

La città e la casa

Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda
Emanuela Forgetta

7 Elsa Morante

Sommario 7.1 Lo spazio vuoto. – 7.2 La stanza di El(i)sa. – 7.3 L'atlante.

7.1 Lo spazio vuoto

Gunther, giovane soldato tedesco dall'aria goffamente marziale, il 7 gennaio del 1941 assale e violenta Ida Ramundo, vedova Mancuso. È arrivato a Roma quella stessa mattina e, prima di intraprendere il lungo viaggio per l'Africa, girovaga per le strade della città. In lui convivono due sentimenti contrastanti, da una parte l'esaltazione per la campagna del Führer, dall'altra la grande malinconia per aver lasciato la sua terra natia, Dachau. È in virtù di questa grande tristezza che Gunther dà al suo passeggiare uno scopo preciso: trovare una tana da occupare, da riempire col proprio corpo per colmare il senso di vuoto. Dopo aver vagato a caso, in una «giornata coperta e sciroccale» (Morante 1990, 272), arriva nel quartiere San Lorenzo; qui, data la sua scarsa conoscenza di Roma:

gli fu facile supporre che i casamenti vecchi e malridotti del quartiere San Lorenzo rappresentassero senz'altro le antiche architetture monumentali della Città Eterna! e all'intravedere, oltre la muraglia che chiude l'enorme cimitero del Verano, le brutte fabbriche tombali dell'interno, si figurò che fossero magari i sepolcri storici dei cesari e dei papi. Non per questo, tuttavia, si fermò a contemplarli. A quest'ora, per lui Campidogli e Colossei erano mucchi d'immondezza. La Storia era una maledizione. E anche la geografia.

Per dire il vero, l'unica cosa che in quel momento lui andasse cercando, d'istinto, per le vie di Roma, era un bordello. Non tanto per una voglia urgente e irresistibile, quanto, piuttosto, perché si sentiva troppo solo; e gli pareva che unicamente dentro un corpo di donna, affondato in quel nido caldo e amico, si sentirebbe meno solo. (Morante 1990, 275)

La prima tana che trova è un'osteria: *Vino e cucina - Da Remo*. Scrive la Morante accompagnandolo in quello spazio ipogeo: «si calò in quell'interno, accarezzato da una promessa di consolazione [il cibo], sia pure minima» (1990, 275).¹ La fredda accoglienza dell'oste unita all'effetto del vino bevuto accentuano in lui un sentimento di rabbia e lo inducono a cercare un altro rifugio. La seconda tana che incontra è il portone di un caseggiato in via dei Volsci, nel quale si rannicchia con l'intenzione di assopirsi. Ida Ramundo sta per rincasare; è proprio lì che vive, assieme al figlio Nino, «corrucciato Achille da caseggiato popolare» (Garboli 1974). Il suo arrivo distoglie Gunther dal sonno e torna ad innescare in lui l'ossessione del progetto iniziale: riempire un corpo di donna per sedare il senso di vuoto. Il desiderio del soldato tedesco è così forte che non fungono da deterrente né l'aspetto impaurito e dimesso della donna, né il misero vestiario che indossa: «un cappottino marrone da vecchiaia, con un colletto di pelliccia assai consueto, e una fodera grigiastria che mostrava gli orli stracciati fuori dalle maniche» (Morante 1990, 278). Neanche per un attimo Gunther avverte pietà per Ida, egocentrico come un bambino vede solo la sua necessità:

in quel momento, qualsiasi creatura femminile capitata per prima su quel portone (non diciamo una comune ragazza o puttarella di quartiere, ma qualsiasi animale femmina: una cavalla, una mucca, un'asina!) che lo avesse guardato con occhio appena umano, lui sarebbe stato capace di abbracciarla di prepotenza, magari buttata ai piedi come un innamorato, chiamandola: meine mutter! (277)

Gunther sperimenta una violenta regressione allo stato fetale. Dinanzi al suo essere deietto nel mondo annaspa nell'attuare un rassicurante ritorno al corpo materno.² A quel corpo «che fornisce le coordinate spaziali della prima relazione col mondo», che trova coincidenza

1 «L'unica tana che gli si offerse, in quella sua misera caccia, fu un seminterrato, giù da pochi gradini, che portava l'insegna *Vino e cucina - Da Remo*; e rammentando che quel giorno, per mancanza di appetito, aveva regalato il proprio rancio a un camerata, subito avvertì un bisogno di cibo, e si calò in quell'interno, accarezzato da una promessa di consolazione, sia pure minima» (Morante 1990, 275).

2 «La di-sgrazia è crescere! La disgrazia è cresce-re!... Ma dove sto? pper-ché sto qua, io?! come mi ci son trovato?...» (Morante 1990, 334).

con il nostro primo soddisfacimento e contro cui scagliamo la nostra ostilità, quando il soddisfacimento viene a mancare (Fusini 1995, 30). Quanto più quel rifugio s'allontana, tanto più Gunther diventa violento e ostile. La Morante, lungo la narrazione, va distribuendo diversi indizi circa il conflitto non risolto del giovane tedesco. Quando Gunther risale le scale per introdursi, a forza, in casa di Ida, ci viene detto che, come un figlio, la aspetta impaziente ad ogni pianerottolo: «a ogni pianerottolo, si arrestava per aspettarla, uguale a un figlio che, rincasando insieme, fa da staffetta impaziente alla madre tarda» (Morante 1990, 330). E poco più avanti, in corrispondenza della descrizione del misero alloggio di Ida, ci viene detto:

l'interno consisteva in tutto in due camere, cesso e cucina; e presentava, oltre al disordine, la doppia desolazione della povertà e del genere piccolo-borghese. Ma sul giovane soldato l'effetto subitaneo di quell'ambiente fu di rimpianto selvaggio e di malinconia, per causa di certe minime affinità con la sua casa materna in Baviera. La sua voglia di giocare dileguò come il fumo di un bengala; e la sbronza non ancora consumata gli diventò l'amarezza di una febbre in corpo. Caduto in un mutismo totale, incominciò a marciare tra i molti ingombri della stanza con la grinta di un lupo sperso e digiuno che cerca in un covo estraneo qualche materia da sfamarsi. (330)

