

UN PARADOSSO APPARENTE: MENZOGNA E SORTILEGIO, IL PRIMO ROMANZO DI ELSA MORANTE

JØRN MOESTRUP
(Odense Universitet)

Sommario

The work of Elsa Morante (1912-85) falls in two parts and the dividing line can be placed shortly before the middle of the 1960s. Almost all scholars of her work have denied the first two novels any substantial relationship with the historical and local context. The present contribution attempts to prove that in her own paradoxical way the author adheres strictly to some of the most fundamental sources of spiritual inspiration, active in her country in the years immediately following the Second World War in her first published novel, Menzogna e sortilegio (1948).

In questo studio tenterò di esporre un'analisi testuale del primo romanzo pubblicato della Morante – il primo in assoluto è invece, com'è ormai a tutti noto, *Qualcuno bussava alla porta*, uscito a puntate sulla Rivista *I diritti della scuola* nel 1935-36 – in cui verrà privilegiato il modo di porsi dell'autore nei confronti della sua materia, la prospettiva singolare in cui inserisce fatti e personaggi. Uno dei propositi principali dello studio è pertanto quello di smentire radicalmente l'affermazione, ancora oggi luogo comune negli studi morantiani, dell'estraneità del suo testo al modo di pensare e di sentire di quegli anni del primo dopoguerra. Elsa Morante non si associa formalmente al modo di scrivere della grande maggioranza dei contemporanei, dallo stile gridato dei neorealisti della prima ora ai modi ben più sorvegliati di un Calvino del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947), ad esempio, e neppure utilizza materiale dichiaratamente autobiografico, com'era nei dettami dei tempi che correvano. Ciò non toglie, però, che condividesse profondamente un

modo di sentire il proprio tempo che fa da sfondo al neorealismo nel suo insieme – come si vedrà più avanti – sebbene lo manifestasse in maniera implicita, con una raffinatezza tutta sua e in modi di apparente paradossalità, che hanno impedito di riconoscere la validità, anche in questo caso, di quanto avrebbe scritto più tardi (1959) nell'inchiesta sul romanzo. Si tratta di un passo spesso citato, in cui Elsa Morante afferma l'inevitabile legame di qualsiasi romanzo col momento in cui viene concepito, riporteremo la citazione nelle conclusioni di questo contributo. Nulla fa pensare che il suo atteggiamento fosse diverso quindici anni prima, quando cominciò a scrivere *Menzogna e sortilegio* e, d'altronde, anche nel caso de *L'isola di Arturo*, contemporaneo alle risposte sul romanzo, la critica suole affermare la sua fondamentale estraneità al proprio tempo. Quanto l'autore stesso dichiara e, anzi, rivendica con forza, a proposito della inevitabile temporalità dei testi narrativi, dovrebbe indurre a tutt'altra interpretazione, a ricercare legami più sottili con le tensioni del momento vissuto, espressioni meno ovvie dello *Zeitgeist*.

Quando *Menzogna e sortilegio* vinse il premio Viareggio nell'estate del 1948, a pochi mesi dalla pubblicazione, il fatto causò notevole stupore fra i letterati italiani che, nella stragrande maggioranza, ignoravano l'esistenza della scrittrice, pur non giovanissima – compiva allora 36 anni. La Morante aveva pubblicato già molte cose, ma un solo libro, la raccolta di novelle, *Il gioco segreto*, uscita durante la guerra nel '41 e passata quasi inosservata, ebbe pochissime recensioni. La sorpresa dei professionisti della letteratura vis-à-vis l'attribuzione del premio è pertanto più che comprensibile; si trattava pur sempre del maggiore riconoscimento cui uno scrittore italiano poteva aspirare (lo Strega era appena nato, l'anno precedente), dato a una quasi esordiente. Il tono dei commentatori fu generalmente alquanto riservato, con un paio di eccezioni degne di nota – per la ferocia, non per l'entusiasmo, di certo. Di recensioni entusiastiche il lunghissimo romanzo non ne ebbe neppure una. In linea di massima i recensori sono piuttosto rispettosi del raffinato livello linguistico e stilistico del libro, sentono di trovarsi in presenza di doti artistiche fuori dell'ordinario, ma restano comunque sulla difesa, e l'incomprensione è un po' di tutti. Viene fin dal primo momento messo in rilievo il carattere insolito del romanzo che non sembrava, per l'appunto, nient'affatto in sintonia con i prodotti neorealistici correnti. Sorpresa, rispetto un po' freddo, ma anche

