

**"Nel suo *No* sempiterno a tutti i programmi della *Joie*".
Causa ideale e mito di Antigone nel *Cardillo addolorato*
di Anna Maria Ortese**

Valeria Invernizzi
Università degli Studi di Udine

Abstract

L'intento di questo saggio è quello di fornire alcuni spunti interpretativi per il romanzo *Il cardillo addolorato* (1993) di Anna Maria Ortese, sulla base del modello psicanalitico lacaniano e di un confronto con il mito di Antigone. Il primo capitolo consiste in una breve introduzione alla complessità esegetica dell'opera e al tema dell'enigma in senso fattuale e semantico. Successivamente si discute la posizione della protagonista Elmina quale oggetto del desiderio dei tre signori di Liegi e portavoce del discorso isterico. Infine, a partire da possibili fonti testuali, si avanza l'ipotesi di una presenza sotterranea del mito di Antigone, per cui Elmina sarebbe una figura del desiderio utopico: la sua devozione per Hieronymus Käppchen assume le sembianze di un'intransigenza etica che evoca in tono minore ma non meno doloroso il dramma di Antigone.

This paper aims at providing some suggestions for the interpretation of Anna Maria Ortese's novel *The Lament of the Linnet*, in the light of Lacanian psychoanalysis and of a comparison with the myth of Antigone. The first chapter consists of a brief introduction to the hermeneutical complexity of the work and to the theme of the enigma in a factual and semantic sense. Subsequently, the role of the main character Elmina as object of desire of the three gentlemen from Liège and as representative of the discourse of the hysteric will be discussed. Lastly, on the basis of probable textual sources, the hypothesis of a hidden presence of Antigone's myth is put forward. Thus, Elmina would be a figure of utopian desire: her devotion to Hieronymus Käppchen takes the shape of a moral intransigence that evokes in lower, although not less painful, key Antigone's drama.

Parole chiave

Antigone, desiderio, Elmina, Hieronymus Käppchen, mito

Contatti

invernizzi.valeria@spes.uniud.it

1. *Il cardillo addolorato*: identità "divisa" – il sistema delle varianti – fiaba, mito e metastoriografia - verità come "stile di pensiero" - l'enigma "fattuale" e "semantico" di Elmina

A partire dalle riflessioni di Francesca Favaro in un recente saggio, potremmo definire *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese come una sorta di bellissima e triste fiaba del desiderio; nella fattispecie, quello di almeno tre uomini per una giovane ed enigmatica straniera, e quello di costei che si manifesta nella *pietas* verso una creatura del "mondo sotterraneo" (Favaro, "Una scelta perturbante").

Se da un lato i personaggi del *Cardillo* presentano certi tratti ascrivibili al genere fiabesco, dall'altro si contraddistinguono per un'identità più complessa, densa e conflittuale: il dramma amoroso di Neville e la sua ostinata (ma fino a che punto?) ricerca della verità, la sventurata infatuazione di Albert e l'ossessione per la *Joie*, il fascino freddo di Elmina e la sua devozione verso un'anima perduta costituiscono esempi ben riusciti di una costruzione del personaggio nel senso dell'identità «divisa» (Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura* 197). Un eccesso oscuro, che ricorda il concetto di istinto di morte teorizzato da Freud in *Al di là del principio di piacere*, agita i protagonisti, il cui destino è emblematico dei rischi che può correre il desiderio in tutte le sue forme.

La questione del desiderio nel romanzo, già presente in alcuni studi, merita ulteriori approfondimenti da una prospettiva psicanalitica, via ancora tutta da esplorare.¹ Per meglio comprendere tale questione, è necessario però menzionare fin dall'inizio alcune peculiarità narratologiche di questa ambigua e intricata opera postmoderna, che sfida palesemente il lettore alla piena intellegibilità degli eventi narrati.

Come ricorda Margherita Pieracci Harwell nel saggio "The Enigmatic Character of Elmina: A Thread in a Vertiginous Web", più di un critico ha sottolineato l'impossibilità di "riassumere" il romanzo (407; ad esempio Sharon Wood, Luca Clerici e Claudio Marabini). Il *plot* procede infatti secondo ciò che Vilma de Gasperin, nel recente *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, ha definito una «successione di negazioni» (204, trad. mia), per cui le testimonianze delle vicende passate e presenti delle famiglie Civile ed Helm non coincidono mai perfettamente. In particolare, un sistema di varianti si organizza intorno alla morte di un cardillo e di una cosiddetta sorella di Elmina durante l'infanzia, episodio traumatico rievocato ogni volta con significative differenze nei racconti di alcuni personaggi.

La voce narrante del *Cardillo* con ironia si dimostra e confessa non di rado «nullasciente... preda non meno dei suoi personaggi di superstizioni e visioni e incapace di detenere qualsivoglia verità, data l'incertezza che accompagna il suo racconto» (Farnetti, nota ai testi in *Anna Maria Ortese. Romanzi II* 1043). Questo narratore, che nella terminologia di Gérard Genette definiamo «extradiegetico» ed «eterodiegetico» poiché coincide con l'autore implicito e non è un personaggio della storia, segue le peripezie di Elmina prediligendo quasi sempre, fra tutti, il campo visivo o «focalizzazione» del principe Neville; l'uso costante della focalizzazione «esterna» su Elmina consente di mantenere un velo sul suo personaggio.²

Volendo fare qualche considerazione di genere letterario, come si accennava all'inizio è possibile rintracciare una serie di tratti tipici della *fiaba*, alcuni dei quali descritti da de Gasperin (151-208). Altro debito è nei riguardi del *mito*: l'affabulazione intorno alle relazioni di parentela della protagonista e alla morte del cardillo e della "sorella" pertiene a questa antica modalità di narrazione orale, invero comune anche alla *fiaba*.³ Dato l'espedito delle lettere ritrovate e le titubanze della voce narrante, Flora Ghezzi ha inoltre parlato di «*metaromanzo storiografico*» (corsivo mio), nel quale «la conoscibilità del

¹ Unica eccezione di mia conoscenza è costituita dagli articoli di Monica Farnetti sulla rivisitazione del concetto di perturbante freudiano nella letteratura femminile: "In mancanza d'altro. Momenti del fantastico novecentesco" ed "Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante".

² Per quanto riguarda le categorie di voce e focalizzazione rimando a Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*.

³ Un discorso a parte merita la presenza di allusioni mitologiche e nello specifico probabilmente al mito di Antigone, che discuteremo più avanti nella trattazione.

passato, l'accesso ai suoi archivi è solo un'illusione ottica: per Neville a cui rimangono oscure le ragioni di Elmina, per la narrante che con incertezza ricostruisce enigmatiche vicende, per il lettore che non riesce a penetrare il mistero profondo del libro».⁴

Come tante altre figure femminili della letteratura, Elmina appare la custode di un mistero, forse «da niente» (254), che un personaggio maschile, il diplomatico principe di Neville, vorrebbe decifrare; senonché, ogni pretesa esplicativa tende a infrangersi nella proliferazione del senso, la vanità della conoscenza a tutti i costi si scontra con le mille circostanze secondarie che inaspettatamente mutano le intenzioni e il corso della vita.⁵

Accanto al disvelarsi nel tempo, all'inaffidabilità ed evaporazione del dato fattuale, *Il cardillo addolorato* mostra altresì il primato della verità come «stile di pensiero» sulla verità «adaequati» (Bottiroli 349-354). In altre parole, il modo in cui il fatto è percepito e descritto da ciascun personaggio dice qualcosa dell'identità del personaggio stesso, smascherando l'illusione di un rapporto non mediato tra cosa e linguaggio.

Alla luce di ciò che Elmina rappresenta allo sguardo altrui, commenteremo nel capitolo successivo alcuni luoghi densi del *Cardillo* sulla base della teoria lacaniana del desiderio.⁶ L'enigma del desiderio di Elmina costituisce infatti uno dei fulcri vitali del racconto: la domanda fondamentale di Neville sarebbe «Che cosa vuole Elmina?». Secondo lo psicanalista Jacques Lacan, quando un soggetto si chiede «*Che vuole il tal dei tali?*» entra nella funzione del desiderio, e se la domanda è rivolta a una donna, significa interrogare l'isterica (*S XVII* 160).⁷ La *quête* di Neville, nella quale anche il lettore rimane invischiato, parte all'insegna di una curiosità un po' malevola circa i rapporti di parentela e la situazione patrimoniale della fanciulla, per poi trasformarsi in un appassionato, sofferto rovello sulla sua sfuggente personalità.

Elmina incarna in definitiva il mistero della *causa*: in termini fattuali, perché la sua genealogia, la storia del cardillo e di Gerontino Käpp sembrano impossibili da ricostruire; in termini semantici, come figura del desiderio, per il suo essere la «regina di cuori» (268) che suscita le passioni dei personaggi maschili e per la sua dedizione a Hieronymus Käppchen, nella quale riecheggia il mito di Antigone.

