



Enthymema XXVI 2020

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare di *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

Università degli Studi di Padova

Abstract – Questo articolo si pone l’obiettivo di interpretare la particolare forma romanzo elaborata da Elsa Morante nel contesto letterario novecentesco europeo. Attraversando le dichiarazioni di poetica d’autrice raccolte in *Pro o contro la bomba atomica* e focalizzando l’analisi sul romanzo d’esordio, *Menzogna e sortilegio* (1948), si intende mettere in luce la funzione strutturante della trama nelle opere di questa scrittrice, come tensione a un dominio logico-temporale della realtà e come volontà comunicativa rivolta al lettore. Una simile eredità realista – secondo l’interpretazione che di realismo dà G. Lukács – viene osservata nel suo intrecciarsi a modi tipici della letteratura popolare e considerata in relazione dialettica con gli aspetti novecenteschi della scrittura di Morante.

Parole chiave – Elsa Morante; *Menzogna e sortilegio*; *Pro o contro la bomba atomica*; realismo; modernismo.

Abstract – This paper aims to interpret the peculiar form of novel elaborated by Elsa Morante throughout the European literary scenario of the XXth century. Spanning her statements on poetics gathered in *Pro o contro la bomba atomica* and setting the analysis on her debut novel, *Menzogna e sortilegio* (1948), the purpose is to highlight the structuring function of the plot in her works, as a tension aimed to master the time logic of reality and as will to communicate with the reader. Such a realistic heritage - following the definition of realism given by G. Lukács - has been observed in its interweaving with typical forms of popular fiction and in its dialectic relation with the modernist characteristics of Morante's style.

Keywords – Elsa Morante; *Menzogna e sortilegio*; *Pro o contro la bomba atomica*; Realism; Modernism.

Giroletti, Stefania. “Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare di *Menzogna e Sortilegio*”. *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 176-192.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14028>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare di *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

Università degli Studi di Padova

Chi sa quanto è raro nella poesia popolare, (e non popolare) costruire un sogno senza rifugiarsi nell'evasione, apprezzerà queste punte estreme di un'autocoscienza che non rifiuta l'invenzione di un destino.

Italo Calvino, *Fiabe italiane*

1. È il 1962 e Elsa Morante, qualche anno dopo aver vinto il premio Strega con *L'isola di Arturo*, rilascia per «L'Espresso» un'intervista in cui ripercorre la propria carriera artistica. L'esultanza per il raggiunto successo non eclissa un senso di fastidio e sfiducia nei confronti della critica istituzionale:

Sono felice che la gente legga, che si comprino più libri; ma cosa vogliono questi supercritici? Si lamentavano prima, si lamentano anche adesso... Io vorrei che dei miei libri si stampassero manifesti, che di Arturo e di Nunziatella si parlasse nei bar. (Barbato, "La mancanza di religione")

Il suo primo romanzo, infatti, *Menzogna e sortilegio*, quello che lei considera «ancora più bello e importante» ("Navona mia" 1532), non è stato compreso: «imbarazzò quasi tutti i critici, li costrinse a scoprirsi» (Barbato, "La mancanza di religione"). Ma contemporaneamente, Morante lo sottolinea, piacque al pubblico: mentre i *letterati* si arrovellavano nel comporre liste di riferimenti, o scrollavano il capo di fronte all'atipicità dell'opera e alla patina invecchiata di lingua e struttura, il libro circolava e la sua seconda tiratura (1966) in edizione economica vendette trecentomila copie in pochi mesi.

Una faglia fra critica e lettori contraddistingue quindi la storia della ricezione dell'opera di Elsa Morante fin dai suoi esordi e torna a divaricarsi di fronte al suo terzo romanzo *La Storia* (1974): un milione di copie vendute in un anno fece *scandalo* e la critica non perdonò tale successo di massa, nella convinzione che fosse inversamente proporzionale alla qualità dell'opera. Sta di fatto che l'auspicio che Morante aveva espresso nell'intervista del '62, mentre ancora stava lavorando a *Senza i conforti della religione* (romanzo destinato a rimanere inconcluso), trova il proprio adempimento ne *La Storia*: di Ida, Giuseppe, Nino si parla effettivamente nei bar, nelle cucine, nei saloni di bellezza (e molto meno nei salotti). Il romanzo, del resto, non è dedicato ai "supercritici", ma *Por el analfabeto a quien escribo*.

2. Le difficoltà della critica di fronte all'opera morantiana sono motivate dalla particolare forma narrativa che l'autrice elabora e immette nel panorama novecentesco: è uno scarto nella concezione del genere letterario a marcare le sue opere di anacronismo e inattualità. Sembra impossibile collocare *Menzogna e sortilegio* entro il coevo contesto culturale neorealista, così come poco ha a che fare un romanzo come *La Storia* con la sperimentazione neoavanguardista.

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

Morante pare, in generale, ignorare le conseguenze culturali della modernità,¹ mentre costruisce con gesto ampio e disteso le sue cattedrali artistiche.² In realtà il suo rifiuto è consapevole e non si rivolge al concetto di modernità in sé, quanto alla sua equiparazione a quello di novità: «Da sempre, avviene che i contemporanei di ogni epoca scambino la *moda* col *moderno*, o (per usare le parole di Saba), il *virtuosismo* con la *virtù*» (“Il poeta di tutta la vita” 1493), mentre il vero romanziere «non si preoccupa, né tantomeno si impone per programma, di apparire nuovo e moderno» (“Sul romanzo” 1510). L’indifferenza verso mode o scuole non si traduce in evasione dal presente³: il poeta ha anzi il compito precipuo di attraversare il proprio tempo, non ignorandone il portato di angoscia, per rendere un’immagine intera e significativa del reale, dosando razionalità e immaginazione. «Tutti sanno, difatti, che la ragione e l’immaginazione, per natura, si equilibrano in ogni persona umana in diverso modo; ma che, nella loro diversa armonia, le due funzioni sono entrambe necessarie alla salute e alla sopravvivenza di ogni cultura» (*Ivi* 1500).

Si è parlato di ipergenere (Porciani, *Nel laboratorio della finzione*) per descrivere la peculiarità di queste forme non inquadrabili in categorie più rigide. L’orchestrazione strutturale di modi narrativi differenti (Frye) fa dei romanzi morantiani dei campi aperti di tensione su cui facilmente può innestarsi un conflitto di interpretazioni.⁴ Una simile «curiosa molteplicità» (Porciani, *Nel laboratorio della finzione* 75) si alimenta dell’ambiguo posizionarsi dell’opera morantiana fra realismo e modernismo⁵, ovvero fra due poetiche che elaborano differenti - per alcuni versi antitetici - concezioni della letteratura e della sua funzione.

Il dibattito critico attorno a *Menzogna e sortilegio* rappresenta un caso esemplare. Alla sua uscita il romanzo è stato considerato, in vario modo, attardato: si metteva in guardia il lettore da questo libro fiume, tutto intarsiato in uno stile barocco e artificialmente invecchiato, invischiato in una cupa pesantezza fantastica (“Fortuna critica” in Cecchi e Garboli II). «Tutto nel libro della Morante sembra riportare a un tipo di romanzo, particolarmente inglese, tra settecentesco e ottocentesco» (Arnaldo Frateili in Cecchi e Garboli II 1663).

La stessa Morante rimanda all’Ottocento dichiarando di aver voluto scrivere l’ultima trasfigurazione dell’hegeliana epopea borghese prima di ammazzare il genere. Una simile affermazione pare in realtà provocatoria: alla proclamata morte del romanzo la scrittrice continuerà infatti a contrapporre le proprie architetture narrative.

