

‘Menzogna romantica’ e ‘sortilegio romanzesco’ Tre paragrafi

Piermario Vescovo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This contribution attempts to match the dimensions of the ‘menzogna and sortilegio’ of Elsa Morante’s novel, and above all its construction in relation to the novel of the bourgeois epic of the previous century, those of the ‘mensonge romantique’ and ‘verité romanesque’ of René Girard, and therefore of describe the geometries of mimetic desire that build the plot of this huge debut in European post-war literature.

Keywords Elsa Morante. René Girard. Mimetic desire. Menzogna e sortilegio.

Sommario 1 Geometrie mimetiche. – 2 Maschere hidalghe. – 3 Le lettere, un anello.

1 Geometrie mimetiche

Accostare i titoli di *Menzogna e sortilegio* e *Mensonge romantique et verité romanesque* potrà apparire un accoppiamento giudizioso.¹ Penso, al contra-

¹ Pubblico qui, sperando possa interessare la festeggiata, un’anticipazione di un lavoro in corso, che comprende tre paragrafi di un’analisi più ampia dedicata all’opera in questione, in larga parte già scritta e nella misura consentita ai contributi del presente volume. Il lavoro intende collocarsi in un progetto più ampio, dedicato a trame e figure (soprattutto teatrali) di desiderio mimetico. Non gravo questi appunti volutamente – anche e soprattutto per ragioni di misura – di indicazioni e referenze bibliografiche, salvo a indicare, perché tenuti particolarmente presenti, Mengaldo 2003 e Garboli 1995; le applicazioni della teoria girardiana a questo romanzo si riducono, se ho visto bene, a una tesi di Lombardo 2016, e potrebbero essere riprese con profitto. L’accostamento mi interessa però, come si vedrà da queste note, in altra direzione da quella psicanalitica. Segnalo per l’interesse girardiano, riferito a *L’isola di Arturo* (e per il tema del donchi-

rio, che lo scarto cronologico tra il 1948 in cui vide la luce il romanzo di Elsa Morante e il 1961 in cui fu pubblicato il saggio di René Girard possa offrire un esempio eloquente della capacità dei romanzieri di vedere e rappresentare con anticipo rispetto alla riflessione critica.

Menzogna e sortilegio è stato spesso frainteso, e addirittura adoperato come esempio da opporre ai successivi romanzi di Morante (specialmente davanti all'apparizione de *La storia* nel 1974) proprio richiamando il suo carattere di 'grande romanzo borghese', accogliendo o strumentalizzando il giudizio espresso a suo riguardo da György Lukács, contrapponendo la supposta debolezza di questo alla pienezza 'classica' del primo. Il carattere di *Menzogna e sortilegio*, qualora non compreso alla data della sua apparizione, si è comunque rivelato alla luce di quanto la stessa autrice ha scritto (e teorizzato) negli anni successivi, in dichiarazioni come quelle offerte da una celebre intervista del 1959 (poi in *Pro o contro la bomba atomica*) o perfino nella sintesi per la quarta di copertina della riedizione negli Struzzi Einaudi del 1975, dove è ribadito in termini piani ed esterni - il breve testo è scritto in terza persona - quanto prima affidato all'io recitante' della narratrice Elisa nei capitoli introduttivi al libro:

questo [...] primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post romantica, ossia dell'epopea borghese.

Per tornare all'accostamento di partenza, l'aggettivo da affiancare a *menzogna* - che risulta dunque una *menzogna romantica* o *post-romantica* - si trova qui offerto direttamente.

In ogni caso, un dato si impone, anche a una semplice lettura (al di qua di un'eventuale applicazione del sistema di Girard): infatti *Menzogna e sortilegio* presenta non solo un tasso altissimo di strutturazioni di desiderio mimetico, ma tutte queste triangolazioni risultano composte in un disegno geometrico.

Partiamo dal principio. Mimetici sono, *ab origine*, i rapporti tra due rami della stessa famiglia: quello in auge dei Cerentano di Paruta e quello, caduto in basso, dei Massia; specialmente nel contrasto tra le due donne, vedove e superstiti: le cognate Concetta e Cesira, di cui la seconda moglie e poi vedova di Teodoro Massia (maestra-istitutrice e in partenza intrusa nell'ordine della famiglia del marito). A Cesira, vedova di Teodoro, la cognata Concetta, vedova a propria volta, può prestare soccorso economico, ma a patto di tenerla lontana e senza alcuna possibilità di confidenza. Questa, dunque, la prima triangolazione: Concetta-Teodoro-Cesira.

sciottismo): Brugnolo 2009. I rinvii a *Menzogna e sortilegio* sono direttamente offerti nel testo con il numero di pagina, da Morante 1988.

L'amministratore dei Cerentano, Nicola Monaco - unico intermediario tra questi due mondi separati - interviene nel rapporto mimetico con quanto resta della famiglia originale; egli risulta, inoltre, padre naturale di uno dei quattro protagonisti della storia, nella successiva generazione: quel Francesco De Salvi, concepito in un'occasionale rapporto con la giovane Alessandra, moglie del contadino-possidente Domenico, che si porrà come terzo elemento tra i discendenti dei due fratelli (o sarebbe meglio dire delle due cognate): Anna, figlia di Cesira, ed Edoardo, figlio di Concetta (si noti, tra parentesi, che il marito di costei e padre di Edoardo, non ha spazio alcuno nella narrazione e Concetta risulta una sorta di vedova *ab origine*, a cui lo sposo ha trasmesso solo, in un tempo lontano, il cognome e la rendita). Francesco, peraltro sfigurato dal vaiolo, entra nella storia simulando (insieme a idee protosocialiste) uno stato baronale immaginario, per sola esaltazione, essendosi scoperto figlio di un uomo di livello superiore al padre nominale contadino, in realtà solo piccolo-borghese. Egli bussa alla porta di casa Cerentano alla ricerca di Nicola Monaco, già loro fattore, nel frattempo defunto, facendo così la conoscenza di Edoardo.