⁴ «È proprio per questo suo interrogarsi sulla natura degli eventi del passato, sulla loro rappresentabilità, cioè sui “modi di trasformazione dell'accaduto nel ‘racconto’ della storia”, *Il cardillo* è un vero e proprio romanzo storico, seppure in una sua “stralunata dimensione” o, più precisamente, un “metaromanzo storiografico”, *historiographic metafiction* – romanzo, cioè, che presentando un forte coefficiente di metanarratività, si interroga sul problema della conoscenza storica» (“Voci dall'oltrestoria: *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese e la crisi della modernità” 236).

⁵ Secondo Franz Haas, tale enigma consisterebbe nel fatto che «la figlia del quantaio aveva promesso al padre morente di prendersi cura del fratellastro deforme; per questo rifiuta ogni legame amoroso» (cit. da Flora Ghezzi 229–30 nota).

⁶ «A differenza del bisogno (che possiede un oggetto specifico) e del godimento (che consiste in un'esperienza di stasi e di azzeramento), il desiderio umano si costituisce intorno a un punto vuoto» (Recalcati, *Introduzione alla psicoanalisi* 64). Jacques Lacan ritiene che il desiderio umano sia sempre desiderio dell'Altro (genitivo oggettivo e soggettivo), desiderio di riconoscimento dell'Altro. Per una spiegazione più esaustiva di questo argomento rimando a Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione* oppure a *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*.

⁷ Ogni donna avrebbe in sé, a parere di Lacan, almeno un tratto isterico; ciò non significa però che tutte le donne siano isteriche.

2. "Regina di cuori di tutti i nostri pensieri": la bella indifferente – l'oggetto del desiderio – il discorso isterico di Elmina

L'ingresso in scena dell'adolescente nella celebre dimora paterna si configura come una vera e propria apparizione, uno «stordimento dell'anima» (22) per i tre signori di Liegi.

Se il mercante Nodier si dice incuriosito dalla sua fama di «*mutismo*» (16), il diplomatico principe di Neville percepisce una certa «freddezza» peraltro non invincibile (23) mentre lo scultore Dupré un «*abisso*» insuperabile (*ibid.*). L'impressione generale, nonché cliché letterario, è quella di una bella indifferente dalle seduttive «pupille d'oro» (23) e l'animo in qualche modo di «pietra» (24), la cui immagine morale è macchiata sin dall'inizio di noncuranza o addirittura crudeltà a causa della morte di un uccellino.

La delicata avvenenza e l'inaccessibilità emotiva rendono Elmina l'ambito *oggetto del desiderio* dei tre stranieri, i quali vedono rivivere in lei l'antica figura della Chimera: la giovinetta napoletana ne condivide infatti la natura 'caprina', dal momento che l'ignoranza le vale il sarcastico appellativo di «Capra» da parte di Neville (65), ma soprattutto il fascino sinistro che il termine designa per antonomasia.⁸ Depositaria di un segreto o sapienza segreta («Sembrava esservi un segreto, in lei» 23), Elmina è assimilabile peraltro anche alla Sfinge, benché mai citata nel testo.⁹

Il giovane artista Albert Dupré, «Belleronfonte l'ardito» (24), considera la figlia di don Mariano come la «Chimera meravigliosa» (*ibid.*) che potrà renderlo felice; egli è infiammato da una passione idealizzante, le cui note fondamentali sono appunto «orgoglio» e «triste umiltà» (53).

Come spiega Freud in *Introduzione al narcisismo*, una certa quota di idealizzazione entra normalmente in gioco durante l'innamoramento quale meccanismo difensivo inconscio (cfr. *Introduzione al narcisismo*, par. 2 e 3). L'ingenua osservazione di Teresa circa la somiglianza dello scultore a un povero cardellino morto d'inedia per negligenza propria e della sorella gli getta immediatamente indosso quella che Lacan ha definito la maschera angosciata del Mantide maschio, oggetto del godimento capriccioso e insondabile dell'Altro.¹⁰ La vagheggiata Elmina assume cioè il volto della sua potenziale carnefice, verso la quale prova attrazione e timore, com'è poi dell'epiteto di chimera.

I legami che non si sviluppano al di là dell'idealizzazione, terminata la fase dell'innamoramento, sono assai fragili poiché non includono l'amore per il reale dell'Altro; l'infatuazione di Albert svanisce infatti poco dopo il matrimonio e la sua intima insoddisfazione prende simbolicamente corpo nelle infinite testine di bimbo

⁸ Nella mitologia greca la Chimera (da «Χίμαιρα», ovvero «capra»), parente della Sfinge, era un mostro sputafuoco dalla natura di capra, leone e serpente che fu ucciso dall'eroe Bellerofonte, come attestato da più autori (Omero, Esiodo, Virgilio). Simbolo del vizio, nel Medioevo fu associata alla donna quale figura tentatrice e passò a indicare ciò che è illusione, utopia, sogno vano, ricomparendo in tal senso nella poesia moderna. Per eventuali approfondimenti al di là di queste informazioni reperibili in qualsiasi dizionario etimologico suggerisco Ugo Bardi, *Il libro della Chimera. Storia, rappresentazione e significato del mito*.

⁹ In letteratura è comprovato che le caratteristiche di entrambe le creature confluiscono sovente in una; si pensi alla poesia *La Chimera* di Dino Campana, in cui si evoca un'elusiva figura femminile, «suora de la Gioconda» (23) per il mistero che racchiude in sé.

¹⁰ Nel *Seminario X* Lacan descrive il sentimento dell'angoscia paragonandolo a ciò che nel regno animale rappresenta la mantide religiosa per il maschio della stessa specie, il quale è divorato durante l'accoppiamento. Commenta Recalcati: «Al centro della scena non c'è più la soddisfazione simbolica del riconoscimento della domanda di riconoscimento, ma l'angoscia di fronte al carattere enigmatico del desiderio dell'Altro» (*Ritratti* 70).

battezzate *La Joie*. In un momento di rabbia disperata, a seguito della morte del figlioletto, Albert cercherà di colpire Elmina con un pugnale, gesto che allude all'uccisione del mostro nel mito.

Il desiderio del disincantato e mondano principe Neville è assai più guardingo rispetto a quello del giovane amico e una manifesta ambivalenza connota fin da subito il suo rapporto con la fanciulla, la quale suscita in lui una viva *curiositas*. Se quest'ultima affermazione è vera per tutti e tre i viaggiatori, lo è in particolare per Neville: soprattutto nei suoi confronti Elmina rappresenta una vera e propria Sfinge.

Secondo Lacan, la Chimera o Sfinge incarnerebbe «il carattere originario del discorso dell'isterica» dal momento che essa pone un enigma o «semi-dire» agli uomini (*S XVII* 36-37). Lo psicanalista sostiene infatti: «L'uomo che l'isterica fabbrica è animato dal desiderio di sapere; le importa che l'uomo sappia quale oggetto prezioso lei incarna in tale discorso» (33-34). Il principe Neville esemplifica questo atteggiamento epistemofilo che trova uno scoglio nell'impenetrabilità d'animo dell'amata, il cui mistero assume connotazioni divine:

Poi, di colpo, senti che le sue deduzioni e i suoi sospetti di appassionato signore erano davvero giunti in alto mare... senti quanto aveva sentito con rabbia e pena infinita altre volte... che non vi era nulla di *cristiano*, in Elmina, a parte la sua virtù; e la sua indagine su di lei, ove avesse avuto successo, poteva condurlo a desiderare di non essere mai nato. Ella – si disse – non apparteneva da tempo al mondo reale, e a quale mondo appartenesse nessuna Polizia del Regno o nessun Grande Inquisitore avrebbe potuto dire mai. Ella non era, nel caso migliore, che una ruvida Capra! (359)

Nel corso del romanzo, Neville sviluppa sentimenti di pietà e protettività nei confronti dell'orfana di Colonia, per lui «tenera Chimera» (167), animato da una vera e propria volontà salvifica: «Salvarla era impossibile! Ma forse, proprio perché impossibile, questo pensiero incendiò la mente del nobile belga» (276).

Si noti che per Neville la donna non si limita ad essere soltanto oggetto di passione e curiosità ma diventa motivo di cambiamento interiore. Fin dal primo soggiorno a Napoli la noia di una vita trascorsa fra troppi piaceri emerge prepotentemente, muovendo in lui quel *desiderio dell'Altrove*, di una «ardente e generosa vita» (119), un orizzonte nuovo che le dia un senso più alto (Recalcati, *Ritratti* 122–23). La fedeltà della donna verso l'emarginato Folletto lascia una traccia indelebile nel suo ricordo, che si traduce nell'impegno personale di alleviare le sofferenze di tutti i piccoli Hieronymus che gli capitò di incontrare e, in qualità di diplomatico, mettere in guardia dall'abuso di potere. Il principe Neville continua così la causa di Elmina.