disinteresse e leggera noia, ecco le reazioni tipiche della critica, sostituite in qualche caso, come si è accennato, dal fastidio e dall'irritazione apertamente dichiarate, in maniera memorabile dal grande critico sardo Enrico Falqui, oggi dilettevole lettura¹. È facile ridere alle spalle di chi scriveva 40 anni fa, ma è un rischio del mestiere che va accettato. La rassegna delle recensioni a stampa di una determinata opera somiglia non di rado ad una traversata del deserto, interrotta dalla visita di poche oasi, fra le quali bisogna contare anche le stroncature che, oltre al merito qualche volta della involontaria comicità, possono avere anche quello di mettere in chiarissima luce i pregiudizi dei contemporanei, puntando dritto a quegli aspetti, spesso i più autentici e originali dell'opera, che sono all'origine dell'incomprensione. Falqui trovava scandalosamente snob, prolisso e pretenzioso il romanzo.

Tenteremo di estrarre dal lungo testo gli elementi di composizione che servono a formarne le strutture portanti. Il libro è costruito su un piccolo numero di relazioni interpersonali, stranamente simili fra di loro e tutte sorte da un rapporto amoroso. Vi è immancabilmente in tutte un dominatore e una schiava o una dominatrice e uno schiavo, è un universo in totale squilibrio. Ci troviamo qui a quello che potrebbe essere definito il primo livello delle strutture di potere. Il secondo livello, la cornice sociale, costituisce un parallelo perfetto, di non minore rigidità. Restringendo l'esame ai quattro protagonisti, essi formano una successione che parte da Edoardo, ricco, nobile e amante solo di se stesso. Segue la sua schiava, Anna, anche lei nobile perché cugina di Edoardo (e con un bellissimo nome: Massia di Corullo!), ma molto povera e pertanto in una posizione dal punto di vista sociale enormemente inferiore. La vittima di Anna è il marito Francesco, da lei disprezzato e maltrattato, sposato soltanto come ultima soluzione di sopravvivenza. La Morante ha cura di inserirlo nella scala dei valori a un gradino comunque inferiore, seppure di poco: Francesco viene dalla campagna, sua madre è analfabeta e lui stesso è il frutto di una relazione illegittima. Più in basso incontriamo Rosaria, anche lei una povera analfabeta di paese che finisce per fare la meretrice e che ama per tutta la vita Francesco, ma è da lui respinta, come lui a sua volta è respinto dalla moglie. L'autore ha così costruito una sequenza rigidissima, che non

¹ *Il Tempo*, 7-10-1948, raccolto in E. Falqui, *Tra racconti e romanzi del Novecento*. G. D'Anna, messina-Firenze, 1950: 218-22.

ammette modifiche di nessun genere, ma vi è ancora dell'altro: tutte queste combinazioni finiscono in malo modo e con la sola eccezione della narratrice, anche lei schiava però, rispetto alla madre, Anna, e dominatrice nei confronti del padre, Francesco – tutti i personaggi principali muoiono tragicamente e in giovane età. Un'eccezione è la madre di Edoardo, che però impazzisce, e Rosaria, *la putain généreuse*, di cui – comunque – l'autore ha cura di informarci che scompare anche lei a poco più di quarant'anni. Tragedia universale, quindi, e l'ultima rimasta, Elisa, è sola nella sua stanza a Roma, intenta a raccontarci i fatti – di lei cambierà forse, e forse no, la posizione di solitudine e isolamento.