A confermare ogni sospetto è il dialogo - a tratti interno, a tratti udibile dall'esterno - del soldato tedesco, «matto d'invidia» per tutti quei ragazzi che potevano ancora stare a casa con le loro madri: «mannaggia, la for-tu-na è di quelli che non han-no ancora l'età di le-va - e - e possono godersi a casa le loro pro-pro-prietà con - con le madri!» (333-4).³ Non avendo gli strumenti per decifrare ed ordinare questa pulsione in qualche modo incestuosa, Gunther mette in atto una strategia di difesa che ha appreso dalla tradizione. In nome di quel legittimo ritorno alla madre, alla rassicurante tana, rivendica l'occupazione del ventre femminile così come una parte dell'universo maschile gli ha insegnato a fare. Il ventre della donna è uno spazio vuoto, cavo e l'unica sua funzione è quella di accogliere la 'pienezza' del sesso maschile.⁴ Dovremo attendere le illuminanti teorie di alcune studiose del XX secolo per intendere appieno tutta l'unicità del

3 La riflessione scatta dopo aver visto appesa alla parete la fotografia di Nino, figlio di Ida.

4 Scrive Bauman (2011, 75): «gli spazi vuoti sono innanzitutto e soprattutto vuoti di significato. Non sono insignificanti perché vuoti: sono piuttosto visti come vuoti (o più precisamente non vengono visti affatto) perché non presentano alcun significato e non sono ritenuti in grado di presentarne uno. In tali luoghi refrattari al significato la questione del negoziare le differenze non sorge neanche, dal momento che non c'è nessuno con cui negoziare».

sesso femminile. Si pensi, ad esempio, alle brillanti indagini di Luce Irigaray che nel suo *Speculum. L'altra donna* mette a punto la sua tesi dell'«essenzialità» della differenza sessuale (Restaino, Cavarero 1999, 75). L'opera, fin già dal titolo, è un evidente attacco alle teorie lacaniane. Il riferimento, in particolare, va allo scritto: *Stadio dello specchio* del 1937 e reso noto al grande pubblico nel 1966. Lo *speculum*, dispositivo medico che serve ad esplorare le cavità del corpo umano, si contrappone alla piattezza dello specchio che, ignorando la profondità dei corpi riflessi, rimanda esclusivamente immagini di superficie. Lacan, reinterpretando le teorie freudiane, considera l'esperienza dello specchio come determinante nel processo di percezione e comprensione del corpo umano. Il bambino vede e riconosce riflesso il proprio corpo nello specchio e si comprende come elemento a parte rispetto alla madre. Meccanismo comprensibile e perfettamente accettabile se, per alcuni, non costituisse un dogma. È vero ciò che vedo riflesso, pensa il bambino ed incoraggia a credere 'l'ordine simbolico del padre' (Kristeva 1974). Ma sappiamo perfettamente che lo specchio rende le immagini solo in superficie mentre i corpi, quello delle donne *in primis*, comprendono anche spazi cavi che lo specchio non riesce a raggiungere. Ignorando la 'cavità' magnifica del mondo femminile, l'ideologia maschilista, nei secoli, ha preferito rimanere in superficie, accettando l'immagine riflessa della donna come unica immagine possibile:

l'uomo non vede la donna così com'è, ma come un buco, una mancanza, un'assenza: come il contrario dell'uomo, così come l'organo genitale dell'uomo, il fallo, è visto e vissuto dall'uomo come il contrario di quello della donna, la vagina. Il *fallo* è il pieno, è l'attività, è il tutto; la *vagina* è il vuoto, è la passività, è il niente. (Restaino, Cavarero 1999, 76)

Riportando il discorso in ambito filosofico la Irigaray mette in evidenza come, nella tradizione occidentale, si siano tramandate tutta una serie di teorie volte a confermare l'immagine della donna «come assenza, vuoto, passività, che 'specularmente' costituisce l'inversione dell'immagine dell'uomo, presenza, pieno, attività» (Restaino, Cavarero 1999, 77). Riflettendo sul mito platonico della caverna, osserva che in esso la caverna simboleggia la donna, l'utero materno, lo spazio oscuro negato dall'uomo, mentre l'esterno, ovvero tutto ciò che splende sotto il sole, rappresenterebbe l'uomo, la vera luce, il sapere (Restaino, Cavarero 1999, 77). L'essere che nella caverna è prigioniero, condannato a vedere soltanto ombre, finisce con l'essere:

stradicato da una concezione e da una nascita che sono troppo "naturali", per essere poi rinviato a una origine più remota, più elevata, più nobile. Un arche-tipo, un Principio, un Autore, ed è rispetto

questo che dovrà riconoscersi. Non potendo circoscrivere la rappresentazione della matrice, che mai si darà a vedere come “presenza”, e porre in evidenza la relazione tra questo luogo con la sua/le sue “copie”; non potendo tra-sformare in “ente” e riproduzione di “enti” questo τόπος originale, questa χώρα [spazio vuoto, intervallo, terra] che con la sua informità ed estensione amorfa eccede tutti gli “enti”; non potendo passare intorno e dietro questa informe “origine” per raggiarla dopo averla vista, nominata, rappresentata, misurata; non potendo nemmeno passare semplicemente oltre, allora non resta che *estrapolarla nell’infinito dell’Idea*. (Irigaray 1998, 274)

E in quell’infinito dell’Idea, pur non essendone cosciente, vuole a tutti i costi introdursi il soldato Gunther che, leggiamo nel testo, con ancora indosso la cintura della divisa, «incurante che costei [Ida] fosse una vecchia, si buttò sopra di lei, rovesciandola su quel divanoletto arruffato, e la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla» (Morante 1990, 336). Più Ida si dibatte, più la rabbia di lui aumenta. La χώρα, lo spazio vuoto è così conquistato e il ‘rifugio’ è stato finalmente raggiunto. Ma ogni sforzo, ogni affanno del giovane Gunther è pressoché vano, perché non c’è rifugio che tenga dinanzi alla Storia.⁵ Gunther ha le ore contate, neanche tre giorni dopo morirà in un attacco aereo.