Il ruolo di Alphonse Nodier è dapprima quello di buon amico di don Mariano e della famiglia Dupré, presente anche nelle situazioni più difficili; informatore di Neville sullo stato delle cose fra i coniugi, è convinto della durezza di Elmina verso marito e figlioletto nonché della sua pericolosità come donna. Ciononostante, il nuovo re delquanto di Napoli si propone come suo secondo marito, forse temendo che il vedovo Neville possa farsi avanti. Il mercante intende fare da padre ad Alessandrina, sollevare la giovane dalla povertà e realizzarne il sogno di aprire una sartoria. L'equilibrato borghese si fa portavoce del *desiderio di godere* (Recalcati, *Ritratti* 87–113) nell'accezione dello spreco economico, come si evince dal suo discorso sulla futura agiatezza di Elmina:

Oggi, il denaro, lei può anche buttarlo dalla finestra, farlo correre fino al Vesuvio... cosa che a certuni – si riferiva con un filo di malignità al principe – potrebbe anche apparire

esagerata... Ma ne ho appunto per questo. Il denaro (almeno il denaro di Alphonse Nodier) serve, appunto, a questo. (217)

Questa concezione del denaro come puro strumento di godimento, che rientra in ciò che Lacan ha definito il «discorso del capitalista» (Recalcati, *Ritratti* 114), anticipa nel romanzo il lato oscuro del benevolo personaggio. L'interesse di Nodier per Elmina sembra dettato più da una sottile invidia nei confronti della ricchezza e dello statuto principesco di Neville che da un reale sentimento. L'impossibilità di "conquistare" davvero la donna tramite il denaro, come si evince dalle parole di Teresa, a mio avviso irrita il mercante e costituisce una delle ragioni non solo della scelta di Teresa ma anche del gesto vendicativo finale ai danni del Folletto.

Qual è la posizione della Chimera? Giovinetta, sostiene di accettare il volere del padre, che la consegna in sposa all'innamorato Albert; vedova e madre, di contrarre matrimonio con Nodier per il bene della figlia; il rifiuto della proposta di Neville, ritenuto antipatico e non devoto a Dio, ma che vorrebbe salvare lei e il Käppchen dalla precarietà economica, va a svantaggio dello stesso adorato Folletto.

Il cuore di Elmina è imperscrutabile, ma sembra lungi dall'apprezzare qualsivoglia manifestazione del desiderio altrui, soprattutto di tipo materiale, come ancor più sorprendentemente sembra lungi dal desiderio amoroso nei confronti di un uomo. La rigidità della protagonista non si limita del resto all'altro sesso ma complica anche il rapporto con i figli. Nel libro *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, lo psicanalista Massimo Recalcati scrive:

Una madre non si distingue tanto per la solerzia delle sue cure, ma per come sa corrispondere al desiderio di riconoscimento del bambino attraverso il proprio desiderio. Se una madre si pone come completa nel suo essere, come priva di mancanza, come un tutto chiuso su se stesso, idealmente autosufficiente, se vive la maternità nel segno dell'onnipotenza o in quello dell'indifferenza, non contribuisce ad assegnare il posto simbolico necessario al bambino per sentirsi amabile. (51)

L'assenza del segno d'amore da parte di Elmina per lo sfortunato primogenito è così descritta in una lettera di Nodier: «[...] ella è una perfetta madre, ma quanto poco interesse emana da lei, Ingmar mio caro, per la sua creatura!» (151). Nei confronti di Alessandrina sembra svilupparsi un sentimento d'amore, tuttavia il detto materno a più riprese conferma indirettamente la credenza della bambina di rappresentare una «disgrazia» nell'ambito familiare, che ha posto fine al periodo felice in cui erano ancora vivi il padre e il fratello (182). Il segno d'amore, la cui espressione più alta sarebbe la parola, assume una connotazione negativa, suscitando sentimenti di svalutazione.¹¹

La scelta di attribuirle la qualifica sovraumana di «angelo» o «folletto» (al pari del Käppchen), suggerisce che pur non essendo una cattiva madre, la "donna" in Elmina tende a prevalere sulla "madre": «Sempre più Sasà era persuasa che Elmina fosse un folletto, o un angelo. Aveva compassione di tutti, e della figlia mai. Perciò, come suo fratello, Sasà aveva paura solo della madre, che pure non la sgridava mai. Era come fosse la madre di un altro; a Sasà, semplicemente, la sopportava» (193).¹²

¹¹ «Sin dall'origine, il bambino si nutre di parole quanto di pane, e perisce di parole» (*IV* 188).

¹² Una lettura figurale del personaggio è peraltro suggerita da un discorso di Elmina al principe: «Hieronymus Käppchen – voi avete visto giusto – non è mio figlio, né mio fratello di sangue, né legato da parentela alcuna con me o papà. E non si parla di mio marito. Ma il suo posto è nel cuore di

Francesca Favaro riconduce in definitiva l'intransigenza di Elmina all'«enigma del femminile e alla fatica, per le donne, di essere libere nella definizione della propria identità, libere, anche, di amare chi agli altri non paia degno e meritevole d'amore» (276).

La tesi che riproponiamo qui è che Elmina incarni nel romanzo il cosiddetto *discorso isterico*, ovvero quella modalità di relazione con l'Altro al cui centro vi sarebbe ciò che Lacan ha definito insoddisfazione del desiderio: mantenere l'eccentricità del desiderio rispetto al godimento (Lacan, "La direzione della cura e i principi del suo potere"). In questa tipologia di discorso, il desiderio non può prendere la via dell'amore poiché il godimento dev'essere sempre differito, pena lo spegnimento del desiderio.

Una delle caratteristiche dell'individuo isterico è l'incapacità di oscillare tra la posizione di «soggetto» e quella di «oggetto» nei confronti dell'Altro, a svantaggio della seconda. Elmina tende a non accettare di ricoprire il ruolo di «oggetto» nei confronti dell'Altro; quando vi si adegua, è sempre in nome del desiderio o del godimento altrui. Questa difficoltà si manifesta ad esempio nell'accettare doni, come indicherebbe la risposta di Teresa a Nodier:

Vi sbagliate, signor Nodier, perché anche il fidanzato, il marito quando si tratta di denari, sono per lei *gli altri*. Vi dico che mia sorella non considera proprietà che quella del suo proprio lavoro. E così non accetta niente da nessuno, perché l'accettare, per lei, è mantenimento, e il mantenimento, la pensa così, è servitù. Preferisce la servitù vera e propria – diciamo il lavare i piatti – piuttosto che l'obbligo del cuore verso altri. Lei è fatta così. (218)

Le opere di carità le consentono di disfarsi di offerte che la indignano, privandola della sua «libertà» (218), e che inevitabilmente la rendono ancora più desiderabile. Il «regime monacale» che la vedova della Casarella impone a se stessa e agli altri abitanti testimonia di una volontaria frustrazione del godimento:

Non era una miseria di cose, non una vera e propria povertà all'origine di questo rigore, per quanto fosse percepibile, in esso, una certa ristrettezza, una severità di scelte dovute alla penuria di denaro; non era questo, ma era, o sembrava, piuttosto un regime, quasi una regola alquanto monacale e molto imbarazzante che donna Elmina si era imposta, e la privava – e con lei gli abitanti della casa – del minimo piacere del vivere. Si sarebbe detto che, per lei, il vivere fosse male. Fosse un peccato, un abuso. (207)

Tale conclusione del principe la ritroviamo nelle parole di Teresa circa la disposizione della sorella a interessarsi vivamente delle vicende del prossimo: «'Vi sembrerà strano' riprese Teresa rivolta a Neville 'ma le cose e le vite... anzi le fortune degli altri, sono la sua passione, di mia sorella Elmina... e questo perché la propria vita lei la odia, non la vuole vedere, quasi fosse un castigo... o chi sa che...'» (215–16).

Elmina, questo è il suo luogo e la sua data di nascita – lo avete capito spero... E non ce lo toglie nessuno» (374). Il Folletto sarebbe la personificazione del lato eccentrico e "perturbante" della protagonista, quel nocciolo di faticità e purezza che la caratterizza. Scrive Monica Farnetti: «...si avanza l'ipotesi che il perturbante si presenti per il soggetto femminile come un'occasione insperata per tentare forme inedite di rappresentazione del proprio desiderio. ...il perturbante rappresenterebbe insomma la circostanza dell'agnizione, l'autentico "momento di essere"» ("Empatia" 19-20).

Elmina perseguirebbe un credo nello «Spirito del Male» (93), nei cui principi, espressi in una gazzetta francese a partire dai ricordi di Ferrantina, è ravvisabile il fallimento del suo proprio desiderio:

La felicità è male, Albert. Amare le creature è male. Solo Dio si deve amare, e il Re. Il resto è peccato [...] Dio ha fatto le creature e il loro dolore. Le creature vivono nel dolore, e solo il dolore si deve amare, solo quelli perduti si devono servire... anche sua Maestà obbedisce... (93)

La felicità è fonte di angoscia perché implica uno scambio affettivo autentico con l'Altro, che ella non vuole sostenere, dato che il desiderio non deve mai soddisfarsi. Il fallimento del desiderio nella clinica della nevrosi isterica, secondo Lacan, avviene nel segno dell'*utopia*, cioè della percezione dell'inadeguatezza dell'oggetto rispetto a un ideale, che può assumere varie forme: Dio, il principe azzurro, una causa (*I complessi familiari nella formazione dell'individuo*).