Ciò che accade con Elisa è di grande importanza per intendere appieno il messaggio del testo, e a questo proposito va attentamente valutata la sua posizione prima e dopo il racconto. Nell'introduzione Elisa descrive la sua vita solitaria nell'appartamento di Rosaria prima e dopo la morte della sua benefattrice. Isolatasi sempre di più nella casa romana, malgrado l'immediata vicinanza della tumultuosa esistenza di Rosaria, Elisa finisce per vivere interamente in un mondo di fantasia – si inventa interminabili favole i cui i protagonisti sono spesso i suoi familiari, i genitori soprattutto, scomparsi da anni. Con la morte della madre adottiva lo scudo protettivo scompare, si disfa il mondo dei sogni, e Elisa entra in uno stato di crisi che soltanto la memoria sembra in grado di superare o almeno alleggerire. Elisa comincia a scrivere la storia della propria famiglia. Il suo stato d'animo è descritto come “un'angoscia sottile e perfida”², ma dall'evocazione del passato trae un sostegno psicologico che le fa sperare nella liberazione dalle “streghe, le favole” (9), e la conclusione delle pagine d'esordio suona così: “Chi sa che col loro [i.e. i familiari evocati] aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera” (9). In seguito Elisa racconta la drammatica storia dei suoi, terminando con una postfazione dalla quale evidentemente il lettore si aspetterà un chiarimento sull'effetto prodotto dalla narrazione. I segnali emessi non sono di indiscutibile chiarezza, e ne fa fede la lunga discussione fra gli studiosi della Morante³. In realtà, una risposta alla

² Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 1948, cit. dalla 4^a ed. 1962: 28. L'edizione mondadoriana nei Meridiani, 2 vols. 1988, raccoglie quasi tutta l'opera, meno gli scritti giovanili.

³ Non vi è accordo sul destino di Elisa, mentre la grande maggioranza degli studiosi tendono a vedere la *Weltanschauung*, manifestata nel romanzo, in chiave esclusivamente negativa.

domanda se Elisa uscirà o non uscirà dalla propria camera, sembra avere perso buona parte della sua rilevanza. Elisa forse uscirà, forse no – forse uscirà qualche volta – ma un fatto sembra accertato al di là di ogni ragionevole dubbio: il suo stato d'animo è mutato radicalmente. Nell'epilogo racconta il seguito della storia: il viaggio in ferrovia con rosaria fino a Roma e il dono del gatto, l'oggetto che Elisa desiderava più di ogni altra cosa. Tutto è esposto nella maniera più pacata, anche la triste fine, rapidamente accennata, di Augusta e Concetta: "Io spero che, insieme alle altre inquiete ombre della nostra famiglia, Concetta abbia a quest'ora chiarezza e pace" (705). Dopo le righe citate il tono della narratrice si modifica ancora, da andante con brio ad allegro, nello scherzoso augurio ai protagonisti della storia di formare insieme nel cielo una costellazione detta "del cugino". La chiusa dell'epilogo arriva in modo a prima vista *choquant*, con una poesia *Canto al gatto Alvaro* che termina nella maniera seguente: "L'allegria di averti amico / basta al cuore. E di mie fole e stragi / coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti, / tu mi consoli, / o gatto mio!". Il meno che si possa dire è che, come conclusione di una tragedia greca, con tutti i protagonisti morti in giovane età o impazziti, non c'è male! davvero.

E invece, questa chiusa, che suonerebbe quasi parodistica, è in intimo accordo con la narrazione nel suo insieme e viene a chiudere con perfetta coerenza di tono un racconto che, malgrado gli innumerevoli casi tragici, non ha, paradossalmente, nulla di tragico, visto in una prospettiva di totalità. In *Menzogna e sortilegio* abbiamo una rappresentazione straordinaria del mondo come spettacolo, e i fatti presentati sulla scena non sono in primo luogo positivi o negativi, sono arte e sono innanzitutto affascinanti. È a questa rarissima qualità del narrare morantiano che Emilio Cecchi alludeva con le parole della sua recensione, una delle poche veramente simpatizzanti, sebbene, anch'essa, non del tutto priva di riserve: "Avverta il lettore che non dovrà ricercare tali cose in una raffigurazione diretta. Non dovrà aspettarsi di essere realmente chiamato a partecipare a quelle passioni, a investirsene e viverle nella loro immediatezza, ma piuttosto ad assistervi direi quasi come fossero