[...] io non credo alla possibilità di una tale crisi. L’arte è una manifestazione necessaria degli uomini [...]. A meno di non voler presupporre, dunque, uno snaturamento definitivo dell’uomo [...] non si può considerare possibile una crisi mortale dell’arte. (“Sul romanzo” 1512-13)

Il richiamo al secolo del grande realismo affiora ancora negli anni Novanta:

¹ Un discorso differente va fatto per l’ultimo romanzo, *Aracoeli*, che pare abbandonare quella sapienza formale che caratterizzava le opere precedenti, sviluppandosi in un intreccio contorto e destrutturato, maggiormente avvicinabile a soluzioni novecentesche.

² Morante paragona i romanzi a cattedrali in *Lettere ad Antonio. Diario 1938-1952*. Cfr. anche Berardinelli, il quale interpreta il sogno della cattedrale nei termini di «un sogno del romanzo in quanto forma a priori, forma simbolica, ordinatrice dell’esperienza nella sua globalità» (Berardinelli 15).

³ «Difatti, l’*evasione* non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la *realtà*, intendendo questa parola nel suo significato dovuto, e cioè: sostanza profonda e viva delle cose, di là dalla superficie labile e volgare delle apparenze» (Morante in Fofi XX).

⁴ Porciani sostiene «una visione del romanzo morantiano in termini di formazione di compromesso tra *romance* e *novels*» (Porciani, *Nel laboratorio della finzione* VIII).

⁵ Uso la categoria di modernismo secondo l’accezione che ne danno Luperini e Tortora. Cfr. anche *Allegoria* n. 63.

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

Lo si potrebbe definire un romanzo dell'Ottocento scritto nel Novecento. Ma, per colmo di paradosso, è un romanzo dell'Ottocento retrodatato "a prima", risucchiato da civiltà letterarie (la favola) anteriori all'Ottocento. *Menzogna e sortilegio* è un romanzo che ignora le scoperte del romanzo: il montaggio, il colpo di scena, i contrapposti drammatici, le sorprese, i meccanismi. In una parola, ignora la modernità. È raccontato in modo uniforme, pacifico, senza urti, senza correre, con quel gesto ampio e senza tempo della filatrice che avvolge e svolge la matassa. (Garboli XIV-XV)

A partire da quel decennio, ad ogni modo – come testimonia la pubblicazione del volume collettaneo *Per Elisa, studi su Menzogna e sortilegio* (Lugnani, Scarano, et al.) – il giudizio critico su quest'opera si va rovesciando. Un complessivo processo di rivalutazione passa per la messa in rilievo dei suoi aspetti novecenteschi:⁶ lo statuto della voce narrante, la quale si dichiara nevrotica e malata, ricorda l'inattendibilità di Zeno Cosini; l'intreccio, che pare così lineare, in realtà è tutta una menzogna, un gioco di specchi in cui la narratrice riproduce un unico e ossessivo momento traumatico della sua vita (Scarano, Giuntoli Liverani); il tono dominante è quello dell'ironia che stratifica le verità e le fa vacillare. Con una chiave di lettura principalmente freudiana o esistenziale si scardina il radicamento di questo romanzo nell'Ottocento e se ne esalta la modernità, la quale si riflette nella struttura (bloccata e tautologica) e nello statuto epistemologico (tutto è menzogna). Si arriva ad accostarlo alla *Recherche du temps perdu* (Luca-mante): come se anche nel libro di Elisa il tempo fosse dissipazione e il senso emergesse da frammenti radianti portati a galla dalla memoria involontaria.

Un'ottima sintesi è quella di Giovanna Rosa:

Nelle cronache familiari di Elisa l'ordine dell'intreccio non è affatto stravolto o negato; gli scarti analettici non producono fratture stranianti e il ritmo del racconto procede con apparente fluidità diacronica. Eppure, il movimento ondulante della memoria crea un gioco di coincidenze, ricalchi, lacune, sovrapposizioni, ellissi, false suture che vanifica la linearità della narrazione, appannando spesso anche l'orientamento del discorso. [...] *Menzogna e sortilegio* manifesta subito e con energia persuasiva il progetto morantiano di attingere forme e modi dall'intero patrimonio della tradizione passata, senza mai alterarli apertamente, ma riaggiornandone le funzioni alla luce di un'ambiguità tutta novecentesca. (Rosa 46)

In particolare, è la conservazione dell'ordine dell'intreccio a entrare in rapporto con tecniche tipicamente novecentesche, quali la prima persona narrante, l'indagine dell'interiorità e lo scandaglio dei processi memoriali. Rosa conclude però sostenendo che «i paragoni con i modelli della tradizione valgono solo a segnare la lontananza abissale» (Rosa 54), supportata da ulteriori letture critiche che marcano il carattere parodico e ironico dell'operazione morantiana.⁷

L'innequivocabile ironia che attraversa le opere di Elsa Morante (pur sempre in concerto con il tono melodrammatico) può essere ad ogni modo interpretata orlandianamente (Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*) non tanto nei termini di semplice superamento, quanto nella dialettica complessa di adesione e rimozione che instaura nei confronti dell'elemento

⁶ Già la monografia di Pupino aveva messo in risalto tali caratteri, senza determinare però una svolta nella critica.

⁷ «vuole condensare nella sua opera tutta la tradizione narrativa precedente (non senza un alto grado di allontanamento ironico e quasi parodico) allo scopo di distruggere, dall'interno della stessa struttura narrativa, l'immaginario discorsivo sul quale poggia la sua scrittura. Il risultato è un romanzo nuovo, un romanzo di grande attualità che, mettendo al centro della riflessione metaletteraria il potere del linguaggio, contribuisce, tra le altre cose, a confondere i limiti cognitivi del reale» (Garrido 22).

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

parodiato.⁸ Realismo e trama rappresenterebbero quindi una sorta di rimosso culturale con cui l'autrice continua a confrontarsi, elaborando una poetica di formazione di compromesso⁹ con il Novecento.

3. Ci sono due immagini ricorrenti in *Menzogna e sortilegio* che possono essere considerate allegorie della struttura del romanzo e della poetica che la sorregge: una è lo specchio; l'altra la prigionia (nelle sue varianti di torre, gabbia, casa murata).

Specchi e riflessi contribuiscono a ordire l'intrigo fin dalle prime pagine del libro: Elisa appare moltiplicata nella cornice degli innumerevoli specchi della sua casa romana, stranita al cospetto della propria stessa immagine rifratta, quasi paralizzata di fronte a questi "io" che non si armonizzano in un'unica fisionomia.

Talora, mentre m'aggiro per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa. (9)¹⁰

Motivo, questo, per cui inizia a scrivere la storia della sua famiglia. Generalmente, però, lo specchio non contribuisce a una presa di coscienza di sé (e non siamo certi che Elisa la conquisti al termine della stesura delle sue memorie), piuttosto corrobora la menzogna puntando sull'autismo narcisistico dei personaggi, con lo scopo di esaltarli, tanto quanto di umiliarli. Spesso lo strumento viene manipolato da chi detiene un rapporto di potere (o cerca di acquisirlo) per ammaliare o sminuire l'altro, per farne una marionetta. Fra questi, in primo luogo, c'è Edoardo, il quale più volte viene identificato dalla narratrice Elisa come un burattinaio malizioso e feroce: «era come un negromante, che abbia costruito uno specchio stregato» (376) e in sua balia sono le sorti degli altri personaggi, in particolare dei genitori di Elisa, Anna e Francesco. Ma l'illusionista per eccellenza sarà a sua volta stregato da uno specchio, che lo inchioderà al proprio destino di morte, rimandandogli i riflessi del proprio volto malato. Di fronte agli specchi le facoltà di azione e reazione si riducono drasticamente e uno stato di sonnambulismo coglie i vanitosi, privandoli di qualsiasi residuo di volontà:¹¹

Un'immagine m'è rimasta nella memoria, che certo risale ad uno di quei giorni trionfali. Siamo nella cucina, io presso il focolare, mio padre e mia madre sull'uscio. Mia madre si aggancia all'orecchio il fermaglio d'un orecchino, e mio padre, davanti a lei, sorregge con le due mani uno specchio perch'ella vi si guardi. Certo quegli orecchini sono un regalo oggi stesso acquistato, ella se li prova per la prima volta: la compiacenza di se stessa la incatena, si direbbe, alla sua propria parvenza. Ma mio padre le ritoglie lo specchio; e stringendole fra le due palme il capo la bacia d'un tratto sulle labbra. (578)

⁸ «l'enunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse nell'atto stesso di annullarle» (Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* 15).