La strategia attuata da Elmina per evitare di farsi amare e godere sembra quella della dedizione all'ideale di Dio e alle sue creature sofferenti, nello specifico il Folletto. Si noti però che ella ricusa anche la proposta di nozze di Neville, che vuole adottare Gerontino:

E in quanto al signor Neville» aggiunse guardando lontano, al di là di quel viso straziato e incredulo «so che anch'egli mi perdonerà se dico di no, perché sento, e anche lui la sente, spero, la voce del Cardillo. Noi dobbiamo dimenticarci l'uno dell'altro, fin quando il Re della vita vorrà così – perché questa è la nostra regola, di obbedire al Re: lo dico anche per questo povero bimbo mio – non dimenticate il suo nome, signori miei, e di quanto patì. (385)

Pur di mantenere l'insoddisfazione del desiderio anche il riscatto del “fratello” perduto non deve realizzarsi. Al centro del desiderio di Elmina vi potrebbe essere Dio e la sua volontà di rinunciare al godimento terreno; amare Dio e rinunciare all'amore per un uomo, il quale in ogni caso non sarà mai all'altezza di Dio.

Il Credo di Elmina, come ha notato Angela Borghesi, presenta delle forti analogie con i capisaldi della riflessione religiosa di Simone Weil.¹³ Scrive la studiosa:

Questo suo credo [nello Spirito del Male] così perturbante e sospetto affonda radici nel concetto weiliano del male connesso ai grandi temi dell'amore di Dio, della Grazia, del “dolore redentivo, dell'obbedienza e dell'attenzione, pilastri della sua originale teologia della “de-creazione.” (122)

Borghesi si chiede se l'Elmina del *Cardillo* non sia una trasposizione fantastica ispirata alla figura e al pensiero della filosofa francese: in accordo al messaggio evangelico weiliano, pur con minore radicalità, Elmina segue la via della rinuncia ai beni materiali, alla centralità dell'io, agli affetti naturali, assumendo su di sé la sventura del prossimo o “fratello”, Gerontino Käpp.

¹³ Margherita Pieracci Harwell ha per prima evidenziato nella scrittura di Ortese delle affinità con le considerazioni weiliane, nello specifico circa il tema della partecipazione (“Anna Maria Ortese” 262–63); tuttavia, interrogata successivamente l'autrice in proposito, non ebbe alcuna risposta. Borghesi propende per una lettura diretta di Weil, adducendo alcuni dati ambientali, come i contatti con Nicola Chiaromonte, principale intermediario delle idee di Simone Weil in Italia (112–13).

Il tema del sacrificio per il fratello, che ricorre con frequenza in letteratura, trova il suo esempio più celebre nel mito di Antigone, rintracciabile forse anche in questo romanzo.

3. "Altra legge non c'è... più forte della legge del fratello": le riflessioni weiliane sull'*Antigone* – *La serata a Colono* di Elsa Morante – l'*Antigone* di Sofocle

Come afferma Vilma de Gasperin, «In her expiation of an old sin, in her faithfulness to Hieronymus and to his forlorn world, Elmina recalls Antigone's fidelity to the Dead to the point of renouncing her life» (211).

Al di là di menzioni occasionali ad essa (De Gasperin, Favaro), la possibile presenza del mito di Antigone nel *Cardillo* non mi risulta sia stata mai indagata fino ad oggi. Se si riuscissero a fornire indizi sufficienti, si confermerebbe ancora una volta il successo ineguagliato di questa eroina tragica nel repertorio letterario occidentale, come ha messo in luce l'ormai classico studio di George Steiner dal titolo *Le Antigoni*: «Il filo delle analisi filosofiche, politiche, etico-giuridiche o poetiche, e dei richiami al mito e alle variazioni sul testo di Sofocle che si sono susseguite nei secoli, mostra di non essersi mai spezzato» (126).

Questo confronto pone tuttavia alcune difficoltà non trascurabili, a partire dalla constatazione che non è facile stabilire con certezza le fonti cui s'ispirò Ortese per il proprio romanzo.¹⁴ Nel *Cardillo* s'intravedono gli influssi del prediletto Leopardi, poi Hoffmann, Morante, Weil, Hawthorne e forse Hardy.¹⁵

Benché il mito della vergine d'acciaio dovesse essere familiare alla scrittrice, non è da escludere che autori come Simone Weil ed Elsa Morante abbiano potuto fungere da intermediari con l'opera sofoclea.¹⁶ Mi riferisco alle riflessioni weiliane sull'*Antigone* e alla riscrittura morantiana dell'*Edipo a Colono*. Esse potrebbero essere state prese a modello, almeno per certi dettagli, accanto all'*Antigone* di Sofocle.

Come ricorda Giulia Paola Di Nicola, Suzanne Fraisse ha sostenuto che negli anni Quaranta Antigone si sarebbe incarnata in Simone Weil, che fuori da qualsiasi Chiesa e partito si era dedicata a servire gli oppressi; Henri Massis la definiva già allora

¹⁴ Il problema intertestuale riguarda peraltro l'intero *corpus* della scrittrice, ed è colto appieno da Monica Farnetti nella sua postfazione a *L'infanta sepolta*. Farnetti identifica tre fattori di ostacolo: anzitutto, l'immagine proposta da Ortese medesima di scrittrice *naïve* «portata, anche se forse non sempre in modo calcolato, a dissimulare gli apporti che altri testi potevano aver fornito ai suoi»; in secondo luogo, uno stile citazionale «tendenzialmente propenso ad amalgamare stimoli di provenienza diversa e ad assorbirli profondamente nel testo, ovvero a valersene alla stregua di semplici sollecitazioni per un processo inventivo che segue, comunque, le proprie regole». Infine, non irrilevante è la lacunosità della sua biblioteca (193).

¹⁵ Vilma de Gasperin sostiene che Hester Prynne e la figlia Pearl (Hawthorne, *La lettera scarlatta*) siano fra i modelli di Elmina e Sasà. Un'analisi più sistematica rivela non pochi dettagli presi in prestito dalla nostra autrice (cito solo il cognome Pequod e il cottage vicino al mare che diventerà la Casarella). Sebbene non sia mai stato citato, anche *Tess dei d'Urbervilles* di Hardy è quasi sicuramente fra le pieghe del *Cardillo*.

¹⁶ «Sono ignorante. Non conosco né i greci né i latini: poco dei moderni: nulla o quasi dei modernissimi». Anna Maria Ortese si presentò così al pubblico nel 1937, come leggiamo sul risvolto di copertina della prima edizione di *Angelici dolori*. È comunque accertato che nel corso del tempo il suo interesse si sia esteso alla letteratura classica.

un'«Antigone ebrea» e lei stessa si attribuiva il nome dell'eroina nella corrispondenza con i genitori (103). A questi elementi biografici, che testimoniano chiaramente di una fascinazione intensa e forse anche un po' autoironica, si aggiungono le annotazioni sulla figura di Antigone nell'ambito delle ricerche sulla cultura greca in rapporto alla rivelazione divina. Scrive Weil:

Sofocle è il poeta greco la cui peculiarità cristiana dell'ispirazione è più visibile e forse più pura. (Che io sappia, è molto più cristiano di qualsiasi altro poeta tragico degli ultimi venti secoli). Tale peculiarità è riconosciuta generalmente nella tragedia *Antigone*, che potrebbe considerarsi un'illustrazione delle parole: «È meglio obbedire a Dio che agli uomini» (*La rivelazione greca* 164)

Nell'interpretazione weiliana del dramma, il Dio dei cieli risiede nel regno dei morti; scegliere la via dell'obbedienza comporta l'attraversare questo mondo con l'animo altrove, già in quell'Aldilà dimora del Cristo. Obbedire a Dio per Simone Weil significa che «l'uomo deve, nella sua carità, imitare l'imparzialità di Dio, che si estende a tutti». Tale concetto di giustizia, osserva Di Nicola, differisce radicalmente da quello di diritto, ufficiale o naturale; per il qual motivo la filosofa francese ritiene che Antigone non agisca in base a una legge di coscienza, bensì in nome dell'amore: «È per una singolare confusione che si è potuto assimilare la legge non scritta di Antigone al diritto naturale», poiché la sua legge «non era altro che l'amore estremo, assurdo che ha spinto Cristo sulla Croce» (cit. da Di Nicola 106). Antigone è l'«essere perfettamente puro, perfettamente innocente, perfettamente eroico» (Weil 166) che redime il peccato degli antenati, circa il quale Weil commenta: «Non c'è alcuna fatalità; di converso c'è una siffatta concezione della maledizione: generatasi da un crimine, si trasmette da un uomo all'altro, e può essere distrutta solo dalla sofferenza di una vittima pura che obbedisce a Dio».

Il gesto trasgressivo di Antigone, «vittima pura che obbedisce a Dio» cancellando così la maledizione dei Labdacidi, prefigura dunque il sacrificio del Cristo.