Se Gunther ci viene presentato nel romanzo della Morante come la prima vittima della Storia, Ida Mancuso, in relazione esclusivamente ad un ordine di apparizione, ne è la seconda.⁶ La propria vita e quella di Gunther, come due rette incidenti, trovano il loro punto di intersezione in via dei Volsci, il 7 gennaio 1941.⁷ Ida Ramundo è di origine calabrese, è una maestra «dall’apparenza dimessa ma civile» (Morante 1990, 278), ha trentasette anni, è vedova e vive in

5 Durante la lettura del romanzo, osserva Pasolini, veniamo esplicitamente a sapere che la vita, in quanto prorompente vitalità, corporeità, totale dedizione all’illusione è il ‘Bene’, «mentre la Storia, in quanto produttrice di morte, è il Male». Quest’idea viene corredata di un supporto filosofico-politico. «La filosofia è quella di Spinoza, quella del Vangelo letto da San Paolo e quella della grande cultura induistica; la politica è quella ideologizzata dagli anarchici. Tale sincretismo non coincide però con nessuna ideologia storica [...]. Il “pastiche” è unicamente morantiano» (Pasolini 1974, 76).

6 Scrive Carlo Bo (1974): «La Morante sentì che una storia qualunque avrebbe potuto diventare paradigmatica e alla fine trasformarsi in Storia»; e il romanzo «è frutto di questo scavo in profondità».

7 Rivela la Morante in un’intervista: «l’ho iniziato [il romanzo *La Storia*] nel gennaio del ’71 e, contrariamente agli altri miei, l’ho scritto rapidamente. Forse perché in questo libro sono meno presente: anzi, non sono per niente presente. Pascal che è un filosofo che non amo, ha detto però una cosa che condivido: i libri più belli sono quelli dove l’autore non c’è. In questo caso mi pare d’essere proprio sparita: ho scritto più rapidamente, perché dovevo raccontare fatti, e i fatti sono discesi gli uni dagli altri con estrema semplicità» (Siciliano 1972).

un modesto alloggio situato in quella via con suo figlio Nino, ragazzo dalle idee confuse che, durante il conflitto, si schiera con scarsa consapevolezza ora a 'destra' ora a 'sinistra'. Dei «riccioli crespi e nerissimi» che incominciano a incanutire ricadono su quel volto «di bambina sciupatella» la cui relazione col mondo «era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita» (1990, 278). È per metà, per parte di madre, ebrea e questa cosa la fa vivere nel terrore; per questo accoglie «l'incontro di quel soldatuccio a San Lorenzo come la visione di un incubo» (328). Pensa che si tratti di un «emissario dei Comitati Razziali, forse un Caporale, o un Capitano, delle SS venuto a identificarla» (329). L'incomprensione linguistica favorisce e nutre l'equivoco. Ogni parola e ogni gesto di Gunther si convertono «nei movimenti esatti di una macchina fatale» (333) che la inseriscono, assieme al figlio, «nella lista nera degli Ebrei e dei loro ibridi». L'invasione del soldato fa sentire Ida, nella sua stessa dimora, al pari di «un disperato migratore asiatico [...] travolto nel suo cespuglio provvisorio da un orrendo diluvio occidentale» (333). Ogni parola di Gunther è per Ida palese minaccia; per questo prende a svolazzare «atroceamente nello spazio snaturato della stanzetta» (335) e a «sbattere fra un tumulto vociferante contro le pareti senza uscita» nell'udire la parola Dachau, nonostante questa non abbia per lei alcuna connotazione specifica. I loro occhi si incrociano per un attimo. E considerando Gunther lo sguardo di Ida come un «insulto definitivo», fa che una «bufera di rabbia» oscuri il suo. Ma una «minaccia segreta» giunge inattesa: l'epilessia di Ida che, paradossalmente, le consente di mettersi al riparo. Attuando una sorta di difesa estrema, il corpo e la mente di Ida si sottraggono alla violenza gettandosi in «quella grande vertigine, con echi strani di voci e di torrenti, che da piccola le annunciava i suoi malori» (Morante 1990, 335). E così, mentre Gunther con la violenza s'impadronisce del suo 'spazio cavo', lei, risucchiata dalla grande vertigine, temporaneamente occupa lo spazio della malattia che la scaraventa «nel continente affollato e vociferante della sua memoria» (338). Scrive Garboli:

a spingere l'azione della *Storia* è la più bassa delle condizioni suscettibili di essere romanzate, la più terra-terra, la più animale: la fame, il bisogno di sopravvivenza. È il solo filo conduttore, insieme alla ricerca di una tana. (2014a, XIII)

Gunther è vittima degli eventi - la ferilità, infatti, incombe su tutti i personaggi (Spinazzola 1974) - così come lo è Ida; l'unica grande differenza è che lei, a differenza di lui, in quanto donna, lo è due volte.

7.2 La stanza di El(i)sa

Tutti gli esseri umani che le gravitano attorno sono estinti, Elisa è rimasta sola.⁸ Si asserraglia perciò in una piccola stanza, decidendo di sottrarsi a qualsiasi contatto umano. L'unica cosa che le interessa e preme è ricostruire il ricordo dei suoi cari defunti, di quegli amati e tanto tormentati esseri un tempo persone ora fantasmi. Animati da uno strano egoismo, questi spettri la tormentano affinché dalla sua penna riemerge la loro memoria; un po' come le larve che, generate dalla medesima fantasia, implorano Pirandello di essere riscattate, attraverso i testi, dalla loro spettrale inconsistenza (Mangini 2003, 347).

La stanza si traduce per Elisa in spazio dell'incontro tra la scrivente e i fantasmi della propria scrittura; uno spazio mediante il quale «l'esperienza esistenziale comunica con il suo *oltre*», ovvero «con quel tessuto di visioni, immagini e parole che è il rovescio della trama del reale e la materia prima» della scrittura (Mangini 2003, 342). In questo luogo chiuso e raccolto, al contempo reale e simbolico, si sovrappongono tre elementi fondamentali: il luogo in cui avviene la creazione, lo spazio della dinamica interna che accende la miccia della scrittura, e la forma che tale dinamica assume una volta divenuta tale (2003, 343). Sul piano figurale si coglie nella stanza della scrittura l'unità di un'esperienza che è contemporaneamente esistenziale, visionaria e verbale; è qui che la realtà, il fantasma e la parola sperimentano reciproca implicazione e reversibilità (343).