⁹ Il termine è usato in senso freudiano-orlandiano: «con l'espressione Freud non ha inteso l'esito in sé di uno scontro di forze psichiche, bensì la manifestazione linguistica in senso lato – semiotica – di un tale esito: la quale fa posto da sola, simultaneamente, a entrambe le forze in contrasto diventate significanti in contrasto» (Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* 4). Cfr. anche Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*.

¹⁰ Morante, *Menzogna e sortilegio* in Cecchi e Garboli I. Tutte le successive citazioni dal romanzo fanno riferimento a questa edizione.

¹¹ Sui rapporti narcisistico masochistici che si instaurano fra i personaggi di questo romanzo e sulla prigionia del desiderio cfr. Donnarumma.

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

Passività e specularità è ciò che si desidera dalla persona amata, figlio o amante che sia: il rapporto più morboso, quello fra Anna e Edoardo adolescenti, raggiunge il proprio culmine quando i due si scambiano i vestiti e poi contemplano estasiati la reciproca somiglianza. Edoardo evidentemente ama solo sé stesso, ma ciò si potrebbe dire anche di Anna e forse di tutti gli altri personaggi del romanzo. L'altro viene sempre ridotto all'identico, come nelle storie che racconta Nicola Monaco, il presunto padre biologico di Francesco:

Carattere precipuo di tal narratore era, poi, la nessuna importanza da lui concessa alla singola sorte dei suoi personaggi. Egli si compiaceva di descriverli con tinte vivaci o fosche allo stesso modo che si descriverebbe un paesaggio o un oggetto; quasi che essi fossero là esclusivamente per fare da specchio o da paragone alla sua propria gloria. (98-99)

Lo stesso procedimento potrebbe essere messo in atto dalla narratrice Elisa: la struttura speculare attraverso cui vengono riproposte le medesime situazioni di generazione in generazione pare confermare la concezione di una temporalità bloccata. Rompere lo specchio non risulta essere la soluzione, anzi, come sostiene inorridendo la popolana Rosaria, porta sventura: quando Francesco, al tempo suo amante, scaraventa a terra il piccolo scrigno con coperchio di specchio, in cui sono contenuti i segni tangibili del tradimento della donna, ben lungi dall'accedere finalmente alla verità, si lascia intrappolare in una nuova menzogna. Come lo specchio di Rosaria, la trama del romanzo, quindi, apparirebbe frantumata in schegge molteplici le quali riproducono sempre l'uguale, senza possibilità di sfatare l'incantesimo circolare.

L'altra immagine, la prigionia, potrebbe apparire in un primo momento sovrapponibile a quella dello specchio (strumento passivizzante, che incatena e immobilizza). In realtà la sua funzione può essere interpretata in maniera opposta, o quantomeno mantenere un significato ambivalente. «Prigionia peccato e morte» (943) sono le tre *cose* che Elisa, la narratrice, dichiara di avere avuto in sorte, differenziandosi per questo (e suo malgrado) dallo statuto libero e edenico del suo gatto Alvaro. Il carcere rappresenta qui il limite spazio-temporale della vita: un margine ridotto entro cui è inevitabile incappare in qualche errore e, infine, nella morte. Proprio per questo, ad ogni modo, è Elisa e non Alvaro a scrivere: per lei esiste il tempo e va spiegato, va ordinato, perché dalla composizione dell'intreccio della propria vita deriva la sua unica possibilità di guarire dal morbo della menzogna (o dalla nevrosi).

La prigionia quindi – intesa come margine entro cui modellare il tempo – diviene immagine della trama. «La bella trama adorata dal mio cuore, / a te è una gabbia amara» (Morante, *Alibi*, 59), recita una poesia di *Alibi*, in cui trova conferma tale interpretazione. L'ossimoro *adorata gabbia*, comporta il riconoscimento del tasso di ambiguità che investe il concetto di trama in Morante: strumento di ordine ma anche letteralmente sinonimo di inganno, imbroglio, intrigo. Elisa per scrivere decide di recludersi all'interno della sua stanzetta in modo da potere, una volta compiuta l'opera, finalmente uscire: allo stesso modo le forzature della forma sul flusso della vita, seppur presentino alcuni tratti di violenza, definiscono un modo attraverso cui essa si rende visibile, comprensibile e quindi esprimibile.

La prigionia formale traduce lo sforzo di dare una linearità, una consequenzialità e quindi un senso – inteso come una direzione – alla vita. Coinvolta da questa tensione significante, può essere che Elisa abbia mentito, che abbia ordito un intreccio di mezze verità e menzogne, che sia ossessionata da traumi i quali torcono il moto lineare degli eventi in volute circolari. Ciò non elimina l'intenzione e il piacere della trama che si trasmette a qualsiasi lettore di questo romanzo.

Specchio e prigionia in alcuni casi compaiono accostati in una medesima scena, a conferma dell'esistenza di una contiguità fra le immagini, che non significa ad ogni modo equivalenza:

Il casamento s'innalza per dieci piani, e in questa corte, chiusa fra quattro altissimi muri di cemento, come una sorta di torre scoperta in cima, il sole non entra mai [...]. Oltre alla mia,

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

s'affacciano sulla corte poche e rade finestre, donde s'ode il canto malinconico di qualche povera serva di paese che si sporge talora a battere un tappeto, e, la domenica, appende un suo piccolo specchio all'impannata per mirarsi mentre s'acconcia i capelli. Un verdone in gabbia, ospite d'una casa senza sole, viene talora esposto fuor del davanzale all'aria della corte, sulla cui cima scoperchiata, e quasi vertiginosa, s'incrociano rondini stridenti. (16-17)

Elisa nella sua torre e il verdone, il cui canto si modula all'interno di una gabbia, sfigurano se paragonati alle rondini che incrociano nel cielo il proprio volo libero. Ma, quantomeno, la torre è aperta e indica, addita indirettamente questo quadrato di azzurro come l'orizzonte da conquistare. Salvo che non ci si perda in un gioco di specchi, che consola nei suoi riflessi la noia domenicale della servetta, ma moltiplica le mura nel frattempo attorno a questa ignara e impedisce allo sguardo di proiettarsi verso la via d'uscita.

La trama può facilmente trasformarsi in specchio intrigante, prigionia da cui non si esce e che anzi ammalia. Ne è allegoria la cupa casa nuziale che Anna – in preda al suo delirio – descrive nel falso epistolario che intrattiene con Edoardo:

La sua qualità [...] è, a quanto pare, l'aver essa tutti i muri *chiusi*, e quindi nessuna uscita e nessuna comunicazione col di fuori. Si deve forse intendere che neppure le luci naturali del cielo hanno il diritto di penetrarvi. (794)

Il gioco dialettico fra le due immagini e il rischio di slittare dall'una all'altra manifesta un tipo di consapevolezza che appartiene a Morante e non ad Elisa: l'autrice sostiene la necessità antropologica delle trame (pure nel Novecento), senza nascondersi e nascondere il pericolo di rimanervi invischiati dentro, risucchiati da un incantesimo che allontana da qualsiasi senso della realtà, come forse è accaduto ad Elisa. La letteratura è dunque sortilegio, ma questo termine va inteso nella sua ambiguità: non significa solo la formula con cui si affatturano le proprie vittime (lo specchio), ma anche la divinazione del futuro per mezzo di "strumenti magici" (la trama come gabbia formale del tempo e dello spazio entro cui ricostruire la traccia di un destino).