Come l'Antigone weiliana, Elmina vive una dimensione spirituale inaccessibile ai più, avendo deciso di seguire la «legge del fratello», nelle parole di Nodier (328). Anche Hieronymus Käppchen è un 'morto', o potrebbe esserlo, se fosse veramente deceduto all'alba della Rivoluzione (la condizione di Gerontino è volutamente ambigua). Si noti che la condivisione dell'amore, per cui Antigone si sente destinata, non è permessa da questo mondo, sostiene Weil, la quale conclude: «Si possono amare soltanto i morti, ovvero le anime, in quanto appartengono per destinazione all'altro mondo» (166). Inoltre, Elmina sconta da anni l'accusa della morte del cardillo Dodò, che invece pare essere stato ucciso appositamente da Ferrantina (così al termine del romanzo). La vocazione sacrificale della giovane, con le sue connotazioni cristologiche, è ribadita nell'episodio della Processione, in cui il volto del Bambin Gesù diventa quello di una piccola Elmina.

Il secondo probabile punto di riferimento ortesiano è costituito da *La serata a Colono* di Elsa Morante, parodia dell'*Edipo a Colono* pubblicata nel 1968.

L'Antigone morantiana è una ragazzetta ignorante, dall'italiano sgrammaticato che rivela un dialetto meridionale; Edipo dice di lei che «in faccia ha i segni dolci e scostanti delle creature/di mente un poco tardiva» (65). Poco istruita e indifferente alle cose di cultura, la napoletana Elmina è definita «rustica e ignorante come una capra» (65) da Neville, mentre Nodier sottolinea i suoi errori nell'uso del congiuntivo. Entrambe posseggono un animo caritatevole: Antigone dà «de sarde fresche da mangiare ai gatti» (72), Elmina nutre il 'fratello' dalle sembianze talvolta gattesche.

Antigone è poi tenacemente devota a Edipo come Elmina a don Mariano.¹⁷ L'uno e l'altro sono uomini infiacchiti dalla sorte e prossimi a una fine triste e solitaria; alla visionarietà delirante di Edipo fa eco la malinconia del Guantaio. Nella *Serata* apprendiamo che i figli maschi di Edipo hanno tentato una causa di interdizione verso il malandato genitore; nel *Cardillo* vi è un procedimento giudiziario portato avanti dai figli di Brigitta Helm per sfrattare don Mariano dal Pallonetto.

Questi padri decaduti sono inoltre oppressi da una creatura ibrida, in grado di mutare aspetto. L'oggetto della disperazione di Edipo possiede infatti il tratto più vistoso del Folletto: «E sempre cambia...È un artista di trasformazioni! /Cambia...cambia sempre! adesso/è un cane bastardo azzoppato...un agnello sanguinante.../È un ragno, che si moltiplica nell'occhio d'una mosca! ...» (*La serata* 87). Se per l'eroe questo essere costituisce un «debito andico» (49), don Mariano si riduce pieno di debiti a causa del Folletto (295). Comune è poi il tema del dolore e della colpa. Dice Edipo: «Però il dolore è certo. /È la mia presenza. È mio. /Io non sono uno che assiste al dolore/di un tale Edipo. Sono io/questo dolore...» (70); «Non so se Laio abbia colpa di Edipo, o Edipo del/padre, o Giocasta abbia la colpa, /né se questa vecchiaia che qui piange sia Laio, o/Edipo, o la madre, o tutti loro, o tutti gli altri» (69). Don Mariano soffre per «innumeri delusioni, che non rivela mai» (63); il Duca identifica specificatamente nel Folletto il «dolore segreto» ed «errore» del Guantaio (295).

Si confrontino poi le parole del Coro, «Credo nelle fole delle balie nelle fate e nelle orche/e nei fantasmi e nei demonii e in tutti i gradi degli angeli» (102) e di Edipo, «Credo nell'ignoranza e nei sogni e nel delirio/credo in tutte le storie più prodigiose o idolatriche/e in tutte le cose impossibili» (103) con quelle di Nodier a proposito del suocero: «Non era tuo padre, né suo, ma un povero vecchio ignorante. Credeva negli angeli e nei demonii» (409).

L'allegria e ipocrita suora che Edipo considera Ismene rivive forse parzialmente in Teresa, braccio destro di una badessa e traditrice della volontà paterna di salvare Gerontino. Infine, una suggestione riguardante l'ambiguità del *Cardillo* si potrebbe leggere in questi versi, dedicati alla divinità da Edipo morente: «*Io ti rendo grazie per la tua canzone/che adesso mi si spiega nella sua doppiatezza e nel suo favore splendente, /come certi sogni d'orrore, che invece si scoprono spie del cielo/ mandate a illuminare il punto maledetto/ prima che scatti la trappola*» (94).

Data la grande libertà di rielaborazione delle fonti nel *Cardillo*, il confine tra corrispondenza testuale significativa e interpretazione è comunque assai labile. Il «dire» e «smentire continuo» dell'andamento narrativo (353) costituisce un elemento di complessità, suggerendo inoltre l'ipotesi che le analogie col mito siano indice di un volontà metatestuale, cioè di un discorso riflessivo sul farsi del testo. La nebulosa «trama del fratello» si condensa infatti a partire dalla seconda metà del romanzo, con la

¹⁷ Il rapporto privilegiato tra padre e figlia nel *Cardillo* ricorda quello di Teodoro e Anna Massia in *Menzogna e sortilegio* (1948), romanzo d'esordio di Morante. Angela Borghesi riconosce in esso una delle probabili fonti circa i personaggi di Elmina e Gerontino, i quali mostrano alcune caratteristiche di Anna ed Edoardo: le une condividono freddezza, superbia e riservatezza, incapacità di manifestare affetto verso i figli, nonché il sacrificio autodistruttivo per un essere da loro eletto; gli altri l'ambiguità e il trasformismo. Corrispondenze testuali significative non mancano: «favolosa Chimera» è detta Anna, «Chimera meravigliosa» Elmina; «folletto ibrido e maligno» è Edoardo, così il «Folletto» Geronte. «Ortese sembra elaborare da Morante alcuni particolari – quei “particolari” così precisi che l'avevano colpita – dilatandoli» puntualizza giustamente Borghesi, la quale conclude che entrambi i romanzi narrano «storie di matrimoni con i partner sbagliati» (86–87).

comparsa di un miserabile portapacchi e il ritrovamento del certificato di nascita di un certo Hieronymus Käppchen; appare corroborata dai discorsi del Duca, di Nodier, di Ferrantina e del Pennarulo. La smania conoscitiva di Neville troverebbe così una risposta “alta” ai moventi della protagonista, nell’ambito della tradizione letteraria del sacrificio femminile; in sostanza, un mito come interpretazione di un enigma.

Si noti che l’epoca di ambientazione del *Cardillo* (1795-1809 circa) rientra nel periodo storico di massima diffusione e attenzione per il mito nella rinomata versione sofoclea.¹⁸ Lo scenario della vicenda si sposta da Tebe a Napoli, città di origine greca, governata alla fine del Settecento da re Ferdinando IV.

La cornice degli avvenimenti è dunque quella dei tumulti postrivoluzionari e dell’ascesa napoleonica; anche nella tragedia antica troviamo un contesto guerresco, benché accennato. Come nota Steiner, l’elemento bellico e politico ha acquisito un rilievo determinante nelle riscritture successive dell’*Antigone*, (ad esempio quelle contemporanee di Bertolt Brecht e Jean Anouilh) (245). Steiner osserva che «il poeta e il drammaturgo invocano, riuniscono le energie disseminate e l’autorità del mito per conferire ad un evento o ad un conflitto sociale del loro tempo, limitato dalle circostanze, la ‘visibilità’, la dimensione stringente, la logica inesorabile e la radicalità del mitico» (140).

Il procedimento di modernizzazione nel *Cardillo addolorato* iscrive il tema del fratello in quello politico e culturale dei Diritti dell’Uomo, con un intento critico verso quella millantata uguaglianza sociale, ambizione dell’Illuminismo, che si è realizzata solo parzialmente.¹⁹

Il fallimento degli ideali illuministi è evidente nel romanzo in due occasioni. In primo luogo, nell’episodio della processione del Bambin Gesù, seguita dagli Ispettori di Polizia. Qui apprendiamo che il Folletto appartiene al «popolo sotterraneo» napoletano, le cui «esibite sofferenze», un tempo in qualche modo tollerate dalle autorità regie, destano sospetto dopo l’occupazione francese (264). Il Notaro sostiene che «il dolore di donna Elmina – il suo rapporto o dimestichezza col Cardillo» sia ormai risaputo a Napoli, e la esponga a un «possibile scandalo» (269), che il lettore suppone legato a Gerontino K.; il dolore intorno a Elmina avrebbe delle risonanze politiche, costituendo una «sindrome di rivolta» (268).²⁰ Il discorso di don Liborio su Elmina e il Folletto, inquadrato nel momento storico della restaurazione borbonica sanfedista d’inizio Ottocento, ricorda il significato politico del gesto di Antigone nei confronti di Polinice quale ribellione al potere vigente. Il mito di Antigone si ripete inoltre all’avvento dell’Impero napoleonico, poiché la *raison* d’Oltralpe che aveva promesso libertà, fraternità e uguaglianza si traduce in una fredda morale utilitaristica, che ignora o rifiuta le creature come il Käppchen: «Chi non lavora e non guadagna fa male. È un peso per l’umanità» dirà Nodier a Elmina, la

¹⁸ «Non è facile citare un’altra opera letteraria che abbia suscitato un interesse filosofico e poetico altrettanto intenso di quello che si è concentrato sull’*Antigone* di Sofocle alla fine del Settecento e in tutto l’Ottocento» (Steiner 115).