Lo spazio in cui Elisa si rinchiude per scrivere dei propri cari non è un semplice studiolo al quale si ricorre per trovare la concentrazione necessaria. Si tratta di uno spazio totalizzante che, astraendola dal mondo sociale, la mette in contatto con i burrascosi umori delle anime a cui dà udienza. È una specie di cerchio magico che Elisa volontariamente traccia, circoscrivendo lo spazio in cui far muovere se stessa e quei fantasmi. È una reclusione, per dirla in termini letterari, alla Emily Dickinson, in cui l'estremo isolamento affina insapute capacità comunicative. La *wayward nun*, così come amava autodefinirsi la poetessa statunitense, dal 1866 fino alla fine dei suoi giorni, visse volontariamente rinchiusa nella *Homestead* paterna, ad Amherst nel Massachusetts (Lanati 2000, 7). Dice di lei Mabel Loomis Todd - la donna che s'adoperò dopo la sua morte per sistemare tutti gli inedi-

⁸ Elisa è la protagonista di *Menzogna e Sortilegio*, romanzo che la Morante pubblica nel 1948. Scrive Graziella Bernabò (2006, 86) a proposito di questo personaggio: «prima di tutto bisogna sgombrare il campo dall'idea di una vera e propria identità, o anche di una cospicua somiglianza, tra Elsa ed Elisa». La distanza, sottolinea la Bernabò, è evidente: Elisa rimane bloccata in camera sua, Elsa, sin da giovanissima, abbandona la famiglia per vivere autonomamente e dedicarsi alla scrittura. Innegabili però sono gli elementi autobiografici presenti nel romanzo e il desiderio condiviso di isolarsi per dedicarsi alla scrittura.

ti - in una lettera indirizzata a sua madre: «da quindici anni non esce di casa [...]. Veste unicamente di bianco e dicono abbia un cervello come un diamante. Scrive molto bene, ma non si lascia vedere da nessuno, mai» (Dickinson 2005, X). Anche Elisa da «tre lustri interi» non esce di casa, vive «quasi sepolta» nello spazio di una cameretta e si autodefinisce «monaco meditativo» (Morante 1988, 17); espressione che in qualche modo rimanda alla 'monaca ribelle' della Dickinson. La correlazione è ancora più evidente quando, poco più oltre nel testo, Elisa si definisce «monaca romita». A differenza della poetessa statunitense però è «indemoniata e pazza» (Morante 1988, 18), e non è vestita di bianco ma «infagottata nel solito abito rossigno» (9).

È la stessa Elisa a condurci nella sua stanzetta della scrittura. Ci si arriva percorrendo un lungo corridoio che «piega ad angolo retto e finisce in un piccolo vano celato da una tenda di velluto e contenente valige accatastate, vecchi lumi inservibili ed altri oggetti di scarto» (Morante 1988, 16). Da un lato del ripostiglio s'accede ad una cameretta, un tempo riservata alla domestica poi allestita per accogliere Elisa. Dopo la morte dei genitori, ancora bambina, Elisa viene accolta a Roma in casa di Rosaria, la generosa prostituta che l'adotta in nome dell'amore provato per Francesco De Salvi, suo amante e padre di Elisa.⁹ Nella cameretta, racconta la protagonista, ancora oggi sono visibili gli abbellimenti che la sua protettrice ha fatto apportare per lei: «il parato di carta turchina e oro, e l'acquasantiera (in forma di colombo aureo con le ali aperte e il capo raggiato)» (16) che la stessa Rosaria, in vita, si preoccupava di riempire costantemente. L'alcova è di difficile accesso, infatti «la congerie d'oggetti che ingombra il ripostiglio ostruisce quasi, a somiglianza di una barricata, l'accesso alla cameretta, di cui l'uscio può aprirsi soltanto a mezzo» (16): elementi, questi, di fondamentale importanza per la resa del luogo nel romanzo. Come il musicista proietta il componimento sullo spazio del foglio pentagrammato, rendendo orizzontalmente il tempo e verticalmente l'alternanza degli strumenti, anche il romanziere può disporre di «différents histoires individuelles» in un «solide divisé en étages», quale potrebbe essere l'interno di un appartamento; qui, le relazioni verticali che si stabiliscono tra i diversi oggetti o avvenimenti «pouvant être aussi expressives que celle entre la flûte et le violon» (Butor 2013, 56).

L'unica finestra di cui dispone la stanza dà su «una stretta corte secondaria» (Morante 1988, 16) nella quale nessuno passa mai e neanche entra il sole. È qui, in questo spazio angusto, racconta Elisa, che:

ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo che ho vissuto in questa casa. In compagnia dei miei libri e di me stes-

⁹ «La mia venuta in questa casa era la conclusione d'avventure luttuose» (Morante 1990, 18).

sa, come un monaco meditativo: straniera a tutto quanto avveniva nelle prossime stanze, priva d'ogni società e passatempo e immune dalle frivolezze che non risparmiano, per solito, neppure le fanciulle più semplici. (17)

Più che il «rifugio d'una santa», quella camera solitaria è il covo «d'una strega» (Morante 1988, 17). Da lì, a parte qualche voce lontana e il canto del verdone che la vicina appende alla finestra, non s'ode nulla. Incontrastato regna il silenzio e, indisturbata, Elisa può adoperare lo strumento magico per eccellenza: la parola.¹⁰