Edoardo Cerentano, da vivo, assume dunque, insieme, il ruolo di modello mimetico di Francesco, del suo desiderio di ascesa sociale, e della cugina Anna, della sua attrazione verso il ramo familiare principale (è il padre ad alzarla in braccio, per mostrarle il cugino bambino, in una carrozza, con un'apparizione da fiaba); la 'cuginanza' è sospesa tra l'incesto e il sogno di un matrimonio possibile con dispensa, insieme violazione e riunione, per via mimetica, dei due rami famigliari separati. Dopo l'abbandono di Edoardo, angelico giovane, in una perfetta, ulteriore, triangolazione, Anna sposa, senza alcun trasporto, in una sorta di contrappasso, proprio Francesco, il 'Butterato'. Parallelamente Edoardo desidera Rosaria - secondo un movimento di abbassamento mimetico, speculare rispetto al rapporto istituito con Anna -, la 'donna di vita' amante di Francesco, usurpando dunque l'oggetto da lui 'posseduto'. Edoardo, già uscito dalle vite di Anna e Francesco, diventa, da morto, il mediatore mimetico che accomuna, in un'altra triangolazione, Anna a Concetta, l'amata e la madre, riunendo solo attraverso questo doppio culto idolatrico ciò che resta dei due rami separati della famiglia. Infine, e soprattutto, Anna risulta modello mimetico della figlia Elisa, ma Rosaria interviene, con una triangolazione risolutiva - da amante del padre a madre adottiva della figlia - a portarla lontano e, lasciandola poi erede dei suoi beni, uscita anche lei di scena, mettendola in condizione di scrivere il suo romanzo. Elisa (quasi Elsa) è erede di questo fitto intreccio di rapporti mimetici - riassunti qui solo nelle linee generali -, nella direzione stessa in cui la narratrice che la inventa e le dà voce entra in campo come erede dell'estrema tradizione romanzesca borghese.

Appare assai difficile rintracciare nella tradizione letteraria prosa o più lontana concentrati simili di desiderio attraverso l'altro, per densità e per disposizione geometrica, e ritengo che ciò rappresenti, anzitutto e in buona sostanza, il carattere retrospettivo dell'operazione morantiana, esattamente nel senso di una rivisitazione postuma della, morta, tradizione «della narrativa romantica e post romantica, ossia dell'epopea borghese». Non solo del 'grande romanzo' ma anche della più corriva ricaduta nella cosiddetta letteratura d'appendice: Elisa stessa infatti paragona la sua *epopea*, la sua elaborazione mentale, prima della maturazione nella scrittura, a «certi romanzi pubblicati a dispense» (Morante 1988, 26).

Si potrebbe dunque riassumere con una formula: il primato assoluto di impiego di procedimenti mimetici di 'desiderio attraverso l'altro' deriva a *Menzogna e sortilegio* proprio dall'essere non un romanzo del secondo Ottocento e del primo Novecento, quale lo concepirebbe un epigono o un narratore di consumo, ma un'opera incubata durante la Seconda guerra mondiale e scritta nel dopoguerra. Questa collocazione e consapevolezza fa del rapporto con la tradizione romantica e post-romantica, o del 'romanzo borghese' che dir si voglia, un'esperienza che può essere affiancata allo scavo critico di quella stessa tradizione. Ovviamente laddove quest'ultimo persegue un approccio analitico del rapporto tra *romantico* e *romanzesco*, l'operazione la riattraversa in termini di (re)invenzione e liberazione. Si tratta appunto - collocata la *menzogna* romantica o post-romantica - della dimensione del *sortilegio* e dell'uscita da esso.

Si potrebbe citare a man bassa, da quasi ogni pagina del saggio di Girard, ma mi limito a due passi introduttivi: il primo distingue il ruolo specifico del romanzo nella letteratura dell'Ottocento e del primo Novecento dalle ragioni e dai compiti della riflessione critica contemporanea, e in esso, dunque, l'autore dichiara preliminarmente le proprie ragioni: «Soltanto i romanzieri denunciano la natura imitativa del desiderio» (17), non cioè i 'saggisti' del tempo di Stendhal o di Balzac, e perfino del tempo di Proust (e nemmeno questi romanzieri nelle loro riflessioni 'saggistiche'). Affermazione che si potrebbe, eventualmente, così riformulare, in termini meno perentori ma non meno chiari: «La natura imitativa del desiderio è denunciata nel corso del XIX e del primo XX secolo particolarmente dal romanzo, e la critica deve assumersi il fine di razionalizzare pienamente tale istanza». In questo senso non solo Stendhal e Balzac, Dostoevskij e Proust, nei termini di lunga durata, ma anche Morante - nello scarto d'anticipo di poco più di un decennio da queste riflessioni - si colloca sul terreno dei narratori, ovviamente con la differenza che ella non è o non si finge un autore del secondo Ottocento o del primo Novecento, ma evoca o fa resuscitare quella tradizione, in una sorta di seduta spiritica, al suo personaggio di narratrice poco più che bambina, anzi, più precisamente, all'"io recitante" di Elisa.

La seconda indicazione preliminare riguarda la dichiaratoria dei termini, e in particolare degli aggettivi, assunti nel titolo girardiano, nell'opposizione di fondo della sua coppia antinomica (ma abbiamo visto che Morante stessa definisce *romantica* o *post-romantica* l'epopea romanzesca borghese): «D'ora in poi qualificheremo come *romantiche* le opere che riflettono la presenza del mediatore senza mai svelarla, e *romanzesche* quelle che invece la svelano. A queste ultime il presente saggio è essenzialmente dedicato», scrive Girard (Girard 1965, 19). Il romanzo morantiano presenta una prospettiva di disvelamento della menzogna romantica sicuramente a carico di Elisa, processo che viene chiaramente annunciato nella premessa dalla stessa narratrice. Il dato da chiarire – che mi sembra soprattutto impiegato in maniera dissimile e sostanzialmente generica dalla critica, talora con un'assunzione *passé-partout* – riguarderà dunque, insisto, la natura e la posizione del *sortilegio*.