4. Leggere l'opera di Morante sottolineando la centralità (contraddittoria) che le trame conservano al suo interno invita a riconsiderare la possibilità di un accostamento fra la concezione di realismo di questa autrice e quella di György Lukács.¹² Può apparire strano avvicinare una scrittrice che parla di letteratura nei termini mitopoietici di sfida al drago dell'irrealtà al teorico marxista. Si tende infatti a limitare la portata dell'influenza di Lukács su Morante nei termini di un tentativo passeggero di «dotare di un correttivo positivisticò (e pedagogico) la componente pessimistica e irrazionale [...] che si annida nell'ispirazione che ha prodotto *Menzogna e sortilegio*» (Bardini, 146). Risultano incompatibili l'anarchismo politico e poetico di questa scrittrice e l'ortodossia marxista del filosofo; sarebbe inoltre scorretto ridurre un concetto complesso e sfaccettato come quello di realismo a una poetica prescrittiva. Eppure Morante si appropria in maniera personale di uno dei nuclei vitali della teorizzazione lukacsiana: quello che identifica a fondamento della tensione realista un'aspirazione alla totalità. L'arte realista sarebbe quella in grado di ritrarre «l'uomo completo e la società completa» (Lukács *Saggi sul realismo*, 17).¹³

Morante legge Lukács (in particolare i *Saggi sul realismo*) a partire dagli anni Cinquanta, quando Einaudi ne diffonde l'opera fino a quel momento pressoché sconosciuta in Italia. Nel

¹² Sui rapporti fra Lukács e Morante cfr. anche Bardini 145-49.

¹³ Anche il concetto di tipico può essere interpretato come una declinazione di quello più ampio di totalità. Cfr. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*.

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

medesimo giro d'anni il critico scopriva *Menzogna e sortilegio*, restandone fortemente colpito e rilasciando dichiarazioni entusiastiche in proposito.¹⁴ Fra i due si stabilirà, oltre a quello intellettuale, un rapporto umano attestato da svariate lettere,¹⁵ le quali dimostrano il perdurare nel tempo di una reciproca stima:

Che cosa posso dirle per lettera? Mi pare che l'unica cosa sia che noi – sebbene solo una volta abbiamo avuto un buon incontro – possediamo solide basi per una seria amicizia. La più grande preoccupazione della mia vita è che l'intera civiltà presente lavora alla distruzione di ciò che nell'uomo è veramente degno dell'uomo. Nella battaglia contro questo si hanno pochi alleati. Lei è una. Nei suoi libri si mostra sempre di nuovo che la sostanza umana in ultima analisi è qualcosa di indistruttibile. (Lattarulo 71)

L'eco di un intenso dialogo intellettuale può essere in particolare rintracciato nei saggi raccolti in *Pro o contro la bomba atomica*. Integrità risulta infatti essere una delle parole chiave del ragionamento metapoetico di Morante e obiettivo principale dell'arte, che è gesto di ricomposizione:

Parte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana [...]; di restituirla di continuo, nella confusione irreali, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà*. [...]. Integrità, la realtà è l'integrità stessa [...]. (“Pro o contro la bomba atomica” 1542-43)

Il romanzo è concepito come il genere deputato a riflettere «un intero sistema [...] delle relazioni umane e dell'universo reale» (“Sul romanzo” 1499):¹⁶

Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà). (*Ivi* 1498)

È costruendo una simile unità che l'arte si dichiara realista, cioè viva e conflittuale nei confronti dell'informe: «la poesia come la vita, vuole proprio dare una forma e un ordine assoluti agli oggetti dell'universo, traendoli [...] dal disordine, e cioè dalla morte» (“Il poeta di tutta la vita” 1490). A qualsiasi passività rappresentativa, Morante contrappone il valore della composizione creativa, che si manifesta nell'ordine dell'intreccio, nel dominio delle trame. Non essendo più possibile alcuna verità universale, il romanzo punta a illuminare verità parziali riconnettendo i nessi fra coscienze individuali e collettive, quelli temporali fra passato e presente e quelli causali fra azione e reazione, imprimendo al movimento un orientamento. Il gesto intellettuale e artistico del comporre e collegare fa dello scrittore il testimone della realtà contro l'avanzare del suo contrario.¹⁷

¹⁴ Lukács lo definisce infatti «il più grande romanzo italiano moderno». Cfr. Barbato, *La finestra sul Danubio*. Cfr. anche il carteggio fra Lukács e Cases in Cases.

¹⁵ Per leggere una sintesi dei vari interventi di Lukács su *Menzogna e sortilegio* e la traduzione di alcune lettere cfr. Lattarulo in Zagra, Buttò.

¹⁶ Cfr. con quanto scritto da Lukács su *Menzogna e sortilegio*: «ogni figura viene radicata nel proprio essere sociale; i tratti personali e di classe dei singoli personaggi sono fusi in unità come solo i grandi realisti sanno fare» (Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*. Traduzione in Bardini 147-48).

¹⁷ Si confronti con quanto sostenuto da Lukács: «Nella vera arte narrativa la serie temporale degli eventi viene rivissuta artisticamente e resa sensibile con mezzi assai complessi. È lo scrittore stesso che, nel

Lo specchio e la prigione. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

Come fra specchio e prigione l'equilibrio è precario e reversibile, la trama rischia di sfilacciarsi o collassare su sé stessa per implosione.

5. Mettere al centro della propria operazione letteraria il “desiderio” di trama (Brooks, *Trame*) significa concentrarsi sulla temporalità e sulle possibilità di una sua configurazione artistica (Ricoeur). Rifarsi alla struttura del *plot* del grande romanzo realista esprime la persistenza di una volontà ordinatrice nei confronti del reale che convive, in Morante, con l'eredità del modernismo Novecentesco.

La mediazione fra le due concezioni di temporalità sembra impossibile: «a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un “corso” si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos» (Musil 629-30). Con queste parole Ulrich, protagonista dell'*Uomo senza qualità* e emblema dell'antropologia modernista, ironizza a proposito di quella che definisce un'«epica primitiva a cui la vita privata ancora si tien salda» (*Ibidem*). Il romanzo modernista disconosce o quantomeno problematizza in primo luogo proprio l'ordine del tempo e lascia che la sua forma si destrutturi nel gesto impossibile di contenerlo e significarlo. Se un riscatto del senso deve venire, sarà epifanico e improvviso, svincolato da qualsiasi continuità narrativa.

La trama solida e ordinata – e la concezione di temporalità che vi soggiace – viene tendenzialmente relegata dalle poetiche moderniste e sperimentali fra gli attributi del romanzo di seconda classe, disimpegnato e popolare.¹⁸ È proprio sulla soglia del Novecento che si esaspera l'inclinazione, già in parte ottocentesca, ad istituire una netta contrapposizione fra *Kunst* e *Triallitteratur* (Brioschi). Mentre la prima esprimerebbe nell'opacità e nella difficoltà di forme e temi il proprio dissidio con il mondo, la seconda resterebbe fedele alle formule collaudate di comunicazione per soddisfare le esigenze del pubblico medio, che dalla letteratura cerca essenzialmente lo svago. Il concetto di popolare viene rivestito automaticamente di un'accezione negativa che lo sovrappone a quello di populismo.¹⁹

La svalutazione dei caratteri popolari della letteratura – *in primis* la trama, ma anche il significato sotteso alle soluzioni tematico-formali tipiche della letteratura di intrattenimento, quali «la fantasticheria avventurosa e sentimentale, l'identificazione commossa, la catarsi emotiva, la compensazione consolatoria, lo svago disimpegnato» (Brioschi 74) – porta le estetiche moderniste e sperimentali in genere a correre il rischio di confinarsi in un atteggiamento elitista, in parte responsabile del parallelo dilagare di una letteratura *pop* scadente.²⁰ Questa, infatti,

suo racconto, deve muoversi con la massima disinvoltura tra passato e presente, affinché il lettore possa chiaramente percepire il vero concatenarsi delle vicende epiche, il modo in cui esse derivano l'una dall'altra». (Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* 296-97).