Elisa spera di placare attraverso 'la parola' i propri tormenti esistenziali. Nel suo caso, il potere esorcizzante della parola non svanisce assieme all'eco prodotta dall'enunciazione, né sedimenta tra le pieghe del monologo interiore. Perché la parola conservi e non disperda tutto il suo potere, Elisa la cristallizza in scrittura. In *Menzogna e sortilegio*, più che in ogni altra sua opera, la Morante adopera una lingua complessa, sofisticata, ironica e, al contempo, commossa e sacrale (Bernabò 2006, 101). Pasolini (1972, 9) sostiene che l'italiano è per lei «un corpo grammaticale e sintattico mistico». Attraverso una lingua «limpidamente ordinata e perfettamente comunicativa», la Morante attiva una «lingua leggendaria» (Berardinelli 1993, 28),¹¹ l'unica lingua possibile per raccontare la vita di quei «Santi, Sultani e Gran Capitani»¹² che affollano la stanza di Elisa. Ma è soprattutto il meccanismo di fondo che conferisce unità, corpo e concretezza alla scrittura adoperata, ovvero l'asse metonimico; quel legame logico intercorrente tra le varie «figure retoriche che rampollano nel testo» e «le situazioni e gli accadimenti, che, per quanto a volte bizzarri e favolistici, trovano tutti nel romanzo una puntuale spiegazione e uno stretto rapporto tra loro» (Bernabò 2006, 102). È lo stesso asse metonimico che ritroviamo ne *La Recherche* proustiana, in cui le figure adoperate si schiudono sovente per contiguità spaziale poiché evocate da sensazioni di piacere connesse ad esperienze reali, in luoghi ben determinati, esperite dal protagonista (Bernabò 2006, 102).¹³ Nel caso della Morante, benché attivo e funzionale, l'asse metonimi-

10 «La parola, infatti, sia per la sua natura strutturale, sia per la funzione che espleta, appare essere l'ipostatizzazione di una simile influenza dell'anima su realtà fisiche e corporali. Un'influenza che, proprio tramite la parola, è presente in tutte le attività dell'uomo, da quella sacra, attraverso i nomi, a quella speculativa, attraverso i termini, fino a quella artistica con la parola-immagine» (Ghidini 1997, 128).

11 Scrive Calvino (1948): «un linguaggio esemplarmente coerente all'allucinata atmosfera in cui i personaggi si muovono».

12 Titolo del secondo capitolo di *Menzogna e sortilegio*.

13 A proposito del linguaggio proustiano si legga *Metonimia in Proust* (Genette 2006, 41-6). Riguardo la presenza di elementi proustiani nell'opera della Morante si consulti *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (Lucamante 1998).

co non sottostà ad un principio di piacere «ma ad una più complessa, e spesso dolorosa, emozionalità di donna» (Bernabò 2006, 102), che sia Elisa De Salvi sia Elsa Morante cercano di gestire attraverso la scrittura, l'unico strumento in grado di sciogliere il 'sortilegio'.¹⁴

«Accerchiata da vapori lunari», Elisa è pronta a ricevere quegli «spiriti stravaganti e perversi» (Morante 1988, 18). Si riaccendono come fiamme nella sua memoria, li riconosce tutti, ma quattro «giganteggiano fra gli altri» (18): la madre Anna, Rosaria la prostituta che l'ha accolta in casa, Francesco suo padre e il perverso Cugino, protagonista di un grande intrigo. Insonne e con i nervi tesi, Elisa siede al tavolino della scrittura tendendo «l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della [...] memoria» (34), la quale va dettando le pagine della cronaca passata. E lei, quale «fedele segretaria», scrive (34). Scrive della propria infanzia tormentata, degli svariati triangoli amorosi che si vengono a formare tra le persone a lei care, scrive con minuzia dei sentimenti di sconfitta che hanno schiacciato l'anima di quei fantasmi e ora opprimono la sua.¹⁵ I presenti spiriti, lungi dall'essere illustri non sono che i rappresentanti di una «povera famiglia borghese» (Morante 1988, 34).¹⁶ Attraverso un acuto ripiegamento introspettivo Elisa sembra giungere alla comprensione:¹⁷

forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla.

¹⁴ Non dimentichiamo che quella utilizzata dalla Morante in *Menzogna e sortilegio* è una «ribollente materia autobiografica» che l'autrice sa trasfigurare e sorpassare (Bernabò 2006, 100).

¹⁵ Afferma la Morante: «volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica» (David 1968), in un'intervista rilasciata a Michel David per *Le Monde*, 13 aprile 1968, citata nella Cronologia delle *Opere*, vol. 1, a cura di C. Cecchi e G. Garboli (1988, LVII).

¹⁶ «Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre: soltanto di una povera famiglia borghese; ma in compenso, per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, è veritiera dal principio alla fine» (1988, 34). Scrive Calvino: «*Menzogna e sortilegio*, che pur sembra prender le mosse da un gioco fiabesco raffinatissimo ed artificioso, è un romanzo sul serio, pieno d'esseri umani vivi, e, pur senza scoprire intenzioni di polemica sociale, è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente della dolorosa condizione d'una umanità divisa in classi, non dimentica per un istante la situazione della società in cui si muove» (Calvino 1948).

¹⁷ Fa notare Giovanna Rosa (1995): «il paradigma dinamicamente aperto dell' *epos* narrativo, dalle amate saghe cavalleresche ai romanzi della civiltà borghese, è ripreso per esaltare a *contrariis* il dato di permanenza antropologica dell'essere, costretto nella gabbia angosciosa dei rapporti parentali e dominato da un'incoercibile coazione a ripetere».

Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo: chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera. (Morante 1988, 34)

In quello spazio silenzioso, stretto e quasi inaccessibile che è la sua stanza, Elisa spera in una liberazione che solo con la scrittura è in grado di attuare. Per lei quello spazio non è una sorta di finestra sul mondo che altre donne animate dallo stesso fervore - quello della scrittura - hanno saputo allestire. Pensiamo ad esempio alle molte lettere scritte e ricevute dalla citata Emily Dickinson durante il suo volontario ritiro, che fanno schiudere lo spazio domestico ad un confronto col mondo; o alla preziosa stanza che Virginia Woolf auspica a se stessa e alle altre donne di avere «tutta per sé».