Se *menzogna e verità* – così *romantico* e *romanzesco* – appaiono nel titolo girardiano quali coppie di opposti, *menzogna e sortilegio* sembrano offrirsi invece come un'endiadi, che ha infatti indotto più di un critico a richiamare coppie di termini correlati in titolature romanzesche originali dell'età romantica, come, anzitutto, *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, peraltro, nell'originale con un'assonanza che si perde nella resa in italiano). Queste e altre simili endiadi si collocano dalla parte dei personaggi, ne riassumono il carattere o i 'sentimenti'/'atteggiamenti' rappresentativi. Certamente la *menzogna* del titolo morantiano risulta a carico della vita degli attori della sua storia, della madre, del padre, dei nonni, del cugino, eccetera, di Elisa, e del suo processo di liberazione attraverso la scrittura; certamente il *sortilegio* è nel travisamento, nella copertura, nel non voler vedere la verità da parte di questi. Ma indubbiamente questo secondo termine riguarda – anzi riguarda in prima istanza – l'esperienza attraverso cui la narratrice fittizia Elisa rivisita e resuscita la storia della sua famiglia, e attraverso la cui voce e la cui finzione di scrittura la narratrice reale Elsa fa rivivere la tradizione morta dell'epopea borghese a cui ha deciso di applicare, in un'opera di dimensioni enormi, e insieme di esordio, la propria scrittura. Il *sortilegio* è la dimensione della lunga *possessione* di Elisa, visitata dai suoi fantasmi, ovvero la sopravvivenza della *menzogna* dei parenti o personaggi oltre la loro esistenza (reale per il personaggio, fittizia per l'autrice): l'attraversamento di tale esperienza permette di giungere alla verità attraverso la scrittura, e forse di ritrovare – ciò che la critica, mi sembra, dimentica spesso – la *vita*.

2 Maschere hidalghe

Talora infatti - pur riconoscendo il carattere retrospettivo e postumo dell'operazione morantiana - si è finito con il rendere generico, cioè metastorico, tale rapporto, parlando di 'archetipo' romanzesco (tanto più se con il ricorso a qualche tentazione junghiana), smarrendo nell'indistinzione l'assoluta determinazione storica del rapporto con una tradizione.

Don Chisciotte, personaggio centralissimo, viene richiamato dalla stessa Elisa (o da Elsa che si rivela e si nasconde insieme nella prefazione di Elisa, se si pensa che la narratrice fittizia non dovrebbe possedere la strumentazione culturale per un tale riferimento: quello della corrispondenza o non corrispondenza di autrice e personaggio primo risulta infatti tema spesso dibattuto dalla critica, *pro e contro* l'identità). Non, dunque, *dimensione archetipica* alla Don Chisciotte, ma, al contrario, determinazione assolutamente storica, poiché si tratta, tra l'altro, precisamente del personaggio che inaugura la tradizione romanzesca moderna, secondo Girard, proprio nel segno del desiderio mimetico (anche se certamente al di qua della dimensione romantica e borghese: semmai, si potrebbe osservare, la tradizione romantica e borghese ha mistificato il ruolo e il senso del personaggio). È proprio il *sortilegio* - come in un rito spiritico che provi a resuscitare un cadavere, e appunto ritornando al punto di partenza di Cervantes - a ridefinire questo rapporto, posto che Alonso Quijano si nutriva di letteratura cavalleresca e farneticava a partire dalla tradizione del romanzo che precede quella moderna o borghese.

Il capitolo secondo della premessa vede Elisa autodescrivere dettagliatamente nell'atto del *sortilegio* dell'incubazione del libro, per lo sguardo assente e l'immobilità «immersa in qualche celeste meditazione», mentre al contrario essa è rapita da un abisso nero e infernale (Morante 1988, 27). Un aggettivo, in particolare, cade a definire la specie di questa fantasia: le maschere del rapimento che distraggono Elisa da sé sono definite *Hidalghe generose* (27). Elisa aveva sommarientemente riferito la composizione della biblioteca nella sua camera romana, evidentemente da lei allestita, posto che Rosaria è analfabeta («pazze leggende dei Tedeschi», «fiabesca malinconia scandinava», «epopee degli antichi», «amori orientali»: parafrasi che si possono sciogliere in: Grimm, Andersen, poemi omerici, *Mille e una notte*, cui si aggiungono «numerose vite di santi», 24).

Dunque la ripresa cervantina, quanto più esatta e significativa, sembra apparire estranea al campo delle letture di formazione di Elisa, e tanto più, dunque, allusiva al ruolo, dietro alla narratrice interposta, dell'autore reale. Elsa, che la inventa, presta a Elisa, rivelandosi dietro al suo personaggio, le proprie letture predilette, e in particolare, dunque, la definizione con cui Cervantes definisce la propria creatura, la cui mente è travolta dall'*epopea* allucinata prodot-

ta dal *romanzesco*. *El ingenioso hidalgo Don Quijote*: appunto l'eroe per antonomasia della mediazione mimetica esterna, che così, dentro al libro, si crede davvero, uscendo dalla sua casa e gettandosi nel mondo, un *hidalgo generoso*. Non può che essere lui a prestare il carattere che lo definisce come protagonista non a Elisa, ma alle varie *maschere* che producono il sortilegio di Elisa, dal singolare al collettivo. Se si dubitasse della generazione cervantina, o della precisa escogitazione di questo rapporto, il titolo del capitolo successivo (l'ultimo della premessa) viene a offrire un riscontro di pienissima evidenza, dissipando ogni dubbio: *Gli ultimi Cavalieri dalla Triste Figura* (maiuscole nell'originale) indica precisamente come il carattere del protagonista cervantino si irradia a tutti i personaggi del romanzo, che sono appunto *molti* e non *uno*, e appunto *ultimi* nel senso di epigoni, e tanto più perché appartenenti alla tradizione successiva, romantica e borghese.