¹⁸ Una posizione differente, incentrata sulla persistenza delle trame nel modernismo italiano, si veda in Baldi e Donnarumma.

¹⁹ Cfr. Asor Rosa e Eco. Asor Rosa si fa portavoce di un'interpretazione del romanzo popolare come genere regressivo, moderato quando non reazionario, tanto nelle soluzioni formali quanto nell'ideologia e nella concezione di mondo che veicola. Tende ad avvicinare il popolare al populista e identifica come massimamente tale la letteratura neorealista, in polemica con la politica culturale del P.C.I. Eco sottolinea a sua volta il carattere formalmente stereotipato, psicologicamente regressivo e politicamente conservatore del romanzo popolare: «La tranquillità che nel romanzo di consumo assume la forma della consolazione come reiterazione dell'atteso, nella formulazione ideologica assume l'aspetto della riforma che muta qualcosa affinché tutto resti immutato» (Eco 65).

²⁰ Cfr. anche Gramsci Q. 21 § 4: «Quistione del perché e del come una letteratura sia popolare. La «bellezza» non basta: ci vuole un determinato contenuto intellettuale e morale che sia l'espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè della nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico. La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale

Lo specchio e la prigione. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

colonizzata dall'industria culturale, subisce un processo di abbassamento e trivializzazione che ne sminuisce il potenziale, ma non la necessità e quindi la diffusione.

Morante dimostra una posizione controcorrente: pur non ignorando l'entropia novecentesca e la conseguente corrosione dei margini dell'io e dell'esperienza, affida a forme e motivi tradizionali e spesso popolari i propri contenuti moderni. La frizione che ne deriva stampa sulla pagina la traccia di un passato e di una convenzione che non vengono semplicemente irrisi, rifiutati o rimossi, ma conservati nelle proprie potenzialità ermeneutiche e visioni del mondo alternative.

In quest'ottica anti-sperimentale incentrata sulla difesa della trama vanno a fondersi in maniera peculiare realismo e caratteri della letteratura popolare, quali strumenti riparatori di uno strappo, materiali di edificazione di un'architettura narrativa che sia contemporaneamente moderna (ambigua), solida e comunicativa.

6. Morante non usa spesso il termine popolare per caratterizzare la propria opera. Più frequentemente vi ha fatto ricorso la critica, in particolare nel dibattito seguito all'uscita de *La Storia*.²¹ Ciò non toglie che la riflessione attorno a un'arte in grado di parlare a tutti accompagni l'elaborazione poetica di quest'autrice, definendosi progressivamente nel corso del tempo, andando a determinare alcune scelte formali in relazione ai destinatari individuati.

Un'immagine che condensa il concetto morantiano di popolare potrebbe essere indirettamente racchiusa nel saggio "Navona mia" (1962). La piazza romana, metafora a sua volta dei romanzi della scrittrice, viene esaltata nella sua bellezza e superiorità rispetto ad altre grandi piazze italiane o mondiali. In una prosopopea dinamica e felicemente ironica, l'autrice si incarica di difenderne le qualità al cospetto dei detrattori, nelle battute dei quali si possono riascoltare alcune delle critiche mosse verso le opere di Morante stessa: dalla mancanza di una precisa identità culturale («Il suo nome non l'ha acquistato da nessun'altra autorità» "Navona mia" 1530), all'ignoranza verso il contesto storico sociale («E lasciamo stare pure ogni valutazione storica [...]. Si capisce che Lei, Morante, non è tipo da imbarcarsi in simili diatribe» *Ivi* 1531) e in particolare verso la modernità; dal barocchismo alla impossibilità di confrontarsi realmente con la vera arte. Navona non ha le statue di Firenze, né le guglie del Duomo di Milano (espressione dell'arte che si distingue), ma svela le sue peculiarità nei gatti o cani randagi (elementi popolari per eccellenza) che l'attraversano, i quali non flirtano con i turisti (la moda passeggera o le occasioni momentanee) ma abitano in maniera piena e indipendente la dimensione eterna della piazza che tutto abbraccia: «Navona difatti è una vera regina, che accoglie allo stesso modo cani e gatti, ebrei e cristiani, signoroni e pezzenti. Navona è una santa» (*Ivi* 1535).

di civiltà e opera d'arte, altrimenti alla letteratura d'arte viene preferita la letteratura d'appendice che, a modo suo, è un elemento attuale di cultura, di una cultura degradata quanto si vuole ma sentita vivamente». Gramsci e la sua riflessione su una letteratura nazionale e popolare rappresenta un punto di riferimento importante per Morante. Ne è prova l'epigrafe finale de *La Storia* che riprende le parole dei *Quaderni del carcere*. Gramsci viene inoltre annoverato fra i "felici pochi" nella *Canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti (Il mondo salvato dai ragazzini* 140).

²¹ Cfr. il dibattito attorno a *La Storia* antologizzato da Borghesi. Cfr. anche in Rosa l'etichetta di «decadentismo popolare» attraverso cui la critica commenta la particolare soluzione stilistico-formale de *La Storia*: «Ne nasce una sorta di raffinato decadentismo popolare che attinge l'assolutezza dell'angoscia, senza nulla perdere in evidenza rappresentativa» (Rosa 251). La concertazione di alto e basso non sempre viene ritenuta equilibrata da Rosa, che ad ogni modo valuta positivamente la sperimentazione di uno stile popolare in questo romanzo: «le cadute vistose nel manierismo patetico e sentimentale, gli stridori delle espressioni dialettali inesistenti, l'opacità di alcuni traslati, l'oltranza melodrammatica dei moti vitalistici e regressivi: tutto ciò accusa le difficoltà dell'impresa, insidiando la saldezza dell'orditura complessiva. [...] Eppure, al tentativo di sperimentare gli stilemi inediti di un sofisticato decadentismo popolare occorre riconoscere un'inedita ricchezza progettuale» (Rosa 254).

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

Esattamente come il romanzo per Morante «nella sua salute meravigliosa [...] digerisce tutto, assimila tutto, spazza tutto» (*Ivi* 1534). Riconfigura i suoi elementi e li compone in una totalità che non necessita di essere moderna, in quanto eterna: «E allora, cocco mio, prima di tutto devi imparare che le cose eterne, come Navona, non *si inquadrano*, ma *inquadrano*» (*Ivi* 1532). Le ‘cose eterne’ come i romanzi, quindi, danno forma e senso al presente, senza lasciarsi trascinare nel suo disordine, piuttosto coinvolgendolo nella propria «vitalità superba» (*Ivi* 1535). L’atmosfera riposante, familiare e vitale di Navona è la stessa che Morante punta a trasmettere attraverso le sue cattedrali romanzesche, allo stesso modo percorse da cani, gatti, donnicciole ingenuie, bambini e in cui si alternano palazzi storici a osterie e taverne a basso prezzo. Elementi che allegorizzano la presenza strutturale di caratteri popolari al loro interno, tutti rivitalizzati nella propria funzione antropologica e mai banalizzati o semplicemente derisi. «Navona invece è come una casa, dove uno rifiata, e si riposa; contento di trovarsi lì, nella sua bellezza, ma libero magari di pensare ad altro, come quando si sta in famiglia» (*Ivi* 1534).