¹⁹ «By setting her novel at the dawn of Modern Europe and at the birth of Modern Man, advanced by progress and enlightened as to the role of the individual, Ortese stresses the gap between the aims and the failure of Civilization, acknowledging the existence and drama of the ‘underground people’ and alluding to ‘verità imbarazzanti sempre taciute dagli storici’ (CA 265)» (*Loss and the Other* 210). Si veda anche il saggio di Gala Rebane “The Flickering Light of Reason: Anna Maria Ortese’s *Il cardillo addolorato* and the Critique of European Modernity”.

²⁰ L’intero discorso del Pennarulo è intriso di una profonda ambiguità, poiché questo «scandalo molto possibile» potrebbe semplicemente indicare i pericolosi rapporti di amicizia di Elmina coi francesi di Liegi (il principato vescovile di Liegi era stato annesso alla Francia nel 1795).

quale lo implora di non fargli del male (408). Il diplomatico Neville si dimostra invece scettico con chiunque celebri il «neonato Progresso»:

E avvertiva che questo, appunto, era mancato, nell'antico e nuovo farsi del mondo: il rispetto dell'alba, del pianto del Cardillo; e del suo ordine di restare fedeli – come i fanciulli dei boschi e le loro sorelle – al Nulla, al Poco, e alla pietà per il Nulla, alla compassione per l'abbandonato, al riguardo sommo per ogni Hieronymus Käppchen e la sua penna di gallina. (394)

Nella fedeltà di Elmina alla dimensione creaturale dell'esistenza, di cui è simbolo il Folletto, ritroviamo quella di Antigone per il mondo ctonio, a cui appartiene Polinice.

L'oscuro e conflittuale rapporto di parentela (che in verità non esiste) fra i Civile e gli Helm, rappresentato nei termini dell'affabulazione mitica, sembra costituire una versione parodica del disordine della Casa di Laio: «Una storia, questa del Pallonetto, del tutto esemplare del disordine delle famiglie borboniche» commenta a un certo punto il narratore (108). I disastri del contesto tragico, “alto”, lasciano il posto a problematiche borghesi, più “basse”, in linea con la modernizzazione del mito:

1. All'incesto (Edipo e Giocasta) si sostituisce l'adulterio (don Mariano e Brigitta Helm) e le mancate adozioni (Elmina, Teresa e Lillot) quali modalità di esclusione dalla Legge. La confusività aberrante dei Labdacidi subisce qui un ironico rovesciamento, poiché da un doppio vincolo di parentela (es. Antigone, figlia e sorella di Edipo) si passa all'assenza di vincolo di parentela (es. Elmina, né figlia né sorella di don Mariano);
2. All'esilio (Edipo a Colono) fa eco lo sfratto (don Mariano dalla casa del Pallonetto 139);
3. La guerra fratricida per il potere (Eteocle e Polinice) si trasforma nell'antipatia tra il fanciullo ricco e quello povero (Gerontino Watteau e Gerontino Käpp);
4. La mancanza di rispetto nei confronti dei morti (l'editto di Creonte) assume il volto della crudeltà verso i sottoposti (Nodier nei confronti di Lillot);
5. Al suicidio per un ideale (Antigone) si sostituisce l'allontanamento volontario e la scomparsa, probabilmente la morte (Elmina).

La malinconia segreta di don Mariano, dovuta a una situazione familiare piena di preoccupazioni economiche e affettive, lo situa come abbiamo visto nella posizione di Edipo: «Egli, il povero Guantaio, è l'uomo più colpito in tutta questa storia. Altro non posso dire» afferma il Duca (98).²¹ Il ritratto del Guantaio è quello di un uomo infiacchito e taciturno, depresso dopo la morte dell'amante; il suo unico orgoglio e conforto sono le cosiddette figlie, soprattutto la giovane Elmina. Se tuttavia nel mito il padre cieco si appoggia ad Antigone durante l'esilio, né vuole separarsi da lei (Sofocle, *Edipo a Colono*), il Guantaio dopo lo sfratto decide di non pesare su Elmina, la quale comunque non manca di rassicurarlo (140–41).

Elmina assume gradualmente agli occhi del principe la statura di «eroica figurina» (346), fin dall'inizio portatrice di un «segreto» (123) o «dolore segreto» (268).²² Oltre alla

²¹ Si noti che il personaggio di Edipo rivive sia in Neville sia in don Mariano, dato che per il primo Elmina rappresenta la Sfinge, per il secondo la figlia Antigone.

²² Il filosofo danese Søren Kierkegaard, nello scritto dal titolo *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria*, offre la propria lettura dichiaratamente romantica e moderna di Antigone: ella è una «sposa del silenzio» (Steiner 75), poiché non rivela a estranei la maledizione

funzione di 'sorella del morto', il parallelo con la figlia di Edipo, adolescente dal carattere «ὠμός» (v. 471; «fiero» 93) e «αὐτόγνωτος» (v. 875; «inflexibile» 123), si impone considerando i suoi tratti identitari: l'anima «tutta intera» (223), l'orgoglio, la personalità «dura e fredda» (331), la sensazione di una «vaga e totale disumanità» (212), lo «spirito di mortificazione» (201), il disinteresse per le cose mondane (207), la «libertà» dagli obblighi del cuore (218), la definizione di «creatura dannata... una creatura, anche lei, del sottosuolo» (si ricordi l'essere «cara ai morti» di Antigone, vv. 74-75; 65) e la «condizione senza dolcezza» (275), l'attributo di «pazza» (329), come «ἄνους» (v. 99 e 562; «folle» 67 e 99) è definita Antigone a causa della sua condotta.

L'addio della vergine d'acciaio alla vita sembra riecheggiare nella scena dell'incompiuto sfratto dalla Casarella, dalla quale Elmina decide comunque di andarsene in compagnia di Lillot; questa è l'ultima occasione in cui Neville vede l'amata. Il lamento di Antigone di non conoscere imenei, la dichiarazione del principio del proprio agire (vv. 891-928; 123) sono forse allusi nel discorso di rifiuto della proposta di nozze del principe (385-86); così l'odio verso Creonte (vv. 937-43; 127) trapela nelle parole di sfida a Nodier, il quale giudica «sconveniente» l'aspetto di Berrettino (387).

Dopo le perplessità iniziali di Neville sull'identità dei Gerontini, l'orfano povero Gerontino Käpp assume il ruolo di Polinice, il ricco rampollo Gerontino Watteau quello di Eteocle. Il diverso destino dei fratelli tebani trova qui un corrispettivo nell'opposto status sociale dei *piccerilli*, nonché nella mancata adozione e probabile morte del Folletto.

Alphonse Nodier sostituisce don Mariano Civile quale «re del guanto» a Napoli (217) come Creonte succede dinasticamente a Edipo nella città di Tebe. Si noti che il mercante non è zio ma amico e pretendente di Elmina.²³ Nodier incarna quella *mediocritas* o principio aristotelico del Bene che talvolta imbocca la via dell'eccesso, al pari di ciò che accade a Creonte, ma il belga agisce in nome di una morale spiccatamente utilitaristica conforme allo spirito dei tempi. Come è stato ipotizzato per Creonte nei riguardi di Edipo, è lecito chiedersi se alla base del gesto di Nodier a discapito del Folletto non vi siano motivazioni di odio invidioso verso don Mariano, legate a questioni di prestigio. Nessuna conseguenza tragica attende il personaggio del romanzo, al contrario di quello del mito.

Il lungo discorso fra Nodier, dopo la sua rottura del fidanzamento con Elmina, e il principe Neville (317-33), pare convergere essenzialmente in due punti con quello tra Creonte ed Emone (vv. 631-780; 105-15). La proposta del diplomatico di sposare Elmina e adottare Lillot, che suscita l'ammonimento di Nodier, «Ti metti in un bel guaio' disse 'la moglie pazza e il figliastro espulso dalla Chiesa [...] ti metti di tua iniziativa fra i morti alla giustizia, bada'» (329), ripete in tono meno duro l'accusa di parteggiare per Antigone e Polinice mossa dal re di Tebe al figlio (v. 730; trad. «Ed è un bel comportamento aver riguardo per i ribelli?» 111). Inoltre, entrambi cercano di dissuadere l'innamorato sottolineando l'inadeguatezza dell'amata; il mercante parla di fascino diabolico:

Non per me, bada, ma nel tuo interesse, principe caro, ti dico: lasciala, non occuparti più di lei. È una donna stregata, e neppure buona come potrebbe apparire a momenti. Altre

paterna, nemmeno al fidanzato Emone, divisa fra l'onorare la memoria del padre e aprirsi all'amato. Vi è forse una suggestione dall'Antigone kierkegaardiana circa il tema del doloroso segreto di Elmina, che affligge non a caso proprio Neville, il quale nel romanzo assume il ruolo di Emone.