Maschere generose dunque sì, ma perché *Hidalghe*? Naturalmente perché i personaggi si credono 'nobili' per simulazione o allucinazione mimetica. Non so - ma la possibilità appare rilevante - se ci si possa spingere fino a tenere in conto la stessa radice etimologica della parola (del resto offerta da ogni dizionario della lingua spagnola), che riconduce *hidalgo* a *hijo de*: ciò che caratterizza l'appartenenza nobiliare nel 'discendere da qualcuno che ha rango', è insieme la condizione di chi desidera diventare ciò che non può essere attraverso un modello (Don Quijote), ma anche lo stato preciso della narratrice, Elisa figlia di Anna, che si sottrae alla macchina della menzogna romanzesca prendendo le distanze da lei, nell'atto di farla rivivere nelle sue pagine, scoprendo dietro le maschere i volti piccolo-borghesi.

Quanto all'illetterata Anna bisogna recuperare a suo conto - di contro alle sue pessime prove di scrittura - un ruolo preciso: quello delle letture ad alta voce nel salotto di casa Massia, dove una qualche piccola biblioteca esisteva già:

Anna teneva letture ad alta voce. Si leggevano per lo più traduzioni di avventurosi romanzi francesi che costituivano, in massima parte, la biblioteca di Teodoro. [...] E a simili storie di moschettieri e di regine, di malfattori magnanimi e di geniali segugi, di aristocratici fortunosi e di donzelle, Teodoro si ispirava alla figlia. (93)

Qui le *frottole* di Teodoro, e l'innalzamento a buon mercato del piccolo borghese - che peraltro si autodistrugge nella finzione e col vino - che inventa la sua vita sulle pagine dei *Tre moschettieri* e simili romanzi, trovano nei libri che Anna legge ad alta voce per intrattenere i familiari una sorta di rivelazione di una funzione al suo grado più basso, e facilmente comprensibile, di un millantato credito o di un'immedesimazione romanzesca. Teodoro Massia è, insomma, rispetto alla letteratura che egli può leggere e comprendere, un pic-

colossimo 'cavaliere dalla trista figura' (parallelamente avvinto dalla cultura dominante nel suo tempo: quella del melodramma, di cui alcuni critici hanno banalizzato lo spessore mimetico, cedendo al riflesso della loro passione di melomani).

Se *Hidalgo* è la parola che rappresenta la proiezione e l'immaginazione di sé, in chiave mimetica, da parte di Alonso Quijano, che si ribattezza appunto nel nome più altisonante di Don Quijote de la Mancha, *Caballero de la Triste Figura* proviene invece dallo sguardo esterno del suo narratore, che definisce così per la prima volta il personaggio nel momento del suo incontro con Sancho Panza, anzi che ce lo fa vedere attraverso lo sguardo di costui («miró y notó el Caballero de la Triste Figura»; 1: 23). E si tratta, esattamente, di una descrizione corrispondente al vero, allontanata dai titoli di nobilitazione immaginaria, come per esempio nel contrasto che appare in questo tratto del dialogo tra il Duca e Sancho, dove spicca il tentativo di mistificazione e travestimento da parte del servitore del lignaggio del padrone:

- Tanto que mejor – dijo el duque –, porque muchas gracias no se pueden decir con pocas palabras. Y porque no se nos vaya el tiempo en ellas, venga el gran Caballero de la Triste Figura...
- «De los Leones» ha de decir vuestra alteza – dijo Sancho –, que ya no hay Triste Figura ni figuro.
- Sea el de los Leones – prosiguió el duque -. Digo que venga el señor Caballero de los Leones a un castillo mío que está aquí cerca, donde se le hará el acogimiento que a tan alta persona se debe justamente, y el que yo y la duquesa solemos hacer a todos los caballeros andantes que a él llegan. (2: 30)

La stazione successiva – dopo il funerale di Rosaria, l'ultima vivente dei quattro protagonisti indicati come tali nella premessa – vede, appunto, la camera di Elisa vuotarsi dei fantasmi, di cui giungono al più parvenze di voci lontane, come provenienti da altre stanze.

E se li cerco, io credo di scorgere per la camera sconvolta, in luogo delle loro abbaglianti figure, flosce spoglie senza vita. Simili a costumi abbandonati in disordine dagli attori, alla fine dello spettacolo, in un retroscena d'infimo teatro. (Morante 1988, 30)

vistosa continuazione e ricaduta della metafora precedente della recita, che ha tanta parte nel libro. Ecco, dunque, la verità sullo stato di quelle ombre, private della precedente aura mimetica.

Da qui – secondo la narrazione dell'ultimo capitolo – comincia propriamente la scrittura di Elisa, in un «tendere l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria»:

La quale, recitando i miei ricordi e i sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo. (34)

A questo punto - presentati i quattro personaggi principali - la narrazione si scioglie come una dettatura in diretta dalle voci bisbiglianti dei personaggi che a un alzare delle pupille dileguano: la loro apparenza si direbbe diversa e intermedia tra il grado delle *Maschere Hidalge* e quello delle *povere spoglie*, come *figure strane e incerte, volti di sostanza trasparente*. «Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre: soltanto d'una povera famiglia borghese» (34). Ecco il punto: la *Trista Figura* è esattamente il riconoscimento che precede l'inizio della narrazione, della natura prosasticamente borghese, anzi piccolo-borghese o 'povero'-borghese, di quei personaggi, e si direbbe dell'intero universo del romanzo o dell'epopea borghese'. Le notti di veglia dell'insonne Elisa conoscono una sostituzione decisiva: «al posto dell'antica menzogna ho una nuova compagna: la memoria» (31).