Vedasi G. Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1968: 98; L. Stefani: "Ritratti critici di contemporanei", Elsa Morante: *Belfagor*, n.26, 1971: 297; G. Ventura, *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze, 1977: 52; P. Gargani, "Menzogna e sortilegio. I sentimenti senza sguardo", in AA.VV., *Lecture di Elsa Morante*, Rosenberg e Sellier, Torino, 1987: 79.

recitate e cantate”⁴. La finezza dell’osservazione è indiscutibile, e Cecchi è uno dei pochissimi che abbia visto chiaro a questo proposito, sebbene ne tragga una conclusione a nostro avviso errata. Cecchi sostiene che si tratta anche, e quasi in primo luogo, di un limite del romanzo, invece di vedervi la sua qualità unica, il suo aspetto più straordinariamente originale. In che modo la Morante giunge a questo risultato, come riesce ad unire commedia e tragedia, nell’insistenza costante sulla spettacolarità del reale? Innanzitutto con l’applicazione del principio di ambiguità. Non viene formulato nessun giudizio morale inappellabile nell’intero libro, e il motivo è evidente: malgrado il pessimo comportamento di tutti i personaggi, quando si trovano in posizione di dominatore/dominatrice, vengono senza eccezione riscattati dalle ricche qualità che mostrano in altre circostanze, anche nei momenti stessi in cui si rendono colpevoli di atti senza dubbio condannabili. Edoardo è un tiranno egoistico e odioso, ma è anche personaggio pieno di grazia e irresistibile nel giocare con i propri sudditi. La gelida ed ottusa Anna possiede una dignità regale nel sacrificio incondizionato di se stessa al suo amore. Anche Francesco si eleva ad altezze morali intaccabili, nel culto dell’ideale, impersonato dalla moglie adorata, la cui decadenza fisica non viene da lui neppure sospettata, e perfino Rosaria, venditrice di sé, vive gioiosamente una vita secondo i suoi desideri nel suo appartamento della capitale: i vizi non impediscono in nessun modo che sia anche un modello di fedeltà e di generosità; obbedisce ai suoi istinti spontanei e forti senza distinguere fra di essi, e al lettore ispira solo simpatia e perfino ammirazione. Si potrebbe continuare, ma basti l’aver indicato la fondamentale ambiguità – nel linguaggio morantiano termine altamente positivo – dei quattro personaggi principali. Elisa, nella sua funzione di narratrice adulta, non affianca direttamente i familiari e Rosaria, ed ha una funzione meramente passiva e registrante. La bambina decenne, invece, somiglia non poco ad essi.

Anche per la figura di Elisa narrante, seppure non implicata nei fatti, un tentativo di rinvenire una non dissimile ambiguità potrebbe tuttavia risultare fruttuoso. Elisa si autocondanna, nella prefazione, per la sua incapacità di instaurare rapporti normali con l’ambiente in cui vive, con le persone che la circondano, ma la descrizione delle sue capacità

⁴ E. Cecchi, “Il romanzo di Elsa Morante (1948)”, in *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano, 1954: 73-7. Cit.: 76.

fantastiche, nelle stesse pagine, già contiene un principio di autoesaltazione. Nel corso della narrazione si libera dalle sue costrizioni, riesce a dominare la materia stabilendo con essa un rapporto di partecipazione-distacco, perfettamente equilibrato. Il tono mutato delle pagine finali è la logica conclusione di questa rinnovata capacità di inserimento nel mondo, un mondo che per Elisa è in larga parte il suo passato e il rapporto con il fantastico. Risolti a questo livello i suoi problemi, l'abbandono della stanza si è, a suo modo, già verificato, anche se, materialmente, potrebbe scegliere nell'avvenire di trascorrervi buona parte del suo tempo.