La proiezione nel caso di Elisa è effettuata all'interno e non all'esterno. Restando immobile nel cerchio che ha tracciato, Elisa scava nelle viscere della propria memoria, facendo sì che la sua unica realtà - il suo tempo e il suo spazio - sia confinata in quella piccola stanza.¹⁸ Il movimento non è alternativamente centripeto e centrifugo ma esclusivamente centripeto poiché risponde alla necessità di esistere 'dentro' piuttosto che 'fuori' (Bernabò 2006, 98). L'unico essere ammesso lì dentro, a parte i visitatori fantasmi, è Alvaro il gatto per il quale al termine del racconto allestisce un canto che chiude così: «L'allegria d'averti amico | basta al cuore. E di mie fole e stragi | coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti, | tu mi consoli, | o gatto mio!» (Morante 1988, 943).

Elisa è sì bloccata in quella camera ma in virtù «della sua acquisita capacità di autoriflessione» la sua risulta «una chiusura feconda» e, soprattutto, «funzionale a un progetto, nel quale ci sono, se non immediata guarigione, comunque tregua rispetto a un'angoscia paralizzante e riparo dal senso di morte» (Bernabò 2006, 94).

È la stessa chiusura funzionale e feconda che, complici, sperimentano Elsa Morante e Natalia Ginzburg. È il 1948 e la Morante è per qualche tempo ospite in casa della Ginzburg. Sedute sul letto, le due scrittrici leggono attente le pagine di *Menzogna e sortilegio* (Pflug 1997, 85). Sono ancora soltanto bozze e perché diventano un romanzo a tutti gli effetti si dovrà attendere ancora qualche mese.¹⁹ L'ospitalità in casa della Ginzburg si traduce per la Morante in tempo necessario legato a un bisogno, la correzione del testo, ma soprattutto si converte in tempo utile per tracciare l'asse dell'empatia che, sovente, si stabilisce tra donna e donna. La condivisione di quel letto,

18 La localizzazione spaziale della vicenda romanzesca di Elisa parte dalla stanza e ad essa ritorna circolarmente (Bernabò 2006, 98).

19 Quell'anno, l'opera risulta vincitrice *ex aequo* con *I fratelli Cuccoli* di Aldo Palazzeschi del Premio Viareggio.

di quella stanza, ha il potere di rievocare tutte le altre stanze abitate da donne - dalla camera della Dickinson a quella della Woolf - i cui confini sono stati spostati o addirittura annullati. È a donne come loro che si deve la conversione di uno spazio di reclusione femminile per eccellenza, quello domestico, in «spazio dell'utopia, della libertà e del divenire, della magia che sopperisce a una mancanza, dell'arcano che indica un varco nel confine» (Farnetti 2003, 20).

7.3 L'atlante

Arturo è un leggendario condottiero, è il re britannico che padroneggia nella lirica medioevale ma è anche una stella; la più «rapida e radiosa» (Morante 1988, 953) della costellazione di Boote. Per il coraggio e il fulgore insiti in quel nome, Elsa Morante può finalmente compiere il suo «antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo» (1989, 8-9). La metamorfosi avviene nello studio romano di via Archimede. Divenuta «il ragazzo Arturo» (Massari 1957), la scrittrice può finalmente dare inizio alle libere scorribande che la società alle ragazze ha da sempre precluso. Rivela la Morante a proposito di *L'isola di Arturo* (1957):

Realizzavo un mio vecchio sogno. Ho sempre desiderato di essere un ragazzo, e ancora adesso vorrei esserlo: non un uomo, ma un ragazzo. Da bambina, facevo i giochi dei ragazzi. Li preferivo perché i giochi delle bambine sono privi di fantasia; le bambine fanno le madri, le signore, le donne di casa, insomma quello che diventeranno un giorno, i ragazzi invece fanno il pellerossa o il cow-boy, e poi diventano ingegnere, impiegato di banca. Le bambine, come le donne, sono pratiche; i ragazzi non lo sono, e anche gli uomini lo sono meno delle donne. Amo molto questo libro. (Bardini 1999, 160) ²⁰

Incurante delle imposizioni sociali, la Morante si tuffa nel mare di Procida e, con il corpo di Arturo, inizia ad esplorarne i «fondali marini variegati e fantastici» (Morante 1988, 986). Le età a cui ritorna sono quella dell'infanzia e dell'adolescenza nelle quali, nonostante i dispiaceri comportati dalla solitudine e dal senso di abbandono, si è ancora protesi verso il sogno e l'illusione (Bernabò 2006, 121). In questi momenti non s'è scoperto ancora l'inganno e si subisce ancora la meraviglia:

²⁰ Affermazione che, ricorda il critico Marco Bardini (1999, 160), ha generato tutta una serie di luoghi comuni.

di un luogo, di una stagione, di un volto, anche se le emozioni sono indefinite e provvisorie, e la vita, di momento in momento, si illumina, si annuvola e poi di nuovo risplende come un cielo d'estate. (Bernabò 2006, 121)

Il luogo che ricrea per sé e Arturo è una Procida mitica, al tempo vicina e lontana, che conserva intatta tutta l'esplosione dei colori mediterranei ma che d'istinto si ritrae se si tenta di acchiapparla. L'avvertenza posta in apertura del romanzo è chiara:

sebbene i paesi nominati in questo libro, esistano realmente sulle carte geografiche, si avverte che non s'è inteso in alcun modo di darne una descrizione documentaria in queste pagine, nelle quali ogni cosa - a cominciare dalla geografia - segue l'arbitrio dell'immaginazione.

Tutto il presente racconto è assolutamente immaginario e non si riporta né a luoghi, né a fatti, né a persone reali. (Morante 1988, 946)

Con questo non si vuol affatto dire che si tratti di una fiaba, il romanzo - ammette la scrittrice - «è uno dei più reali che siano stati scritti in questi ultimi tempi».²¹ È lo spazio in cui il protagonista vive a generare il disguido, è di tale bellezza che arriva colorarsi di toni fantastici; forse è questo che confonde. È dunque quella di Arturo un'isola reale, sì, ma trasfigurata da una «scrittura ancipite, superiore a se stessa» (Garboli 1995, 81-2).²² Una scrittura che è insieme «di madre e di figlio» e che risulta «vissuta e meravigliata, saggia e buffonesca», in sostanza, «la scrittura di una persona adulta che niente abbia perduto della sua allegra, feroce irriverenza puerile». Fingendosi Arturo e narrando in prima persona, la Morante «può suonare senza falsi toni due corde dal timbro misto: la meraviglia e l'ironia, la pochezza e la magnificenza delle cose, il mito e il contrario del mito» (Garboli 1995, 81-2).