3 Le lettere, un anello

La giovane narratrice interna, Elisa, non consente mai ai suoi personaggi la comprensione della vanità dei loro desideri, nemmeno in *articolo mortis*, di contro, dunque, alla funzione inaugurata, secondo Girard, proprio dal *cavaliere dalla triste figura* cervantino, che vede la sua incarnazione più chiara ed esemplare in Julien Sorel e che giunge fino ai personaggi principali, e allo stesso narratore, della *Recherche* di Proust: «L'eroe sfugge alle sue chimere soltanto al momento dell'agonia» (Girard 1965, 20), si tratti della pazzia per mediazione mimetica esterna di Don Quijote (emulo di Amadigi di Gaula) o delle modellizzazioni di stato sociale e per via amorosa e mondana (dunque interna) dei personaggi dell'epopea borghese. Nel romanzo morantiano è solo Elisa che matura e descrive questo carattere, come ella dichiara nelle pagine introduttive al suo libro; ma Elisa è appunto giovane e può ambire, compiuta la sua operazione, fatti svanire i suoi fantasmi familiari, composto il suo romanzo, addirittura a vivere.

I personaggi di *Menzogna e sortilegio* restano, anche nel momento estremo, prigionieri delle 'loro chimere': esemplare, su tutti, il caso di Anna, madre della narratrice (a cui il libro è dedicato), che recupera dalla 'donna di mondo' Rosaria l'anello che l'aveva legata al cugino Edoardo, da questi a lei donato dopo la restituzione. Anna scopre, al momento della morte del marito, schiacciato dalle ruote di una locomotiva, che Rosaria possiede l'anello un tempo donatole da Edoardo come promessa di legame perpetuo, e che lei aveva sprezzantemente ritornato a lui dopo il suo abbandono. Il

fatto che esso sia stato donato a un'altra donna dovrebbe privare quell'oggetto di ogni valore simbolico e, al tempo stesso, far realizzare ad Anna che colei che lo porta al dito, Rosaria, che ella trova a casa sua insieme a sua figlia, è stata l'amante del marito e legata prima a Edoardo. Si tratta di una ricomposizione, attraverso un oggetto, del triangolo della mediazione mimetica che ha condizionato in forma illusoria la sua intera vita, nel desiderio del cugino e con esso nel desiderio di appartenenza sociale. L'agnizione finale, degna di un romanzo d'appendice, non rivela invece ad Anna l'insignificanza di Edoardo - quella che la narratrice e i lettori maturano uscendo dal sortilegio della sua figura, vista attraverso gli occhi di Anna - ma, al contrario, le permette di morire sostanzialmente riappacificata, nell'illusione di un'unione perenne che le deriva dall'aver ritrovato quell'oggetto, che assume ora e per sempre il ruolo di un feticcio o amuleto.

Ecco, dunque, rispetto alla *menzogna romantica* dell'unione ideale tra i cugini, non un disvelamento, ma un *sortilegio*, nel senso esatto in cui il termine si usa nelle favole. Solo che le favole prevedono statutariamente la dissoluzione finale dell'incantamento negativo, mentre qui esso rappresenta, esattamente al contrario, la propagazione per illusione e il trionfo della *menzogna*. La funzione - come hanno sottolineato alcuni critici, in particolare Cesare Garboli - di amuleti che possiedono alcuni oggetti dei romanzi morantiani, appare meglio comprensibile nella dimensione del *sortilegio*, da intendere appunto in senso fiabesco, piuttosto che secondo una lettura psicanalitica, talora tentata dalla critica. Infatti, se l'applicazione di strumenti psicanalitici, intesi almeno in questo senso, si propone di penetrare e avvalorare quella che (banalmente e correntemente) si usa definire 'psicologia dei personaggi', ricercando un sostrato profondo alle loro azioni, la presente ipotesi di lavoro, esattamente al contrario, si mantiene saldamente concentrata sull'esattezza di una trama interamente dominata dalle triangolazioni mimetiche, in cui la ragione è di natura meccanica. La necessità delle azioni e delle reazioni non obbedisce a moventi di verosimiglianza ma di corrispondenza necessaria, imitativa o addirittura *fatale* (nel senso letterale del termine, da *fando*, che produce tanto la parola *fabula*, e il campo intero dell'affabulazione, che la parola *fatum*, nel senso del destino e, quindi, dell'esito che se non nella vita certo predetermina l'approdo finale delle vicende dei personaggi).

Anna, la madre naturale di Elisa, rappresenta su tutti i personaggi - insieme a Concetta, madre di Edoardo (che non vediamo però morire 'in scena') - il trionfo del mediatore mimetico, nel senso che nessuna rivelazione avviene nel decorso della sua esperienza, nemmeno appunto *in articulo mortis*. Al contrario la madre adottiva della narratrice, Rosaria, risulta indubbiamente, in assoluto, il personaggio meno toccato da questo contagio, se non come elemento di

scambio o persona che 'subisce' i rapporti mimetici (il suo ruolo di amante di Francesco e di Edoardo, esperienza ovviamente carnale, di contro a quella che riguarda per i due personaggi il ruolo opposto di Anna). Infatti la sua uscita di scena, la sua morte, annunciata per prima nella premessa della narrazione, avviene del tutto in sordina e senza carichi simbolici di sorta. La morte di Rosaria lascia Elisa davvero sola e le permette di narrare la storia della sua famiglia, di realizzare lo scarto effettivo dalla generazione precedente e dalla sua infanzia.