È a questo punto evidente il senso del titolo, la realtà è allo stesso tempo menzogna e sortilegio; per quanto gli uomini si trattino pessimamente fra di loro, per quanto frantendano se stessi e gli altri, costruendo esistenze basate sulla menzogna – nonostante questo sono partecipi di un dramma la cui grandiosità, e perfino bellezza, li riscatta tutti. È un universo poetico, quello che incontriamo nel primo romanzo della Morante, perfettamente a-morale, secondo i criteri della morale corrente, ma la constatazione è priva di rilevanza, il sortilegio annulla la menzogna, trasformandola in fascino e spettacolo.

Siamo di fronte ad un romanzo esistenziale che vuole innanzitutto darci un'idea del mondo un'idea del mondo come totalità e che approfondisce la sua prospettiva ulteriormente introducendo tutta una serie di procedimenti caratteristici dei quali almeno tre meritevoli della più grande attenzione. Uno è l'indeterminazione spazio-temporale, l'altro la straordinaria esuberanza del narrato, arricchito costantemente di nuove diramazioni, personaggi supplementari, fatti aggiuntivi. Questa prolissità veniva regolarmente criticata dai recensori, mentre invece va considerata principio costruttivo del libro. Terzo ed ultimo elemento, l'aspetto metaforico – in nessun altro testo della Morante vi è un tale numero di metafore, spesso lunghissime, al punto da formare veri e propri microracconti. Si tratta di un fare stilistico evidentemente dotato di funzioni precise.

Tornando al primo punto, bisogna dire che non è facile situare nel tempo, con precisione, i fatti del romanzo. Nella seconda parte esiste l'automobile, mentre nella prima si parla soltanto di carrozze. Sembra evidente che un giovane ricco e alla moda come Edoardo avrebbe senz'altro disposto di una macchina, se un tale mezzo di locomozione fosse stato disponibile. Ma vi è un'altra testimonianza che rende

assolutamente necessaria una datazione, della prima sequenza narrativa, a prima della guerra, al primo decennio del '900, con ragionevole approssimazione. È la pagina dell'ultimo capitolo della parte terza, "L'anonimo", in cui vengono descritti gli inizi della relazione tra Francesco e Anna. Tratteggiando le trasformazioni operate nell'animo di Francesco dall'amore incipiente, l'autore si esprime come segue: "Fedele ai metodi che parevano naturali alla sfarfallante, mistica gioventù della sua epoca [sottolineatura mia], Francesco [...] ne traeva ogni sorta di assurde, e magnifiche, e presuntuose conclusioni" (288). Ci sembra fuori di discussione, che la generazione descritta nei termini messi in rilievo sia anteriore alla guerra perché portatrice delle tendenze fin-de-siècle, decadentistiche, della volta del secolo. La frase citata non permette nella sua relativa vaghezza, è evidente, di stabilire una precisa cronologia dei fatti – di proposito evitata dall'autore – ma semmai tende a spostarli indietro, rispetto alla guerra, non avanti. Altri degli elementi menzionati impediscono comunque un arretramento al di là dei primi anni del secolo. La seconda sequenza narrativa, quella di Elisa bambina, è quindi da porre intorno al 1915, datazione approssimativa, s'intende, e, ripetiamo, voluta tale.

È quanto mai significativo che i fatti vengano così a trovarsi negli anni della Grande Guerra, cui non si fa il più piccolo cenno, la storia contemporanea è inesistente. Lo stesso atteggiamento si ripresenta nei confronti dei connotati geografici: la città, teatro dei fatti, è un luogo altrettanto vago di contorni, un centro urbano meridionale privo di qualunque caratteristica. In mezzo a una pianura, con un nucleo storico e quartieri moderni in periferia, la ferrovia e il parco comunale, ex-villa privata, un cliché identificabile con tutte e con nessuna. È un perfetto errore di prospettiva dedicarsi, come più volte è stato fatto, alla ricerca di un nome, magari sulle orme di quella P maiuscola (Palermo, ahimé) che all'autore serve soltanto come elemento di mistificazione⁵. Non può avere nome la città, è per definizione anonima, l'attenzione non va assolutamente distolta dall'essenziale. Poco più viene detto delle abitazioni dei personaggi di primo piano – del palazzo Cerentano, ad esempio, il lettore non è in grado di farsi un'idea, neppure