Altro saggio fondamentale e probabile punto di arrivo della riflessione morantiana sulla funzione dell’arte è “Il beato propagandista del Paradiso” (1970) dedicato al Beato Angelico. L’artista dai tre nomi (Guido di Pietro, Giovanni da Fiesole, Beato Angelico) dichiara la compresenza nella propria arte di molteplici dimensioni: quella storica e personale (nome di battesimo), quella sociale (il nome da novizio) e infine quella eterna della leggenda popolare (Beato Angelico). Solo la commistione fra le tre può produrre un linguaggio in grado di parlare agli *idioti* e di farlo attraverso una forma sublime, che sappia mediare la luce: «I colori sono un regalo della luce, che si serve dei corpi (come la musica degli strumenti) per trasformare in epifania la sua festa invisibile» (“Il beato propagandista del paradiso” 1565). L’arte del Beato Angelico viene quindi celebrata da Morante per questa capacità di materializzarsi e parlare a tutti sfruttando l’icasticità della «poesia popolare» (*Ivi* 1566): «Oltre ai manifesti e agli inni, la propaganda richiede ‘epopee sceneggiate’ per commuovere il popolo [...] con le imprese dei suoi eroi» (*Ibidem*). Non diversamente Cristo usava le parabole per trasmettere il messaggio divino agli *idioti*, «perché i loro intelletti sono confinati nelle dimensioni dello spazio e del tempo» (*Ivi* 1567) e per raggiungerli è necessario esistere nel paradosso «d’essere sciolt[i] dai limiti comuni, eppure di muoversi dentro questi limiti» (*Ibidem*). Partecipare alla lingua degli *idioti* significa riconoscerla come propria, valorizzandone al contempo la vitalità nascosta; significa, come per il Beato Angelico, «predicare agli *idioti*, nella loro lingua, una libertà che non abita dentro quelle dimensioni» (*Ibidem*).

Il saggio racchiude il senso di ciò che significa la ripresa di elementi e convenzioni della letteratura popolare in Morante: sono una strategia comunicativa (la mediazione), ma al contempo un riconoscimento di vitalità irrinunciabile (il colore) ed extratemporale (eterna).

È risaputo che il tirocinio artistico di questa autrice è stato svolto esattamente nell’ambito dei generi popolari: favole e *feuilleton* hanno portato a maturazione la sua creatività e la consapevolezza formale; questa prima fase lascia una traccia²² nella produzione successiva, in cui quelli che erano praticati come generi specifici si diluiscono in una serie di modi, che potremmo definire nel complesso modi popolari,²³ i quali contribuiscono a determinare la particolarità dell’iper genere morantiano.

²² Fu Elena Porciani a riconoscere e argomentare una continuità fra la fase giovanile della scrittura morantiana e la sua ‘conversione’ al romanzo. Cfr. Porciani, *L’alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*.

²³ Ricorro al concetto di modo, in dialogo con Remo Ceserani, per la sua accezione più ampia, astratta e complessa rispetto a quella di genere, e per la sua capacità strutturante: «A me sembra possibile [...] concepire i modi come «procedimenti» organizzativi dell’immaginario letterario che si concretizzano storicamente nei singoli generi; considerarli, cioè, come sistemi modellizzanti che funzionano semioticamente ma anche come forme che si sono storicamente concretate e depositate nelle culture delle

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

8. Tre sono i principali modi popolari che vengono riattivati all'interno di *Menzogna e sortilegio*: il fiabesco-meraviglioso, il patetico-sentimentale (o melodrammatico) e il romanzesco.²⁴ Il loro articolarsi si manifesta sia a livello tematico che sul piano strutturale: ciascuno dei tre imprime infatti una specifica traccia nella composizione dell'intreccio.

Il fiabesco influenza l'immaginario della narratrice Elisa, andandone a determinare la particolare percezione (e deformazione) della realtà. Elisa colloca infatti i suoi *personaggi* all'interno di ruoli e funzioni ben precise: il gatto Alvaro e in parte anche Rosaria sono gli aiutanti magici della narratrice; l'antagonista è il Butterato (il padre Francesco) e la principessa da conquistare è decisamente Anna, la madre, rinchiusa nelle sue prigioni fantasmagoriche.

L'intreccio si struttura attorno all'oggetto magico dell'anello (De Rogatis) con la doppia pietra (diamante e rubino), il quale passando da una mano all'altra o ricomparendo improvvisamente sulla scena, provoca le svolte narrative che spingono avanti la storia, togliendo o dando la vita. Il piccolo gioiello stregato può essere considerato, in maniera più generale, l'immagine della concezione dell'amore di Elisa: la coazione a ripetere di una dinamica di dominio, una perenne alternanza di vita e morte, di vittima e carnefice.

Per amore d'un rubino di sete moriva
il bianco diamante, il candido cavaliere:
– O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa,
fammi alla tua vena bere.
– La mia vena, o diletto, fontana a te sia.
Bevi, assetato, bevi, anima mia!
Egli bevve: il rubino, come luna sorgente,
si spogliava del suo colore.
Non rimpiangere, o cara. Anche il Giorno ha pallida fronte
e pallide guance ha l'Amore. (248)

Essendo l'amore il motore reale di tutta la storia, questa interpretazione diviene il ritmo strutturante dell'intero romanzo, il quale di conseguenza procede per ripetizione di moduli simili: figlie che odiano le madri e amano i padri (Cesira e Anna); donne che sposano uomini che disprezzano (ancora Cesira e Anna); madri che si immolano per la prole (Alessandra e Concetta), figli ingrati (Edoardo e Francesco), padri ubriaconi e inconcludenti (Teodoro, Francesco, Nicola Monaco).

La tecnica della ripetizione, della formula sempre uguale che racchiude il significato della vita, rispecchia un carattere peculiare del modo fiabesco che, rappresentando la circolarità delle situazioni, garantisce la solidità di una spiegazione generale della realtà da trasmettersi di generazione in generazione. Come dice Calvino, le fiabe, nella loro dinamica di «infinita varietà e infinita ripetizione» (*Fiabe italiane* XIII), cercano «la sostanza unitaria del tutto» (*Ivi* XV).

L'*impasse* della ripetizione, in cui molti critici hanno identificato il tratto tipicamente novecentesco della scrittura di Morante, può essere quindi allo stesso tempo e inversamente interpretato quale eredità delle strutture della fiaba. Non necessariamente l'un riferimento esclude l'altro; anzi l'aspetto più affascinante della scrittura di questa autrice sta nell'equilibrio in cui ne ha armonizzato la compresenza.

Il modo patetico-melodrammatico contribuisce a colorare di tinte forti la narrazione di Elisa (Lugnani): esaltando o esasperando le gestualità, i toni e le situazioni, trasforma la pagina scritta in un palcoscenico, in cui tutto è estremamente visibile, estroflesso, esplicito. Le

società umane». Cfr. Ceserani 134. Il concetto di *modo popolare* non compare fra quelli elencati da Ceserani; viene qui coniato con l'intenzione di racchiudere in un macro-insieme quei modi fondati sulla centralità e solidità della trama e che si rivolgono potenzialmente a un destinatario ampio e generale.

²⁴ Per un elenco dei modi possibili cfr. Ceserani 548-564.

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

emozioni sono urlate, le psicologie (del resto piuttosto elementari) tendono a cristallizzarsi in *tic* o in immagini sensibili che le fissano una volta per tutte, rendendo i personaggi figure stereotipiche, perciò immediatamente riconoscibili al lettore. Il loro incontrarsi non determina generalmente processi di evoluzione o involuzione, crescita o cambiamento: è il frizionare di sfere autistiche e conchiuse. Di conseguenza sono abbondanti le scene di litigio, in cui la reciproca incomprensione si compone in veri e propri *tableaux vivants*, immobilizzati nell'icasticità di un gesto chiassoso, che sappia attirare l'attenzione.