Peraltro - constatazione di qualche rilievo - Rosaria è personaggio, senza essere affatto una povera di spirito e senza appartenere pienamente a una dimensione davvero creaturale (quella della matrigna di Alfredo o della protagonista de *La storia* nei romanzi seguenti), del tutto destituito da tentazioni letterarie o da velleità artistiche. Analfabeta: la sua estraneità alla scrittura e alla lettura la contrappone alla madre naturale di Elisa, che è infatti colei rispetto a cui la figlia deve anche in questa direzione porsi in opposizione. Rosaria è estranea anche al mondo del melodramma che appassiona e coinvolge gli altri personaggi, in una dimensione di cultura popolare e corrente (Teodoro), o per un prestigio di classe che deriva dall'apparire nella sala del Teatro d'Opera (si veda la crisi di Anna, portata ad assistere all'*Aida*, che non può occupare la poltrona perché sprovvista di *abito di gala*, e che accede al loggione grazie ai biglietti che un collega del marito cede gratuitamente: la figura della donna ingioiellata nel luogo inappropriato viene paragonata da Elisa a «un dannato in una borgia», o, addirittura, una Mater dolorosa: Morante 1988, 666). Purtroppo - come si è già annotato - la melomania, presente in grado più o meno forte in alcuni critici che si sono occupati del romanzo, ha mistificato questo tema in quello della passione musicale di Elsa Morante, facendo insomma tutt'uno della citazione dalle parole di Cherubino, da *Le nozze di Figaro*, posta dall'autrice a *exergo* di una parte del romanzo (blasone del desiderio mimetico) e dell'attrazione, a carico dei personaggi, per l'opera italiana romantica, non considerata ovviamente nel romanzo nel suo valore, ma nella sua funzione mimetico-sociale.

Oggetto per eccellenza rifiutato - tanto più rilevante in quanto oggetto inventato nella narrazione - è per una qualche dignità il carteggio che la madre lascia espressamente in eredità a Elisa (che Anna nasconde e le rivela insieme sotto al materasso: luogo analogo, peraltro, a quello in cui, con trucco romanzesco d'appendice, Edoardo aveva nascosto un monocolo nel letto di Rosaria, per accusarla di tradimento e ripudiarla). Dopo aver perso la cognizione dello spazio e del tempo, recuperato l'anello, Anna si consuma in pochi giorni, ma prima di morire si alza dal letto, come una sonnambula, e recupera, ponendosi alle labbra «il piccolo indice macilento», dallo stanziino attiguo, «un fascio di fogli scritti, nei quali un sentimento sicuro

mi fece ravvisare tosto le fantastiche lettere del Cugino» (Morante 1988, 925), e si sottolinei appunto l'aggettivo *fantastico*. Un dito serve ad Anna per la richiesta di silenzio, ponendo sotto al materasso del suo letto di morte, ovvero consegnando alla figlia le lettere di cui quest'ultima rivelerà il contenuto ma che distruggerà, violando evidentemente quella consegna, come oggetto d'affezione. Anna porta con sé nella tomba l'anello-amuleto di un legame perpetuo, come appunto nelle storie romantiche.

Tanto rilievo possiede il libro che Elisa arriva a scrivere - precisamente quello che noi leggiamo - quanto povera risulta, romanticamente dozzinale e addirittura sotto il livello della stessa correttezza grammaticale, la 'letteratura' di Anna, testimoniata appunto dalle lettere che ella scrisse, fingendosi Edoardo, dopo la sua morte, per tenere in vita il fantasma dell'amato, per la madre del giovane defunto e per sé stessa. La sublimazione letteraria del desiderio mimetico viene impietosamente svalutata proprio in quanto fissata in scrittura. Mentre la passione della lettura ad alta voce di quei fogli fatta da Anna a Concetta, nel palazzo Cerentano, cui Elisa bambina fu spettatrice, aveva evidentemente coperto i difetti della sua scrittura, la pagina scritta, che Elisa ripercorre e alla quale ella confronta la sua memoria di bambina, ne svela impietosamente la dozzinale banalità. Si disegna qui peraltro una prospettiva molto più complessa, laddove Elsa Morante si dedicherà nei suoi romanzi successivi proprio a far parlare con una caratterizzazione acconcia, con grande invenzione caratterizzante e con opposta adesione, i suoi personaggi di semicolte, da Nunziata ne *L'isola di Arturo* all'Antigone de *La serata a Colono*. E chissà se ella rilesse le proprie prime prove di narratrice in una direzione siffatta (giudizio sulla correttezza grammaticale a parte), e in particolare il 'romanzetto a puntate' *Qualcuno bussa alla porta*, diventando (in senso anagrafico e di statura letteraria) 'grande'.

Di rilievo fondamentale risulta che il giudizio motivato e maturato da Elisa che ripercorre le lettere che la madre volle espressamente lasciarle in punto di morte si proietti altresì su quelle che non sono a sua disposizione, che ella non può leggere e non può quindi (pietosamente o meno) distruggere. Anzi, a guardar meglio, l'immaginazione di queste precede nel romanzo l'apparizione materiale di quelle: Anna, appena abbandonata da Edoardo, scrive delle lettere disperate e consuma giorni e notti nell'operazione, anche lei chiusa in una stanza:

Giunse così la seconda sera, e, come il giorno avanti, udendo rincasare sua madre ch'era uscita nel pomeriggio, Anna corse a rinchudersi nel tinello. Quivi consumò l'intera notte scrivendo al cugino lettere in cui, *nella sua maniera sgrammaticata e ardente*, lo interrogava, lo invocava, o inveiva contro di lui; ma appena terminata una lettera, la strappava giudicandola insufficiente o inutile. (Morante 1988, 261)

Qui la *maniera sgrammaticata e ardente* è supposta, e la distruzione delle scritte a carico della stessa Anna. Le simmetrie risultano plurime e l'illuminazione reciproca rilevante. Il carattere *romantico* risiede nello 'scrivere male' di Anna, anche laddove nessuna prova lo testimonia.