⁵ Ricordiamo anche le parole di Elisa nell'introduzione: "Risorge la vecchia città meridionale dove nacqui, e vissi fino all'età di dieci anni" (27).

approssimativa, e l'appartamento di Anna e Francesco scompare anch'esso nel più completo anonimato.

L'interesse del libro è interamente focalizzato sull'elemento umano – inteso concretamente come i personaggi del dramma – che a sua volta cresce su se stesso, si allarga in tutte le direzioni, aggiungendo in continuazione nuove figure laterali e loro storie personali. Questo moltiplicarsi dei fatti è un aspetto importante del reale che così subisce un processo di incessante arricchimento, a significare la sua inesauribilità. Lo spettacolo è infinito e chi lo guarda dovrà ammirare questa sconfinata variabilità dell'umano – la quantità si identifica in questo romanzo con la qualità, l'umano non ha limiti, lo spettacolo non finirà mai⁶.

L'ultima e la più importante delle tecniche specifiche adottate dall'autore per dare alla narrazione il suo tono inconfondibile, è, come si è accennato, l'uso particolare della metafora. La Morante si serve di similitudini in tutti i suoi testi, con frequenza piuttosto varia, però, e con intenzioni completamente diverse. È stato detto più volte, con ragione, che una delle qualità più stupefacenti dei suoi testi maggiori è l'assoluta originalità di ciascuno di essi rispetto agli altri – almeno cinque volte durante la sua esistenza ebbe modo di manifestare questa straordinaria capacità di innovazione secondo quello che le circostanze storiche e personali dittavano dentro. In *Menzogna e sortilegio* la metafora serve a creare il distacco necessario, senza il quale non sarebbe stato possibile inserire nella singolare prospettiva teatrale che distingue il romanzo, anche i momenti più intensi e drammatici del testo. Il libro è in sé una grande metafora che riproduce, nel rapporto fra autore e fatti narrati, quello tra il Creatore e la sua opera, tra Dio e i figli di Adamo. L'origine divina non annulla il distacco, dà però allo spettacolo una dignità tutta sua, riscattandolo in certo modo dalle tante cose che lo appesantiscono. I passi che si offrono sono numerosissimi, ci limitiamo ad estrarne uno solo, dal capitolo già citato alla fine della parte terza, la

⁶ Un esempio molto caratteristico, e allo stesso tempo stupefacente, sono le due pagine dedicate ai figli di Nicola Monaco. La narratrice non riesce ad arrestare il suo esposto sul destino della famiglia Monaco, non ce la fa ad abbandonarli ed inventa ("Una sorte rimasta per me *ignorata* [c.n.] è quella di Pascuccia Monaco, la moglie di Nicola. *Probabilmente* [idem] [...] si guadagnò da vivere [...]” ecc., ecc.) (105-6) seduta stante un piccolo romanzetto di supplemento che si snocciola per ben due pagine, presentato, per quanto riguarda i figli Monaco, come parte delle emorie di Elisa!

pagina che descrive la grave crisi di Francesco che ha appena scoperto il tradimento di Rosaria.