Come per Elisa De Salvi di *Menzogna e sortilegio*, anche per Arturo Gerace la Morante traccia un cerchio magico all'interno del quale ritirarsi e compiere i propri rituali. La differenza però sta nella completezza del cerchio: quello di Elisa è chiuso, non contempla aperture, al contrario quello di Arturo è incompiuto, un piccolo varco garantisce la fuga. Arturo è sicuro di dover lasciare, prima o poi, quella

21 Intervista riprodotta nel documentario di F. Comencini (1997), *Elsa Morante [1912-1985]* (Bernabò 2006, 120).

22 Osserva Gabriele Pedullà (2012, 53): «Lo spazio letterario non assomiglia [...] a un uniforme diagramma cartesiano, ma descrive invece un mondo fortemente connotato in senso qualitativo e quantitativo».

‘terra mitica’ che è l’infanzia.²³ A testimonianza di ciò le meravigliose «carte azzurre» (Morante 1988, 1155) che dispiega e studia in cucina.

Arturo è orfano di madre, suo padre Wilhelm è un instancabile viaggiatore e un «traditore e spergiuro» (Morante 1988, 1314), ma questo lo si scopre nel tempo. Finché non distruttura il mito paterno, il ragazzo rimane attaccato a quell’isola ad attendere i ritorni del padre; racconta il protagonista: «mi sembrava insopportabile di non essere anch’io sull’isola quando lui c’era» (1001). E poi, c’è un’altra grande ragione che lo lega a quella terra, la presenza di sua madre, morta di parto e seppellita in quell’isola:

mia madre andava sempre vagando sull’isola, e era così presente, là sospesa nell’aria, che mi pareva di conversare con lei, come si conversa con una ragazza affacciata al balcone. Essa era uno degli incantesimi dell’isola. [...] Appena, andando in barca, io m’allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un’amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiama, come le sirene. (Morante 1988, 1001)

Ad un certo punto della sua esistenza, nell’età di transizione dall’infanzia alla giovinezza, Arturo si trova a condividere l’attesa e la speranza che il padre ritorni assieme alla seconda moglie di lui, Nunziata. È un rapporto tumultuoso quello che si instaura tra i due che da sentimento di cura di una madre, seppur adottiva, per il proprio figlio si traduce lentamente in vero e proprio sentimento d’amore; di lei per lui e viceversa. Nell’attesa che Wilhelm Gerace si palesi, Arturo esamina le carte geografiche necessarie alla pianificazione del grande viaggio, quello che compirà prima o poi nel lasciare l’isola.²⁴

con l’allungarsi delle sere, io avevo ripreso l’abitudine di leggere e studiare in cucina [...]; il mio libro preferito di quell’epoca era un grosso atlante, commentato da un ricco testo scritto. Il volume conteneva ripiegate, delle immense carte geografiche a colori, che io mi spiegavo ogni sera dinanzi, stando inginocchiato sul pavimento o su una sedia presso la tavola. (Morante 1988, 1152)

Le carte non lasciano indifferente la matrigna che, considerandole alla stregua di enigmi, chiede: «– che studi, là sopra, Artù?» (Morante 1988, 1152). Arturo, sentendo che «l’epoca di esplorare il mondo» sta per arrivare, senza neanche «distogliere la fronte dalla mappa

23 L’epilogo dell’opera, scrive Garboli (2008, 109), è «una cognizione del dolore e una fuga».

24 Anche la Morante, ancora bambina, sognava di viaggiare ma, non avendone la possibilità, restava ore in camera sua a sfogliare atlanti o a leggere libri di avventure (Folli 2018, 61).

distesa», le risponde che sta studiando i suoi itinerari; e intanto va tracciando sulle carte «dei segni con un pezzo di carbone». ²⁵ Da quel momento in poi, quell'atlante e quelle carte rappresentano l'unione e la discordia per Arturo e Nunziata. È un libro 'galeotto' in quanto stabilisce tra i due un *trait d'union* che, col tempo, innesca un vero e proprio sentimento d'amore; ma è anche elemento di discordia dal momento in cui tutti quegli itinerari che il ragazzo vi traccia generano in Nunziata un vero e proprio stato di agitazione. Si legge ad un certo punto della narrazione:

le sere seguenti ella [Nunziata] smise d'occuparsi dei fatti miei. Non s'accostava più a interrogarmi quand'io sfogliai l'atlante; ma si capiva che questo libro era diventato per lei un oggetto d'avversione, di diffidenza, e, al tempo stesso, d'odiato fascino: evitava di toccarlo, e, solo a guardarlo da lontano, i suoi occhi si turbavano, come fosse un libro delle Parche, o un trattato di magia nera. (Morante 1988, 1158)

La giovane matrigna, al pari di una Calipso gelosa, vuole trattenere Arturo presso di sé, anche se non propriamente consapevole. In questo momento della narrazione la ragazza più che riserbare ad Arturo le preoccupazioni di un'amante gli riversa addosso quelle di una madre ansiosa per la quale «tutti i paesi che non fossero Napoli e dintorni [...] restavano irreali e disumani, come lune» (Morante 1988, 1153). Sentimento confermato da quanto, poco più avanti nel testo, Nunziata dice al ragazzo: «io, però... se ti fossi madre, mica ti lascerei partire!» (1156). Mentre Arturo, dal canto suo, è solo seccato dalla presenza della giovane donna e dalle sue continue interruzioni mentre compie le sue «affascinanti meditazioni sulle carte geografiche» (1154). Per questo, appena può, invece di rassicurarla incalza sulla pericolosità della sua impresa, facendo in modo che, attraverso quegli stentati dialoghi, la donna si vada prefigurando:

l'orbe terrestre, fuori dai confini di Napoli, come un seguito di pampe, di steppe e di foreste tenebrose, corso da belve, da pelirosse e da cannibali, e tale che solo dei tipi audaci osavano di esplorarlo. (1154)