Elisa - nemmeno nata nel momento in cui questa prima scena si svolge - sembra dunque immaginare altre lettere scritte dalla madre a partire da quelle in suo possesso, conservate invece come preziose reliquie. Le une e le altre, identicamente 'false' perché inventate dalla narratrice reale, possiedono uno statuto differente nell'economia della narratrice fittizia. Ma chiaramente non è, ancora una volta, su piano di accertamento di una possibile verosimiglianza che dobbiamo confrontare queste due scene, quanto in quello di una coerenza di costruzione narrativa che, come abbiamo già insistito, si fonda sulla geometria dei rapporti: Anna scrive la sua povera 'letteratura' quando la madre (peraltro maestra e, dunque, fornita di consapevolezza grammaticale superiore) non è presente in casa; Elisa compone il suo romanzo quando la madre adottiva, analfabeta, non c'è più in senso assoluto, e le ha lasciato la piena disponibilità della casa che abita, e proprio in questa circostanza ella rilegge e confronta alla sua prosa in formazione quella dozzinale, *sgrammatica*, e *ardente*, della madre naturale.

Alcune campionature linguistiche sono state prodotte a sostegno di due opposte ipotesi di lettura: la simulazione da parte dell'autrice reale (Elsa) di una scrittura compatibile con il suo personaggio (Elisa); l'impossibilità di pensare a una siffatta simulazione o corrispondenza, sostenendo che lo stile elevato non può appartenere a Elisa, ma solo a Elsa. Lo stile di Anna - pur senza simulazione interna, nemmeno campionaria, della sua scrittura - è invece un riferimento essenziale, che permette di porre la questione da un altro punto di osservazione: «L'Epistolario è sparso d'errori d'ortografia, di grammatica e di sintassi [...] Io temo che Edoardo, più letterato di sua cugina, avrebbe arricciato il naso vedendo la propria firma sotto simili spropositi». E la diagnosi continua poi sul piano dello *stile*, mettendo in campo un modello preciso: «nei suoi momenti più accesi, esso tocca tutt'al più un'enfasi a buon mercato, imitata dai romanzi a dispense» (Morante 1988, 789). Il *sortilegio* che si produceva da quella letteratura menzognera - almeno nella recitazione o lettura ad alta voce da parte di Anna delle lettere del finto Edoardo - risulta del tutto svanito agli occhi di Elisa, al punto che non solo quelle lettere non vengono assunte e incastonate nel suo libro (come si usa nei romanzi epistolari, e nemmeno attraverso una revisione formale e grammaticale) ma esse costituiscono l'oggetto di distinzione e maturazione della sua scrittura. «Le seduzioni romantiche non erano che prose scadenti?», suona il titolo del capitolo in questione. La domanda è ovviamente retorica e la risposta è «sì». Per

questo tali *prose* devono essere distrutte, contravvenendo al mandato di Anna in punto di morte, e perché mentre la donna distruggeva le sue lettere quando Edoardo era vivo e ne ricambiava i sentimenti, queste ne idealizzavano la figura dopo morto, in unione al desiderio della madre di lui.

L'analisi potrebbe, di qui, ampliarsi ad altre scritture 'interne' e ad altre prestazioni 'artistiche' dei personaggi del romanzo, e in particolare dalla *prosa* alla *poesia*. La pochezza di Edoardo - quella che si rivelerà dettagliatamente a Elisa bambina nella visita a Palazzo Cerentano dopo la sua morte, al tempo della lettura di Anna a Concetta delle false lettere, nella totale distruzione dell'aura che circondava il personaggio - si annuncia nelle strofe che egli compone per la cugina, e che poi metterà in musica e canterà sotto alle sue finestre come serenata. Si ricordi il paragone che abbiamo già citato: Edoardo è, in fondo, soltanto «più letterato di sua cugina», nel senso di meno sgrammaticato:

Anna, perché non brilla per me sol
di tue pupille il notturno tesor?
Raggio di stelle per me non val
che a tutti è dato mirar.
Di pietre chiuse in ferreo scrigno sol
l'avaro, segreto splendor,
ahimé,
sol quello piace a me.

Anche questo, dunque, palese referto, ai limiti della caricatura, della *menzogna romantica* e di altra *maniera*, in questo caso leziosamente poetica. Ma si veda - analoga nella sua povertà e nella miseria dell'espressione, anzi senza la finzione del sentimentalismo a buon mercato - pure la diversa lettera, in prosa e con una scrittura *frettolosa e negletta*, con cui Edoardo congeda la cugina, firmata con prosopopea, con uno stile che capovolge l'enfasi romantica della precedente in gelida (e pretenziosa) formalità: Edoardo si firma non semplicemente con il nome di battesimo, come si fa normalmente alla fine di una storia d'amore, ma con la distanza dell'esibizione della titolature: «Edoardo Cerentano di Paruta» (Morante 1988, 272-3).

Peraltro anche il rapporto tra Elisa ed Elsa si pone, su un piano parallelo a quello prima messo in campo, rispetto alle 'poesie' dei personaggi, per quelle incastonate al principio e alla fine della narrazione. Se Elsa, o Elisa, scrive per i suoi personaggi brutti versi 'di situazione', ella colloca due suoi componimenti poetici, in posizione particolare. Elsa, o Elisa, attribuisce ancora ai medesimi personaggi altre composizioni, troppo spaiate per livello per essere ricondotte a un piano di simulazione contestuale di scrittura. Davvero Edoardo, l'autore della strofa che abbiamo ora citato, può esserlo anche

dei versi che accompagnano il dono dell'anello con doppia pietra alla stessa Anna, poco dopo nello sviluppo del racconto? Mi riferisco alla poesia *Diamante e rubino*, una 'canzone' che Edoardo canta ad Anna, assicurandola di averla composta poco prima per strada. Sono belli o brutti questi versi? Forse non degni di essere raccolti da Morante tra le sue poesie - come invece quelli di Elisa che aprono e chiudono il romanzo -, ma certamente pensati e simulati per la situazione narrativa, essi appaiono, benché enfatici, comunque di una fattura non disprezzabile. A voler essere pignoli, peraltro, mentre le brutte strofe risultano composte allo scrittoio - dunque in qualche modo 'lavorate' da Edoardo - questi versi di altra fattura si dicono composti per ispirazione improvvisa e non 'scritti' dal donatore (Morante 1988, 248):

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

Un simile salto di ispirazione dipende dal 'sentimento' provato da Edoardo? Assai difficile crederlo, ed egli potrebbe, ai soli fini della credibilità romanzesca, continuare a sedurre Anna con versi di più bassa fattura, come quelli composti dall'innamorato per la sua serenata (che poi saranno ricantati, al suo posto, ad Anna dal 'butterato' Francesco, in un caso palese di simulazione mimetica al ribasso, quasi alla Edmond Rostand).