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 acuta e piena di spasimo, – ricordati, è tua madre che ti dà la maledizione. Ascolta, Dio, la maledico, – e, vinta da aridi singhiozzi, si batté furiosamente la testa coi pugni. (43)

Fra tutti, è Rosaria il personaggio maggiormente melodrammatico: bell'«angiolone fanciullesco e discinto» (629) o «povera regina da fiera» (347), sempre pronta a ridere a gola spiegata o a urlare, piangere, imprecare. La giovane prostituta rappresenta il culmine delle arti della simulazione (la sua faccia è generalmente una maschera impiastricciata di trucco), eppure complessivamente viene percepita come il personaggio più sincero e bonario del romanzo:

Io la fissavo attonita, giudicandola persona d'altissimo rango. Stretta nel busto, e ridondante nei fianchi e nel seno, ella appariva più solenne di un arcivescovo; né parevano, quelle che la coprivano, stoffe da signora, bensì drappi e tende, apprestati per qualche gran cerimonia. Era carica di collane, braccialetti, pendenti, e anelli d'ogni foggia; ed io rimpiangevo che i suoi moti troppo vivaci m'impedissero di studiare uno per uno quegli ingegnosi ornamenti. (615)

L'abbondanza fisica (marcata dalle ripetute descrizioni della voracità della donna), l'esagerazione negli abiti e negli ornamenti, il ribaltamento che accosta in similitudine la prostituta all'arcivescovo, rivestono questa figura di una vitalità ridanciana tipicamente popolare,²⁵ a tratti carnevalesca, che smorza l'atmosfera generalmente cupa del romanzo. Rosaria abbraccia e consola: ciò vale per Francesco, il marito disprezzato; per Elisa, la figlia non amata; per la stessa Anna che da lei verrà accudita in punto di morte. Attraverso lei scorrono abbondanti, come le lacrime che sa riversare (non sempre sincere), il *pathos* e la passione:

Così dicendo, la grandiosa dama s'era inginocchiata davanti a mio padre; e piangendo, ridendo, esaltata, in uno sfrenato abbandono, gli aveva preso ambedue le mani e le copriva di baci. (637)

Così ciarlando turbinosamente, ella non cessava di stracciare i suoi guanti coi morsi, e di piangere e singhiozzare, senza occuparsi affatto dei passanti che si voltavano allo spettacolo. (805-06)

Per questo è l'elemento positivo: sa suscitare l'effetto liberatorio del patetico senza scadere del tutto in posture nevrotiche piccolo-borghesi. Certamente l'immedesimazione emotiva e la catarsi che passa attraverso il *pathos* nella tragedia sono lontani, forse irrimediabilmente perduti nella società contemporanea, ma restano il modello a cui Morante guarda, quando ricorre al melodramma come genere che porta in sé *anche* il rimpianto della tragedia classica.

La contaminazione del romanzo con questo modo letterario lascia la propria traccia pure nell'ottica binaria attraverso cui viene interpretata la realtà: «Si procede quindi in un mondo dai caratteri morali delineati con lucidità perfetta sia nel bene che nel male» (Calvino, "Un

²⁵ Per questi tratti Rosaria richiama una concezione bachtiniana e tendenzialmente positiva del popolare quale elemento di vitalità rivoluzionaria, in grado di scardinare gerarchie e ipostatizzazioni in cui il sapere (e potere) ufficiale fissa la realtà. Cfr. Bachtin.

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

romanzo sul serio”). Dividere il bene dal male, definire nettamente i contorni dei ruoli, esprime nuovamente – tanto quanto la ripetizione nella fiaba – un bisogno di ordine interpretativo.

Studiando la forma del melodramma, Peter Brooks descrive il fortissimo apporto che l’immaginazione melodrammatica ha esercitato sul romanzo a partire dalle sue origini moderne e in particolare negli scrittori dell’Ottocento. Lo studioso collega la nascita del genere alla Rivoluzione francese, come momento di negazione del sacro (la monarchia e la chiesa):

il melodramma viene alla luce in un mondo in cui gli imperativi tradizionali del vero e della moralità sono stati violentemente contestati, e in cui d’altronde la proclamazione e la vera e propria instaurazione del vero e della moralità divengono un problema politico immediato e quotidiano. (Brooks, *L’immaginazione melodrammatica* 32)

Legge in esso e nella sua forma iperbolica e binaria l’esigenza (e l’urgenza) di reimpostare verità etiche e psicologiche fondamentali: per questo fra bene e male non avviene alcuna sintesi, i due poli si scontrano finché uno, emergendo, espelle definitivamente l’altro. Inoltre «il linguaggio è sempre radicalmente democratico, e si sforza di rendere le sue immagini chiare e comprensibili a chiunque» (*Ivi* 33).

Rispetto alla maggiore sintesi tragica, che sa fissare l’ambigua compresenza di bene e male, poiché tutto si regge su un superiore senso del Sacro, l’immaginazione melodrammatica rappresenta un passo indietro, il barricamento in una certezza consapevole di essere sospesa sul vuoto. Ma non l’abbandona il gesto agonistico di «rendere il mondo moralmente intellegibile» (*Ivi* 66). Così Elisa, invischiata nel torbido della menzogna, cerca strenuamente di tracciare linee di confine fra reale e fantastico e ricostruisce la propria storia fondandola su binomi (il principale è quello che distingue Anna la luna da Rosaria il sole) essenzialmente fallaci, ma necessari all’edificazione della propria storia familiare.

Il modo romanzesco, in particolare quello stereotipato del *feuilleton*, influenza platealmente personaggi e situazioni di *Menzogna e sortilegio*: l’amore infelice fra giovani di estrazione sociale differente; prostitute di buon cuore; donne del popolo disonorate; orfanelle abbandonate. Ma in maniera più significativa, va a caratterizzare il ritmo dell’intreccio, il quale ne eredita le tipiche tecniche di *suspense* o anticipazione criptica:

la mia stramba epopea (la quale come certi romanzi pubblicati a dispense, non giungeva mai a conclusione), la mia stramba epopea, dico, m’avinse al punto che la sera, addormentandomi, io smaniavo di giunger presto alla mattina, per riprendere il filo dell’avventura interrotta. (26)

Come nei romanzi a dispense le storie si presentano contemporaneamente stereotipate e avvincenti, in grado di coinvolgere il lettore confermandone le aspettative e aizzandone la curiosità. L’intenzione comunicativa è quella che principalmente giustifica il richiamo a tale modo narrativo, tendenzialmente screditato nel Novecento, ma che Morante riabilita nell’ottica di una riflessione poetica particolarmente attenta alla ricezione.

Il romanzesco richiama inoltre il fervore mitopoietico, la digressione e l’accumulazione potenzialmente infinita delle scene, la spinta centrifuga rispetto all’ordine concluso di una forma. Facendosi figura di caos (ma anche di piacere creativo), si relaziona dialetticamente con la tendenza al controllo e chiusura tipici dell’impianto realistico dell’intreccio. Si determina di conseguenza un campo di tensioni che trattiene la forma in bilico fra la dilazione infinita e il desiderio di una fine che, ponendo il punto, determini il significato complessivo di una storia e ne permetta la ricostruzione.

9. Nei confronti dei modi popolari che scandiscono la narrazione intrecciandosi al suo interno, narratrice e autrice mantengono un atteggiamento ambiguo; spesso ne fanno oggetto di ironia.

Lo specchio e la prigionia. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

In particolare, Elisa, dalla sua prospettiva ormai adulta, lascia filtrare nel mezzo del racconto i suoi giudizi e le considerazioni a posteriori. Nel corpo del testo sibilano spesso le sue parentetiche amare, con cui distrugge i propri stessi idoli ridendo delle loro pseudo-tragedie. La stessa Morante, la cui voce è percepibile in particolare nel peritesto,²⁶ sembra manifestare un certo gusto ironico nell'ordire un'intelaiatura tanto elaborata e pedante di titoli e sottotitoli volti a perimetrare i contenuti e a guidare asfitticamente nella lettura.