Così viene rappresentato il disperato protagonista: “Di tal sorta era l’elegia che il nostro eroe cantava a sé medesimo in quella rattristante avventura della sua vita e in quella malinconica ora fra la luce e il buio. Ora, anche i meno acuti fra i miei lettori avranno forse inteso che, a ben ricercare il significato di quella elegia, Francesco, in sostanza, con esso invocava una madre. Non v’è nulla di male in ciò: perfino Achille [ecco la metafora!] evocò lagrimando sua madre, affinché, dalle sue stanze in fondo al mare salisse a consolarlo in una occasione non troppo diversa da quella che ci interessa. E se Omero non ebbe ritengo a mostrarci Achille in un simile atteggiamento, altrettanta disinvoltura potremo usare noi nei confronti del nostro eroe Francesco De Salvi” (308). Non ci sembra necessario commentare a lungo il passo, in perfetta sintonia con la poesia conclusiva dedicata al gatto Alvaro. Scherzando la scrittrice prende amorevolmente in giro il suo eroe infondendo con questo metodo una leggerezza nel proprio stile che non sarà più ritrovabile nella sua opera. La sua visione del tragico mondo è in questo libro comico, nel senso più alto della parola.

In alcune rappresentazioni, parzialmente metaforizzate, si fa sentire, oltre all’effetto comico, una sorta di piacere dell’*art pour l’art*, del particolare, micro-unità del reale che offre sempre nuove testimonianze della sua inesauribile ricchezza. Nella scena in cui la povera Rosaria incontra Edoardo, colpevole all’insaputa della ragazza di avere rivelato a Francesco il nascondiglio dei gioielli, viene introdotto a un certo punto un monocolo, anch’esso trovato da Francesco e subito considerato prova a carico di Rosaria. Nella sua descrizione l’autore indugia a tal punto in vari svicolamenti che sembra perdere interamente di vista il punto di partenza, e alla fine chiude con una deliziosa similitudine che coinvolge l’animale prediletto dalla Morante: “Era un monocolo di vetro, appeso a una catenina d’oro: di quelli che i gentiluomini (soprattutto certuni, di gusto un poco libertino, e preferibilmente nell’età matura), portano volentieri: non tanto per rimediare a un difetto dell’occhio, quanto, piuttosto, perché quel vetro dona al loro aspetto un geniale aspetto ammiccante e nel tempo stesso dignitoso (simile, per intenderci, all’espressione che avrebbe, se tenesse un occhio appena socchiuso e un altr’occhio ben aperto e rotondo, il sospirato gatto soriano)” (299). Chi scrive in questo modo non ha problemi di tempo, nessun dramma dovrà

correre alla fine. Il burattinaio, invece, dispone con cura le sue marionette, e vi è sempre spazio per improvvisazioni che fanno ridere.

Il compiacimento per l'elegante *divertissement* stilistico, in forma di raffinato scherzo, è una delle tentazioni cui l'autore non trova motivo di resistere. Un bellissimo esempio è nel duetto tra Edoardo e Anna, quando il cugino trova il pretesto per rimproverare alla cugina, con falsa e comica severità, la sua troppa sapienza (in realtà inesistente) in materia di rapporti fra i sessi: "I rimproveri di lui, quindi, erano ingiusti; ma egli sapeva ch'erano ingiusti? Certo che lo sapeva, e per questo nelle sue chiacchiere, e nel suo mutevole viso, la maniera scandalizzata e paterna giocava con una subdola leggerezza, con un divertimento arioso e ilare del quale egli pareva sottilmente ubriacarsi. Così, in un concerto, avviene, ecco, che si fa avanti il burbero e cupo contrabbasso; e al solenne tuonare della sua voce, sembra che gli altri strumenti tacciano in ascolto, come giovinetti rispettosi di una predica. Senonché, affinando meglio l'udito, ci s'accorge che dietro il vecchione pontificante, i violini sommessamente continuano a scherzare fra loro; e l'orecchio si delizia di questa elegante discordia" (182). Con i giovinetti rispettosi si sovrappone un ulteriore livello metaforico: la Morante è sempre pronta a lanciarsi in nuove conquiste del multiforme e variopinto universo che ci circonda. Il passo citato si prestava al sorridente indugio, ma, come si è visto precedentemente, l'autore non esita a introdurre questo procedimento in momenti della sua narrazione in cui la sua presenza era a priori tutt'altro che ovvia, senza riconoscere l'ispirazione di fondo del testo: una spinta interiore ad estrarre comunque da un'esistenza fondamentalmente tragica, un'ineliminabile – e anche irrazionale e assurda – gioia di vivere, gioia di confrontarsi con il reale in tutte le sue forme, di meravigliarsi, di ridere e di battere le mani, al di là di ogni, per tanto fondato, pessimismo morale ed esistenziale.