Il «bianco diamante» deve «bere» il colore del rubino, che resterà così però 'spogliato del suo colore'. Edoardo 'beve' il 'colore', il sangue, di Anna rosa rossa-fanciulla. Bevutolo - potremmo aggiungere - la 'pietra' perderà ai suoi occhi, esaurita la sua funzione mimetica, ogni attrattiva. E, ancora, l'anello con la doppia pietra (con Anna scolorata ed Edoardo che l'ha dissanguata) finirà al dito di una donna con cui Edoardo allaccerà una relazione puramente sessuale, che possiamo definire mimetica solo in un rapporto di triangolazione al ribasso, rispetto ad Anna ovviamente, e rispetto soprattutto al fatto che Francesco 'possiede' carnalmente Rosaria (che, peraltro, ha naturalmente proprio 'nome di Rosa'). Si noti, ancora, che il dono dell'anello a Rosaria avviene - senza enfasi e senza sottolineatura di sue valenze simboliche - in mezzo ad altri doni, il cui valore risulta semplicemente venale e assume, insieme, il desiderio di apparire di chi lo

offre e lo testimonia in chi lo riceve, sensibile all'effetto: «Fra i doni di Edoardo a Rosaria, il più prezioso fu un anello già prima apparso in questo racconto e destinato a riapparirvi ancora» (Morante 1988, 360), descrizione che mentre sottolinea il valore venale dell'oggetto anticipa al lettore il puro carattere transitorio della sua proprietà e la valorizzazione romanzesca di esso. In questi versi è l'oggetto e non l'uomo - il dono e non il donatore - a parlare.²

2 Ho volutamente escluso, come dichiarato in testa, discussioni bibliografiche e divagazioni, per restare nei limiti materiali richiesti. Si permetta, tuttavia e in coda, un duplice richiamo, esemplificativo, verso una possibile fonte e una (sicura) ricaduta. Il primo riguarda, a partire dal nome di Rosa e dall'anello amuleto - visto che queste pagine hanno interrogato il rapporto dichiarato con Cervantes - un'altra possibile suggestione dalla letteratura spagnola, questa volta moderna e drammatica, ovvero dalla meravigliosa *Doña Rosita mujer* di Lorca (1936), *poema granadino del Novecentos* e che riflette mirabilmente proprio l'inizio secolo che costituisce, peraltro in una restituzione sfumata e volutamente privata di richiami puntuali, il tempo medesimo di ambientazione del romanzo morantiano (su questo tornerò in un altro 'paragrafo', in altra occasione). In esso il nome di Rosa riassume il destino - lo sfogliarsi e l'imbiancare - della protagonista. Il procedimento metaforico - attraverso una poesia - è lo stesso, dal rosso sangue al bianco: «Cuando se abre en la mañana | roja como sangre está. | La tarde la pone blanca | con blanco de espuma y sal». Si rammenti: «O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa», e «il rubino, come luna sorgente, | si spogliava del suo colore», e soprattutto la metafora finale, «pallide guance ha l'Amore», che mi ricorda - se non si tratta di accostamento impressivo - la didascalia finale del dramma lorchiano: «De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento». Se ciò è sostenibile, si assisterebbe a una dislocazione del nome, dove Rosa è affidato non alla *soltera* ma - per dirlo con Lorca, che le fa intervenire - a una *manola*, che non subisce il potere di amuleto dell'anello. Per quest'altro motivo - per cui il romanzo morantiano risulta evidentemente fonte - si veda il recentissimo *La vita bugiarda degli adulti* di Elena (ma direi qui quasi 'Elsa') Ferrante (2019), che ha come elemento-oggetto portante, nell'intreccio appunto di vicende diverse, tutte di triangolazione mimetica, non un anello ma un braccialetto: esso non solo determina le unioni amorose e sessuali dei personaggi, ma il differente ruolo sociale di un fratello borghese e di una sorella proletaria che la figlia del primo, guardacaso, avvicina, con attrazione antiborghese. Una costruzione banalizzata, mi sembra, dai resoconti della stampa in chiave di osservazione e registrazione sociale, laddove la sua determinazione è evidentemente romanzesca (anzi, credo dichiaratamente, morantiana), come infatti rimarca la conclusione, nel diverso 'destino' finale riservato all'oggetto-amuleto da parte del personaggio principale della giovane 'in formazione'. Quest'ultima osservazione viene qui allegata, naturalmente, ai fini di un'eventuale riflessione sulla continuità della *menzogna* e del *sortilegio* romanzesco fino al tempo presente della tradizione romanzesca italiana.

Bibliografia

- Brugnolo, S. (2009). «Il chisciottismo dei periferici: sulle dinamiche del desiderio mimetico nell'*Isola di Arturo*». Antonello, P.; Fornari, G. (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*. Massa: Transeuropa, 183-220.
- Garboli, C. (1995). *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi.
- Girard, R. (1965). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Trad. it. di L. Verdighetti. Milano: Bompiani.
- Lombardo, T. (2016). *Elementi psiconalitici nel romanzo "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante* [tesi di laurea]. Lausanne: Université de Lausanne. https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_S_000000022214.P001/REF.pdf.
- Mengaldo, P.V. (2003). «Menzogna e sortilegio». Moretti, F. (a cura di), *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 571-84.
- Morante, E. (1988). *Opere*, vol. 1. A cura di C. Cecchi e C. Garboli. Milano: Mondadori.