L'ironia non nega l'importanza dei modi popolari, i quali, andando a influenzare anche profondamente le strutture del romanzo, si fanno portavoce di funzioni della letteratura che Morante recupera al cospetto del Novecento: quella di conferire un ordine alle cose attraverso la trama e il controllo del tempo; quella di parlare potenzialmente a tutti ricorrendo a strategie e tecniche convenzionali:

Poi mostrandomi un viso mutato, compassionevole e materno, incominciò a recitarmi la cronaca del suo dolore, al modo delle semplici donne del popolo: con mille particolari, e insistenze, e ripetizioni, quali ritornelli d'un cantico luttuoso, in una voce paziente e piena di strazio. (890)

La rifunzionalizzazione di modi popolari, in conclusione, va a potenziare l'obiettivo ricompositivo della tensione realista nel romanzo; nel frattempo la integra, connettendo l'esigenza di forma a quella di un'ampia diffusione della letteratura.

Parlando dei caratteri del romanzo di Morante si può ricorrere al termine di realismo popolare per abbracciarne gli aspetti peculiari e alternativi rispetto alla dominante sperimentale novecentesca, la quale comunque rimane dialetticamente presente e attiva nell'elaborazione poetica di questa autrice.

6. Bibliografia

- AA.VV. "Il modernismo in Italia". *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, n. 63, Palumbo, 2011.
- Asor Rosa, Alberto. *Scrittori e popolo*. Einaudi, 2015.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. 1975. Traduzione di Clara Strada Janovič. Einaudi, 2001.
- Baldi, Valentino. "Varia contro Serafino. Costanti figurali nei Quaderni di Serafino Gubbio operatore". *Allegoria*, n. 79, Palumbo, 2019, pp. 7-27.
- Barbato, Andrea. "La finestra sul Danubio". *L'Espresso*, 20 maggio 1962.
- . "La mancanza di religione". *L'Espresso*, 7 ottobre 1962.
- Bardini, Marco. *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*. Nistri Lischi, 1999.
- Berardinelli, Alfonso. "Elsa Morante e il sogno della cattedrale". In Motta, Antonio (a cura di). "Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante", *Il Giannone*, X, 19-20, pp. 101-114.
- Borghesi, Angela. *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*. Quodlibet, 2018.
- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Bollati Boringhieri, 2002.

²⁶ Sulla distinzione fra narratrice e autrice e sulla funzione del peritesto come portavoce di quest'ultima cfr. Bardini.

Lo specchio e la prigione. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

- Brooks, Peter. *L'immaginazione melodrammatica*. 1976. Traduzione di Daniela Fink. Pratiche, 1985.
- . *Trame*. 1984. Traduzione di Daniela Fink. Einaudi, Torino 2004.
- Calvino, Italo. "Un romanzo sul serio". *L'Unità*, 1948.
- Calvino, Italo. *Fiabe italiane*. 1956. Mondadori, 2010.
- Cases, Cesare. *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*. Einaudi, 1985.
- Cecchi, Carlo. Garboli, Cesare. "Fortuna Critica". *Elsa Morante. Opere*. 1990, vol. II, pp. 1651-1681.
- Ceserani, Remo. *Guida allo studio della letteratura*. Laterza, 1999.
- De Rogatis, Tiziana. "Realismo stregato e genealogia femminile in *Menzogna e sortilegio*". *Allegoria*, n. 80, Palumbo, 2020, pp. 97-124.
- Donnarumma, Raffaele. "Menzogna e sortilegio oltre il bovarismo". *Allegoria*, n. 31, 1999, pp. 121-135.
- . "Disarticolazioni e sopravvivenze. La trama nel romanzo modernista italiano". *Allegoria*, n. 77, Palumbo, 2018, pp. 41-67.
- Eco, Umberto. *Il superuomo di massa*. Bompiani, 1978.
- Frye, Northrop. *Anatomia della critica: quattro saggi. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*. 1957, Traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Einaudi, 1969.
- Garrido, Elisa Martinez. *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*. Agorà & Co, 2016.
- Garboli, Cesare. "Introduzione" a *Menzogna e sortilegio*. 1948. Einaudi, 1994.
- Giuntoli Liverani, Francesca. *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*. Liguori, 2008.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. 1975. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. A cura di Valentino Gerratana. Einaudi, 2001.
- Lattarulo, Leonardo. "Il giudizio di Lukács su Elsa Morante". *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*. A cura di Zagra, Giuliana e Buttò, Simonetta. Colombo, 2006, pp. 67-71.
- Lucamante, Stefania. *Elsa Morante e l'eredità proustiana*. Cadmo, 1998.
- Lugnani, Lucio. Scarano, Emanuela. Bardini, Marco. Et. al. *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Nistri-Lischi, 1990.
- Lugnani, Lucio, "L'ipotesto melodrammatico come luogo della «tracotanza» e della «teatralità»". *Per Elisa* cit. 1990, pp. 343-407.
- Lukács, György. *Saggi sul realismo*. 1950. Traduzione dall'originale ungherese delle opere *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realista*. Einaudi, 1957.
- . *Il marxismo e la critica letteraria*. 1953. Traduzione di Cesare Cases. Einaudi, 1964.
- . "Il significato attuale del realismo critico". *Scritti sul realismo*. 1963. Traduzioni di Cesare Cases, Fausto Codino, Andrea Casalegno, Giorgio Dolfini, Renato Solmi. Einaudi, 1978.
- Luperini, Romano. Tortora, Massimiliano. *Sul modernismo italiano*. Liguori, 2012.
- Morante, Elsa. *Elsa Morante. Opere*. A cura di Cecchi, Carlo e Garboli, Cesare. Voll. I-II. Meridiano Mondadori, 1990.

Lo specchio e la prigione. Il realismo popolare in *Menzogna e Sortilegio*

Stefania Giroletti

- . *Menzogna e sortilegio*. 1948. Mondadori, 1990, vol. I.
- . *Alibi*. 1958. Mondadori, 1990, vol. I.
- . “Navona mia”. 1962. Mondadori, 1990, vol. II, pp. 1527-1536.
- . “Sul romanzo”. 1959. Mondadori, 1990, vol. II, pp. 1495-1520.
- . “Il poeta di tutta la vita”. 1957. Mondadori, 1990, vol. II, pp. 1487-1494.
- . “Pro o contro la bomba atomica”. 1965. Mondadori, 1990, vol. II, pp. 1537-1554.
- . “Il beato propagandista del Paradiso”. 1970. Mondadori, 1990, vol. II, pp. 1555-1570.
- . *Il mondo salvato dai ragazzini*. 1968. Mondadori, 1990, vol. II.
- . *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*. A cura di Fofi, Goffredo. Einaudi, 2017.
- Musil, Robert. *L'uomo senza qualità*. 1930-42. Prima ed. italiana 1956. Ed. italiana a cura di Adolf Frisé. Traduzione di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi. Einaudi, 2011.
- Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, 1987.
- . *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, 1997.
- Porciani, Elena. *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Iride Edizioni, 2006.
- . *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*. Sapienza Università Editrice, 2019.
- Pupino, Angelo R. *Struttura e stile della narrativa di Elsa Morante*. Longo, 1968.
- Ricœur, Paul. *Tempo e racconto* vol. 1. 1983. Traduzione di Giuseppe Grampa. Jaca Book, 1986.
- Rosa, Giovanna. *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*. Il Saggiatore, 1995.
- Scarano Emanuela, “La fatua veste del vero”. *Per Elisa*, cit. 1990, pp. 95-171.