Dal primo momento in cui vede 'il libro', ricorda il protagonista, «non ci fu sera ch'essa [Nunziata] non tornasse sull'argomento», appressandosi col suo passo affaticato e pesante «ogni volta che mi mettevo a studiare i miei itinerari» (Morante 1988, 1153). Ma si deve atten-

25 Scrive Alberto Asor Rosa (1985): «l'ingresso del protagonista nell'età adulta [...] comporta l'uscita dall' Isola, la fine del regno incantato chiuso in un cerchio dal mare e concluso dalla sua impossibilità di svilupparsi in 'storia'».

dere l'arrivo al sesto capitolo, non a caso intitolato «Il bacio fatale», prima che tra i due si infiammi il desiderio. Quando ciò avviene, Arturo si esprime in questi termini:²⁶

la sua [di Nunziata] paura, così, diventava una paura anche mia. E io e lei, insieme, dentro la stessa stanza, ci muovevamo sperduti, come attraverso un fragore prorompente, che ci urtava, ci avvicinava e ci separava, vietandoci d'incontrarci mai. (1153)

Al momento dello studio delle carte, lo spazio condiviso con Nunziata è uno spazio assolutamente pacifico, non complicato dalle dinamiche del desiderio. Quello spazio è perlopiù una «sorta di tenda campale» in cui Arturo si ritira a tracciare «delle linee col carbone attraverso gli oceani e i continenti: da Mozambico, a Sumatra, alle Filippine, al Mar dei Coralli...» (Morante 1988, 1153). Uno spazio in cui egli si rifugia per compiere il lavoro più bello, quello di tracciare itinerari. Osserva Marina Guglielmi (2011): «la mappatura dei luoghi del mondo raffigurati sull'atlante diviene mappa personale dei personaggi a partire dal momento in cui i nomi, i segni, assumono una valenza tanto fantastica quanto privata». Assumendo una connotazione del tutto personale, la mappatura dei luoghi per Arturo acquisisce il potere catartico dell'arte. È lo stesso protagonista ad ammettere che per lui tracciare i propri itinerari è anche più bello che scrivere poesie; e lo è poiché in esso è iscritta l'azione. È un elemento, quello dell'azione, che stabilisce una relazione ancora più stretta tra la Morante ed Arturo, distaccando invece l'autrice dalla passività di Elisa De Salvi.

Ne *Il viandante nella mappa* (1984), Italo Calvino (1994, 24) scrive che una mappa, anche se all'apparenza statica, presuppone sempre un tragitto e un'idea narrativa «concepita come un itinerario. È un'Odissea». E difatti Arturo si proietta nello spazio e nel tempo come un redivivo Ulisse; e lo fa restando al chiuso di una camera ad esaminare le carte del suo atlante. La connessione tra la rappresentazione mentale dello spazio e il dispiegarsi dell'avventura narrata - anche solo a se stessi - è strettissima. Non è un caso che Franco Moretti (1997), nel suo *Atlante del romanzo europeo*, rilevi come i romanzi siano fondamentalmente debitori della propria struttura alla topografia ad altre forme di mappature socio-spaziali. Durante la narrazione la Morante attinge avida dalle carte degli atlanti ed allestisce per Arturo (e per sé) avventure degne di «eccellenti condot-

26 In futuro, Arturo ricorrerà proprio a quell'atlante per ricondurre a sé l'attenzione della matrigna che, nel frattempo, avuto un figlio da Wilhelm, pare essersi allontanata da lui. Ricordando quel momento, il protagonista racconta: «ma si sarebbe detto che, per lei, io ero diventato un corpo invisibile, o poco meno. Ripetute volte, in quelle sere, ostentai di spiegare sulla tavola le famose mappe dell'atlante, tracciandovi sopra, in lungo e in largo, risolti segni di matita; ma senza nessun effetto» (Morante 1988, 1213).

tieri» (Morante 1988, 1070 e 1213). Non a caso, l'autrice si fa avanti in un punto specifico della narrazione, rendendo noto il suo desiderio di essere come Arturo. Perché sia credibile, perché il suo disagio venga interamente inteso ha bisogno di parlare attraverso un corpo di donna. E perciò, lasciando il corpo di Arturo e impossessandosi, temporaneamente, del corpo di Nunziatella confessa: «*Sarebbe bello, per me, di non avere questo corpo! di non essere una femmina! ma di essere un ragazzo come te, e di correre per tutto il mondo, assieme a te!*» (1988, 1156; corsivo nell'originale). Non potendo fisicamente compiere le mille avventure che avrebbe voluto, dispiegando quelle mappe per Arturo, converte la geografia in una stanza tutta per sé, una sorta di 'contenitore globale'²⁷ in cui riecheggiano i «luoghi della terra più desiderati e affascinanti, continenti, città, montagne, mari» che, ad essere nominati, infiammano in chi scrive il tono di «tracotanza e di trionfo», quasi siano tutti feudi propri (1153).

La Morante trasforma uno spazio limitato, la stanza, in spazio percorribile all'infinito. È un'azione che ricorda, per certi aspetti, il famoso studiolo di Isabella d'Este. In esso la nobildonna fa collocare una copia del globo terrestre e celeste simile a quella posseduta dal papa Giulio II e lo trasforma in un «vascello/contenitore globale» (Bruno 2015, 255). Osserva Giuliana Bruno:

a bordo dello spazio di Isabella e in esso racchiuse, possiamo lasciarci trasportare nel nostro viaggio immaginario. Sedute in questa avvolgente casa della conoscenza - una stanza geografica tutta per noi - possiamo osservare, in modo letterale e figurato, il globo. Il viaggio in questo interno rappresenta un particolare giro del mondo. Come nel cinema, è un viaggio immobile. La stanza funziona come una sala cinematografica: un contenitore filmico. (2015, 255)

27 Espressione usata da Giuliana Bruno (2015, 255) a proposito dello studiolo di Isabella d'Este.