Dovrebbe essere non troppo disagiata a questo punto intravedere il profondo legame che unisce il romanzo al momento storico e all'ambiente particolare in cui esce. Ricordiamo al proposito, quanto la Morante avrebbe detto una decina d'anni dopo sui necessari rapporti fra letteratura e storia. È la ben nota risposta all'inchiesta sul romanzo, organizzata da *Nuovi argomenti* nel 1959 e ristampata nel volume postumo dei saggi, *Pro e contro la bomba atomica*, curato da Cesare

Garboli⁷. Scrive la Morante: “[...] se oggi, 1959, un vero poeta sceglierà di scrivere un romanzo, poniamo, sulle guerre di Algeria o su Pia dei Tolomei, o magari sulla giornata del proprio gatto, il suo romanzo sarà, in ogni caso, assolutamente moderno, e *impegnato*, e umano e reale; e offrirà alle generazioni presenti e future – oltre ai suoi significati incommensurabili – anche una misura perfetta, e un *ritratto intero* del 1959” (62).

Con queste parole in mente agli studiosi della Morante si pone il problema indifferibile di additare i legami di cui sopra, e non è pensabile insistere nel considerare *Menzogna e sortilgeio* e *L'isola di Arturo* testi privi di veri rapporti col proprio tempo, lontani dalle correnti letterarie e culturali che, con mezzi più facilmente decifrabili, contribuivano al ritratto del loro momento storico. Elsa Morante cominciò a scrivere il romanzo negli ultimi anni della guerra, dopo il 1943, e circa quattro anni dopo il testo era pronto. Sono anni in cui ci si risveglia dopo un lungo incubo, si riaprono le frontiere, all'oppressiva chiusura subentra finalmente un mondo di libertà, aperto, di nuove e molteplici scelte. In Italia ha termine non soltanto una lunga guerra, con anni di fame, di distruzione e di morte, ma anche una lunghissima dittatura. Checché se ne pensi, è indubbio che in molti crescevano speranze non immeritevoli dell'aggettivo palinogenetiche, che spesso è stato applicato all'atmosfera morale di quel periodo. Elsa Morante non interpreta questa situazione in termini legati visibilmente ai fatti concreti, puntando invece, esclusivamente, su un'idea diversa dell'umano e della situazione, che, in sé, certamente, sul piano della realtà, non era un idillio, come d'altronde sono tutt'altro che idilliaci i fatti del romanzo. Però, malgrado i conflitti inevitabili che spesso sfociano e continueranno a sfociare in tragedia, il mondo resta un meraviglioso spettacolo, non può comunque prevalere il pessimismo – è questo uno dei messaggi dell'opera – anche gli aspetti oscuri si integrano in una visione la cui grandiosità e fascino travolge la narratrice Elisa, incapace di condannare i suoi, come i contemporanei non vollero rassegnarsi, neppure in un mondo semidistrutto, uscito dalla barbarie totale, ivi compresi sessanta milioni di vittime. Ambedue le situazioni, del romanzo e della storia contemporanea, esprimono la stessa paradossalità, la scrittrice si fa voce e interprete delle stesse

⁷ Adelphi, Milano, 1987.

comuni aspettative, di là da ogni razionalità. *Menzogna e sortilegio* raggiunge in verità un livello di interpretazione del suo tempo che supera di gran lunga le storie parziali, le registrazioni settoriali della classica letteratura neorealista, per quanta emozione diretta essa fosse in grado di trasmettere. Non ci si presenta nessun altro esempio in cui si riesca a trasformare artisticamente ed a esprimere in tutta la sua complessità la situazione di quel brevissimo periodo, le sue aspirazioni più profonde.