di volta in volta direzioni opposte e contraddittorie, che appaiono di rigo in rigo, di paragrafo in paragrafo ora risolutive ora invece ancor più divaganti, il lettore si perde nei meandri della menzogna di Elisa. Ma il sortilegio di questa menzogna è l'unica verità possibile: quella che le consente di essere per un verso l'erede di una genealogia di streghe e per l'altro di liberarsi dalla menzogna delle streghe, di riuscire a sopravvivere al destino tragico di competizione autodistruttiva delle streghe svelandone l'umana, realistica ambivalenza. Il realismo stregato è una forma polifonica,⁶⁰ grazie alla quale la voce di Anna risuona con echi e tonalità diverse all'interno di quella di Elisa: una forma ibrida che permette di sentirsi finalmente al tempo stesso erede e rivale di Anna riuscendo quindi simultaneamente a preservare il racconto mitico e il suo disincanto.

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

8.

Nel momento in cui l'evento centrale della storia⁶¹ diventa una scrittura nata – per un verso – dalla scrittura della madre, ma anche – per l'altro – inglobata nella propria, ecco che emerge una genealogia rovesciata: la figlia qui genera la madre. Grazie a questo sprofondamento metanarrativo – chiave di volta dell'intera architettura romanzesca –, la scrittura si definisce come il desiderio ambiguo di tramandare e superare il desiderio espresso dalla madre, che era a sua volta il desiderio di raccontare il proprio desiderio espropriando l'altra (la madre di Edoardo) del proprio. Se

60 Rosa ha definito *Menzogna e sortilegio* una «polifonia monologica» (*Cattedrali di carta*, cit., p. 34). Sulla polifonia come strumento di rappresentazione connesso nella modernità alla soggettivazione femminile e al legame madre-figlia cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 2000.

61 «Se *Menzogna e sortilegio* è un racconto di quelli in cui l'atto di narrare attira irresistibilmente l'attenzione del lettore-interprete, ciò si deve in primo luogo al fatto che la narrazione è a pieno titolo l'ultimo evento della storia e che è pertanto semanticamente e contestualmente rilevante almeno quanto gli altri eventi della favola» (L. Lugnani, *Logos kai Ananke*, in *Per Elisa*, cit., pp. 9-93: p. 84).

la catena che lega le dominate e le avvince ad una dinamica di furto reciproco si spezza, è possibile desiderare anche insieme e non contro l'altra, mantenendo tuttavia una distanza scaturita dal tradurre il testo dell'altra e la sua alterità al tempo stesso misteriosa e misera nella propria lingua. La scrittura di Elisa ha origine non solo da un duplice lutto materno ma anche da una duplice eredità materna: da una parte, infatti, il racconto inizia quando la madre adottiva e solare è (misteriosamente) morta e termina con la perdita della madre biologica e notturna,⁶² e, dall'altra, nel momento in cui Rosaria muore, arriva ad Elisa sia l'eredità di una relativa e minima sicurezza economica (*MS*, p. 11) sia quella della chiave della misteriosa cassetta contenente le lettere di Anna, preservate per lei dalla madre adottiva (la cui solarità è garantita, tra l'altro, anche dal suo essere non contaminabile dal mondo notturno di Anna contenuto nelle lettere, in quanto analfabeta, *MS*, p. 698). La forma polifonica va pensata come una rielaborazione della perdita, intesa come carenza strutturale di una relazione segnata dall'anaffettività e dall'idealizzazione filiale (che colpisce anche Rosaria, cui Elisa preferisce per quindici anni il suo «fantastico Doppio», *MS*, p. 25).

In modo solo apparentemente paradossale, Klein ha definito questa necessaria separazione dalla madre come un «matricidio simbolico».⁶³ Questa formula rinvia ad una possibilità di fuoriuscire, per un verso, dalla adorazione idealizzante attraverso la messa in forma del conflitto e, per l'altro, di superare il «matricidio letterale», vale a dire l'attacco puramente distruttivo alla madre che la sintassi del conflitto fa inevitabilmente emergere. Il matricidio letterale è la relazione che lega Cesira e Anna, Anna e Concetta: è il dover derubare la madre sentendosi derubate da lei, il doverla rinnegare sentendosi rinnegate da lei (e viceversa) in una dinamica che non è riducibile solo all'invidia triangolare ma anche a quella invidia primaria che, secondo Klein,⁶⁴ si rivolge non tanto agli oggetti secondari ma alla fonte stessa della creatività materna. Quando, per esempio, Elisa ridicolizza la devozione sacrificale di Anna espressa nell'epistolario, quando tratta queste fantasie come segni di una devianza psichica, esprime appunto una invidia primaria verso la creatività erotica ed epistolare materna: una invidia che la spinge a negare la dinamica *realmente* sadomasochista della «cuginanza» – e di ogni relazione d'amore nel romanzo, inclusa la sua con la madre – pure da lei già ampiamente testimoniata (cfr. per esempio la cerimonia della bruciatura di Anna e la segregazione matrimoniale

62 Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., pp. 86-87.

63 M. Klein, *Alcune riflessioni sull'Orestide*, in Ead., *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, trad. it. di A. Ponsi, Martinelli, Firenze 1972. Sulla categoria di «matricidio simbolico» cfr. anche J. Kristeva, *Melanie Klein: la madre, la follia*, trad. it. di M. Guerra, Donzelli, Roma 2006.

64 M. Klein, *Invidia e gratitudine*, trad. it. di L. Zeller Tolentino, Giunti, Firenze 2012.

prospettata da Edoardo: *MS*, pp. 184-188; 187-188, 192-194). Il matricidio simbolico traduce invece il conflitto in simboli – e tra essi la scrittura è uno dei più eminenti –, che tengano insieme la separazione dalla madre con la riparazione – nei limiti del possibile – del legame con la madre. *Menzogna e sortilegio* è la storia di una genealogia femminile attraverso la quale il matricidio da letterale diventa simbolico e, proprio per questo, acquista un enorme valore riparativo della contesa che dilania e mette le une contro le altre le madri e le figlie.