²³ Nella *Thébaïde* di Racine, Creonte ed Emone sono entrambi invaghiti di Antigone (174).

cose non ti dico, perché le sai, e odio ripetermi. Ma semplicemente, ella non è una donna da sposare: chiunque le si accosti e la guardi è perduto. Per me, la vera ragione dell'ira del Cardillo! La Chimera di questi luoghi! Già Albert e Babà, a fissarla, sono diventati di pietra! (330).²⁴

Creonte sostiene che chiunque pratici l'anarchia diventi dannoso per lo Stato e per la famiglia (vv. 648–54 e 672–75; trad.it. «No, figlio mio, non perdere la testa per il piacere che una donna ti può dare; ricordati che gelido è l'abbraccio di una compagna indegna. Esiste forse piaga più deleteria di un legame sbagliato? Ma con disprezzo, e come fosse tua nemica, lascia che costei si cerchi un marito fra i morti. [...] Non c'è male più grave dell'anarchia, che rovina le città, turba le famiglie, spezza i ranghi e provoca la fuga nel corso della battaglia» 107–09).

Sebbene il tema del seppellimento del fratello lasci il posto nel romanzo a quello della sua adozione, Nodier non manca di impersonare Creonte anche su quel punto: «E un'altra cosa... se il disgraziato dovesse morire realmente, mettiti in testa che nel giardino di casa mia non sarà sepolto... non ce lo voglio» (329).²⁵ Il racconto del Pennarulo circa il ritrovamento della scatola vuota da parte di Elmina, «Poi andò su e giù in preda a una inquietudine terribile, come stesse per morire, e infine gettò un grido di colomba che trova vuoto il nido» (410) riecheggia il *récit* della Guardia circa il disseppellimento di Polinice (vv. 422–25; trad.it. «E quando, dopo molto tempo, la bufera si allontanò, scorgemmo la ragazza, che emetteva gemiti acuti, come un uccello desolato che trovi il suo nido vuoto, predato dei pulcini» 89).²⁶

Il diplomatico principe Neville, innamorato di Elmina e deciso a salvarla da un destino infelice, ricorda come s'è detto il giovane Emone. Il gioco di Ortese con il mito si estende forse qui ad altri testi non sofoclei. Nell'*Antigone* di Euripide (pressoché perduta) i due giovani sono sposati e hanno un figlio, Meone, la cui presenza sembra evocata di sfuggita nel *Cardillo* dalle malelingue napoletane: «Si diceva, fra l'altro, che il principe avesse avuto da Elmina, che non era così fanciulla come sembrava, ma già sui trentacinque quarant'anni, un bimbo, poi morto, soprannominato Cardillo, bimbo d'incredibile bellezza e soavità; e altre infamie» (135).

La subordinazione della «gaia Teresina» (64) dinanzi al marito Nodier è analoga a quella di Ismene dinanzi al re e zio Creonte. Il dialogo tra Antigone, Creonte e Ismene (vv. 531–81; 97–101) riecheggia tuttavia solo nella veste grafica del testo teatrale quello tra Elmina, Nodier e Teresa riportato nella lettera del Pennarulo (408); non c'è alcuna difesa della sorella, la quale tra l'altro implora Nodier. Un secondo dialogo tra marito e moglie, anch'esso in veste teatrale, contiene quelle espressioni di dolorosa rassegnazione e richiesta di perdono divino «Mi duole il cuore a vedere mia sorella ridotta così. Nostro padre ci patirebbe»; «Spero, caro Alphonse, che Dio ci perdonerà» (409) che Ismene rivolge invece direttamente alla sorella: «Ah, infelice, come tremo per te!» (v. 82; 67);

²⁴ Si noti l'allusione di Nodier alla Medusa, capace di pietrificare le altre creature con lo sguardo. Elmina riunisce perciò in sé le caratteristiche di ben tre mostri della mitologia greca: la Chimera, la Sfinge, la Medusa.

²⁵ L'inflessibilità del mercante in merito alla sepoltura del Folletto evoca ovviamente quella della Chiesa nei riguardi di coloro che non potevano essere tumulati in terra sacra, come appunto Gerontino, che è nato fuori dalla Chiesa.

²⁶ La similitudine dell'uccello che trova vuoto il nido ricorre nondimeno, con leggere variazioni, anche in Omero (*Odissea*), Virgilio (*Georgiche*), Tasso (*Gerusalemme Liberata*). Di nuovo, emerge il problema delle fonti.

«Perciò io chiedo agli spiriti dei morti di perdonarmi in quanto subisco violenza; ma obbedirò a chi detiene il potere» (vv. 65–67; 65). Si noti che la passività della fanciulla del mito assume un'inquietante sfumatura di responsabilità personale nel *Cardillo*: laddove Ismene non partecipa al seppellimento del fratello, Teresa si macchierebbe attivamente di complicità nella sparizione del Folletto (408–10).

Il nonagenario Duca Ruskaja assolve ironicamente la funzione di mago come Tiresia, date le sue presunte capacità negromantiche, le quali con l'ausilio di un oggetto magico, la lente di Cracovia, gli consentirebbero una visione veritiera degli eventi passati e presenti. La discutibile affidabilità di questo «occhio» (81), foriero di ulteriori varianti del mito della Casa Civile-Helm, lo situa tra i dispositivi della visione di matrice romantica, appendice dell'immaginazione del polacco.

Dopo quest'analisi comparata dei personaggi, proviamo ora a ripercorrere in senso tematico le tappe della trama del fratello, quale si presenta al lettore.

Come ricordava de Gasperin, si sviluppa l'idea del *castigo per un'antica «colpa»* (CA 207), che consisterebbe innanzitutto nella responsabilità di Elmina nella morte di un cardellino e di una sorellastra durante l'infanzia. Tale nucleo sarebbe in verità estraneo al mito, ma la comparsa del Folletto apporta un nuovo senso alla vicenda: Elmina si sarebbe addossata la colpa per proteggere Lillot, accolto in casa da don Mariano (versione di Ferrantina 365–66).

Come Antigone sconta l'«ἄθλος» del padre, sostiene il Corifeo (v. 856; «colpa» 121), così su Elmina grava il Folletto, «dolore» ed «errore» del Guantaio secondo il Duca (295), nonché il nulla patrimoniale ereditato suo malgrado. Elmina obbedirebbe alla *volontà paterna di portare avanti*, sacrificando la propria felicità, *la causa* del Folletto (dove il parallelo – in tono minore, poiché ella non rischia la morte – con il gesto di Antigone): «... fu, questo, il gran problema del Guantaio, che egli trasmise alla figlia prediletta. Ed Elmina, come suo padre, non visse che per questo scopo: aiutare costui a superare il destino, vanificare la scadenza verso cui correva il disgraziato Folletto» dichiara il Duca; «Donna Elmina ha rinunciato a ogni felicità, per lui (e a te stesso, se non lo sai, povero Ingmar), senza quasi speranza di liberazione, solo perché questo fu l'ordine di suo padre» afferma Nodier (327–28).²⁷

Il richiamo al mito di Antigone si impone alla mente del lettore allorché Nodier etichetta quale «legge del fratello» il principio alla base dell'agire di Elmina, dopo l'entrata in scena del bizzarro Portapacchi, per il quale ella manifesta un'istintiva pietà (l'«εὐσέβεια» del mito, v. 943; 127), talora a discapito degli altri «familiari» e conoscenti: «Per lei è suo fratello. E per donna Elmina, purtroppo, altra legge non c'è... più forte della legge del fratello» (328). Sebbene la voce narrante accenni che il discorso di Nodier a Neville sia improvvisato e contenga delle «invenzioni» (329), le sue parole riprendono con qualche variazione quelle precedenti del Duca:

Ella lo adora come il più sfortunato dei fratelli adottati... un malato. Adora, in lui, un cuore amato. Che sia... che sia quello che è – un bimbo della Natura, o anche un criminale folletto – questo non la riguarda. È, per lei, suo fratello. E nient'altro che un fratello più piccolo. Per lui, ha perduto la giovinezza, e può darsi che stia rischiando la stessa anima. (296)

²⁷ Non si trascurino i riferimenti cristologici del voto di Elmina: perpetuare la volontà di don Mariano significa allo stesso tempo obbedire al Padre. Non per caso il Guantaio è definito anche «il suo vero Dio» (142), il che lascia intuire un'idealizzazione della figura paterna.

Si riformula così la celebre contrapposizione tra ‘legge del cuore’ e ‘legge dello Stato’, incarnata rispettivamente da Antigone e Creonte. Il tema dell’esclusione dalla Legge assume le sembianze della *nascita fuori dalla Chiesa e dell’emarginazione sociale*: «Di costui, demone o folletto che sia, altro non posso dire, in sostanza, che è uno sventurato, fuori – per nascita – della Nostra Madre Chiesa... dannato, dunque, al nulla, e con una scadenza, che farebbe tremare chiunque, sulle spalle...» (298) asserisce il Duca, e analogamente Nodier (329). L’unica possibilità di salvezza per l’orfano di Colonia, opina il vegliardo, sarebbe un «vero atto di adozione» da parte di una coppia sposata (298). La reintegrazione in un ordine simbolico, gesto affine all’agognato seppellimento di Polinice.