Ritorniamo ora – come promesso nel corso del secondo paragrafo di questo saggio – all’*Introduzione* del romanzo: il sortilegio evocato dal titolo è anche la strategia di scrittura di una voce narrante, Elisa, al tempo stesso onnisciente e inaffidabile, contenitore di voci altrui (il coro dei morti e l’epistolario, anche se con strategie testuali molto diverse) e loro continua reinvenzione, secondo la traiettoria dell’iper genere. Il ventriloquismo da strega di Elisa, figlia di una genealogia di streghe, è l’espedito narrativo che permette l’iper genere, inteso come metamorfosi continua dei punti di vista, delle mobilissime focalizzazioni di adesione o di distacco della voce narrante dalla propria discendenza femminile, dalle sue bugie veritiere e dalle sue verità bugiarde, dalla grande quantità di modi e materiali narrativi riciclati. La voce che nell’*Introduzione* dichiara di ospitare in sé altre voci proviene da un corpo che si trasforma in altri corpi essendo un corpo pre-edipico, un corpo modellato dall’attesa spasmodica di un amore impossibile da parte della madre. Se è vero che la figlia può essere definibile anche come un «sintomo»⁶⁵ della propria madre, è possibile leggere in questa prospettiva le infinite variazioni del suo io nomade. Riflesse nei tanti specchi della casa, queste immagini che Elisa elenca nell’*Introduzione* cercano una risposta alla cruciale domanda sulla sua identità femminile: «Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?» (*MS*, p. 11). A quest’altezza, quella di una scrittura che significativamente deve ancora prendere forma e che sta presentando ai lettori le proprie credenziali, Elisa – «sorta di ambigua figura proteiforme ed intermedia senza stabilità»⁶⁶ – si rappresenta attraverso una metamorfosi stregonica infinita dall’animale all’umano: ecco succedersi in metafore e similitudini la «medusa» e le sue «funebri acque solitarie», la «gracile, nervosa persona», la «mulatta», il «ragazzo selvatico», la «goffa creatura», la «vecchia fanciulla», la «bambina cresciuta male», la «bestiola dalle membra minute, irrisorie, e dall’enorme pelliccia, avvezza a climi barbarici», «una malinconica civetta», «una tartaruga», «un cerbiatto appena svezzato in mezzo a una muta di cani», «una scimmietta», «un ca-

Realismo
stregato
e genealogia
femminile
in *Menzogna
e sortilegio*

65 G. Buzzati, A. Salvo, *Introduzione*, in *A corpo a corpo. Madre e figlia nella psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 40.

66 Bardini, *Dei «fantastici doppi»*, cit., p. 210.

gnolo», «un timido coniglio» (*MS*, pp. 11-13). Nell'*Introduzione*, l'eccedenza del corpo di Elisa è quella di una continua attesa e, quindi, di una continua potenziale disponibilità a tutte le forme, che ha origine dall'essersi formata nella disperata disponibilità all'amore per la madre. Ma a questo punto del nostro percorso possiamo riconoscere la causa di questo sintomo metamorfico nello stesso rito di ibridazione che ha portato Anna alla morte (cfr. i paragrafi 4 e 6). L'uno e l'altro hanno origine dalla menzogna dell'amore: dal vivere la relazione come una totalità perduta cui ricongiungersi attraverso le infinite disgregazioni dell'io, «attraverso le storie con cui l'io si truffa intanto che, raccontandosi, distrugge e scompone le altre storie». ⁶⁷ Alla fine del percorso di scrittura, le metamorfosi del testo hanno permesso che le metamorfosi del corpo trasformassero Elisa senza però distruggerla, a differenza della madre: è questo il suo «propositivo sortilegio». ⁶⁸ Una volta arrivati all'*Epilogo*, come lascito del mondo materno, del suo ibridismo zoomorfo, del suo universo magico e allucinato, del suo sogno di gemellarità fusionale, rimane tra le braccia di Elisa il gatto Alvaro e la sua presenza finalmente carnale e amorevole di «fior gemello/occhibello» ⁶⁹ (*MS*, p. 706, vv. 15-16).

La figlia è «colei che sulle rovine dell'antico romanzo materno costruì la chiesa delle proprie frottole» (*MS*, p. 589). Grazie a questa struttura composita e tuttavia imponente, grazie alla «formazione di compromesso» più decisiva, la forza distruttiva del desiderio materno è stata raccontata, mentre la sua energia si è moltiplicata nella struttura complessa e immensa della «cattedrale» narrativa: ⁷⁰ la forma di *Menzogna e sortilegio* e del corpo di Elisa.

67 Brogi, *Lei chi è*, cit., p. 25.

68 «Non è quindi una guarigione quella che attraverso la scrittura Elisa ottiene, ma un medicamento efficace per non morire: un propositivo sortilegio che le fornisce un'identità narrativa e, con ciò, le consente di contrattare la propria sopravvivenza nel mondo reale» (Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., p. 185).

69 Ancor prima di essere un «simbolo chimerico della letteratura» (Cases, «*La storia*» e «*Menzogna e sortilegio*», cit., p. 124), «Alvaro rappresenta per Elisa l'estremo legame con la dimensione eterna, libera e innocente del sogno: è il suo doppio luminoso» (F. Giuntoli Limerani, *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Liguori, Napoli 2008, p. 53).

70 È una metafora della stessa scrittrice (Morante, *Diario 1938*, cit., p. 18).