Il sentimento di *pietas* verso il Folletto e non meno verso quel padre considerato alla stregua di Dio spinge Elmina a ignorare le convenienze sociali e il senso comune che tengono a distanza, o addirittura perseguitano, creature come il Käppchen; ella avrebbe addirittura sacrificato la propria giovinezza e felicità per colui che chiama «bambino mio» (386). Tale atteggiamento induce Nodier a definirla addirittura «pazza» (329), aggettivo che evoca la «dissennatezza» («δυσβουλία» v. 95; 67) della protagonista del mito. Neville si convince che un «dovere di morte» (383) sia al centro dell’agire di Elmina, una logica radicalmente antiutilitaristica e contraria alla felicità, come aveva argomentato il Duca:

Passò un po’ di tempo, in un silenzio illuminato solo dallo sguardo pietoso del Polacco per il suo pallido amico. Poi, questi uscì a dire:

«Ella, dunque, non ama nulla di ciò che è bene; nessuna legge morale le consente di distinguere tra il bene e il suo contrario; e, inoltre, peggio di tutto, preferisce proprio quest’ultimo... Ed è in ciò, forse, il suo peccato, io temo...»

«Non che lo preferisca...lo sceglie» disse grave il Duca. «Ciò che le torna di mero svantaggio (secondo il mondo) è la categoria cui si uniforma. Nulla, quindi, di ciò che è propriamente suo, o piacevole, è da lei preferito, anzi... lo aborre; quindi, se vogliamo seguire tali deduzioni, unicamente ciò che danneggia, o rattrista, il suo cuore... la cosa più amara, che lede i suoi interessi terreni, può dirsi la più amata. Ma, intendi, proprio perché non lo è». (291–92)

Se volessimo riformulare la questione della pertinenza del mito all’interno del *Cardillo* da una prospettiva psicanalitica, potremmo dire che alla base del desiderio di Elmina vi sia una causa ideale, come si desume, lo abbiamo visto, dalla spiegazione del Duca e di Nodier, nonché dal racconto della serva Ferrantina e del Pennarulo. Essi, al pari di Neville, attribuiscono l’indifferenza, la durezza e l’assenza di felicità della donna alla devozione per Hieronymus, reietto per il consorzio umano. Analogamente secondo Lacan una causa ideale connota l’agire di Antigone, la quale sarebbe figura emblematica del *desiderio puro* che sfinisce tragicamente nel *desiderio di morte*.²⁸ Il cuore comune dell’agire di Antigone e di Elmina sarebbe definibile allora come un «fantasma» *utopico* di purezza: entrambe le eroine sarebbero mosse da un desiderio che vorrebbe fare a meno dell’Altro,

²⁸ Come riassume Massimo Recalcati: «La solitudine di Antigone, la sua intransigenza assoluta, conduce fatalmente il desiderio puro verso un desiderio di morte, la vita verso la sua distruzione, verso il suo sacrificio, comporta lo sconfinamento della vita verso la morte» (*Ritratti* 151).

dei compromessi con la Legge, dedicandosi a un essere che si fa incarnazione di una causa.²⁹

I molti elementi di incertezza nel romanzo e i risvolti assunti dal mito impediscono una risposta definitiva al mistero di Elmina. Tuttavia, ciò che sostiene Recalcati a proposito del desiderio di Antigone vale indubbiamente anche per la protagonista del *Cardillo*: «Antigone mostra il rischio che attraversa inevitabilmente l'esperienza soggettiva del desiderio, il rischio dello sbandamento, della perdita, della sconfitta, del disastro, della rovina tragica» (*Ritratti* 152). Il destino di Elmina, che da ultimo si consegna involontariamente al novello despota Nodier rifiutando la proposta di nozze di Neville che vorrebbe adottare il Folletto, rivela questo fondo di intransigenza del desiderio che finisce per danneggiare lei e il "fratello" stesso. Elmina sceglie il proprio male, come sostiene il Duca, il cui discorso ricorda la definizione freudiana di istinto di morte, in nome del desiderio, condannando se stessa e chi le vuole bene all'infelicità.

Bibliografia

- Bardi, Ugo. *Il libro della Chimera. Storia, rappresentazione e significato del mito*. Firenze: Polistampa, 2008. Stampa.
- Borghesi, Angela. *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*. Quodlibet: Macerata, 2015. Stampa.
- Bottioli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi, 2006. Stampa.
- Campana, Dino. *Canti orfici e altre poesie*. Ed. Neuro Bonifazi. Milano: Garzanti, 1989. Stampa.
- Clerici, Luca. *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 2002. Stampa.
- De Gasperin, Vilma. *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. Oxford: Oxford UP, 2014. Stampa.
- Di Nicola, Giulia Paola. *Nostalgia di Antigone*. Con testo greco di Sofocle e traduzione a fronte a cura di Angela Rossi. Torino: Effatà, 2010. Stampa.
- Farnetti, Monica. "Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante." *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*. Ed. Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder. Perugia: Morlacchi, 2003. 9–22. Stampa.
- . "In mancanza d'altro. Momenti del fantastico novecentesco." *Italia magica: letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*. Ed. Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia. Atti del convegno MOD, Cagliari-Pula 7-10 giugno 2006. Cagliari: AM&D. 741–48. Stampa.

²⁹ Con l'espressione «fantasma» si intende in psicoanalisi il modo del godimento proprio di ciascun soggetto, ciò che lo struttura. Quando il fantasma si irrigidisce, l'esistenza del soggetto si fissa in una mortificante coazione a ripetere, impedendo un autentico cambiamento. Si veda Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*.

- Favaro, Francesca. “Una scelta perturbante. Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato* (1993).” *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*. Ed. Ribero e Ricadone. Padova: Il Poligrafo, 2011. 263–79. Stampa.
- Freud, Sigmund. *Al di là del principio di piacere*. Torino: Bollati Boringhieri, 1977. Stampa.
- . *Introduzione al narcisismo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976. Stampa.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976. Stampa.
- Ghezzi, Flora. “Voci dall’oltrestoria: *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese e la crisi della modernità.” *Il Giannone. Per Anna Maria Ortese*. Ed. Luca Clerici. IV.7-8 (gennaio-dicembre 2006): 221–43. Stampa.
- Harwell, Margherita Pieracci. “Anna Maria Ortese.” *Humanitas* 2 (marzo-aprile 2002): 247–83. Stampa.
- . “The Enigmatic Character of Elmina: A Thread in a Vertiginous Web.” *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*. Ed. Gian Maria Annovi and Flora Ghezzi; with an interview with the author by Dacia Maraini. Toronto-Buffalo-London: U of Toronto P, 2015. Stampa.
- Lacan, Jacques. *I complessi familiari nella formazione dell’individuo*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2005.
- . *Il Seminario. Libro IV. La relazione oggettale (1956-1957)*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- . *Il Seminario. Libro X. L’angoscia (1962-1963)*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- . *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*. Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- . “La direzione della cura e i principi del suo potere”. *Scritti*. Vol 2. Ed. di Giacomo Contri. Torino: Einaudi, 2002. 580–642. Stampa.
- Morante, Elsa. “La serata a Colono.” *Opere*. Vol. II. Eds. Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori, 1990. Stampa.
- Ortese, Anna Maria. *Il cardillo addolorato*. Milano: Adelphi, 1993. Stampa.
- . *L’infanta sepolta*. Ed. Monica Farnetti. Milano: Adelphi, 2010. Stampa.
- . *Romanzi*. Vol. II. Eds. Andrea Baldi, Monica Farnetti, Filippo Secchieri. Milano: Adelphi, 2005. Stampa.
- Recalcati, Massimo. *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*. Con contributi di Luigi Colombo, Domenico Cosenza, Paola Francesconi. Milano: Bruno Mondadori, 2003. Stampa.
- . *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*. Milano: Feltrinelli, 2015. Stampa.
- . *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Cortina, 2012. Stampa.
- . *Ritratti del desiderio*. Milano: Cortina, 2012. Stampa.

- Sofocle, *Antigone. Edipo a Colono. Edipo Re*. Introduzione, traduzione, premessa al testo e note di Franco Ferrari. Testo greco a fronte. Milano: Rizzoli, 1982. Stampa.
- Steiner, George. *Le Antigoni*. Milano: Garzanti, 1990. Stampa.
- Weil, Simone. *La rivelazione greca*. Ed. Maria Concetta Sala e Giancarlo Gaeta. Adelphi: Milano, 2015. Stampa.
- Wood, Sharon. “‘Such stuff as dreams are made on’: Anna Maria Ortese (born 1914) and the Art of the Real.” *Italian Women’s Writing, 1860-1994*. London: The Athlone Press, 1995. 169–84. Stampa.