

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE LETTERARIE, FILOLOGICHE, STORICHE**

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11

**L'EFFICACIA DEL NESSO MITICO-RITUALE.
SIMBOLISMI ETNO-ANTROPOLOGICI NELL'OPERA DI ELSA
MORANTE**

Presentata dalla Dott.ssa Angela Di Fazio

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Luisa Avellini

Relatore

Prof. Piero Pieri

Esame finale anno 2014

Introduzione

Presupposti per una teoria del fenomeno antropo-letterario

I. Prolegomeni

Phantàzô è voce greca per “faccio apparire”; “prendo figura” ne è l’estensione in senso peggiorativo, nel senso, appunto, per cui al soggetto si sostituisce il fantasma, il doppio, sia esso gemellare o negativo. In senso husserliano, il fantasma è ciò che appare, ma non può essere, pencolando tra presenza e assenza¹. Il fantasma è, dunque, un *medium*. E la rappresentazione è il fantasma. Poco prima che la letteratura gotica eccitasse i suoi capricci alla polemica politica, sociale e religiosa, eludendo i conseguenti provvedimenti censori con la messa in scena di un orroroso apparentemente privo di implicazioni col reale, De Foe, Swift e Sterne lavorarono di satira, addobbando le proprie elucubrazioni con stoffe fantastiche ed esotiche. Il romanzo inglese del XVIII secolo moltiplica gli spettri sociali come ombre cinesi su un paravento di carta di riso. È il motivo del viaggio, d’altronde, a costituire la possibilità dell’*inventio* quale reperimento degli argomenti, più o meno verosimili, utili al fine di elaborare la propria argomentazione. E *inventiones* sono, infatti, i racconti del rinvenimento di reliquie, *topos* della letteratura agiografica. Sin qui è evidente che le fantasime del ricercatore, poi autore, debbano calarsi entro un più che concreto corpo retorico. A muoversi tra i poli dell’immaginario e del realismo, della proiezione onirica e dell’osservazione scientifica, starebbe non soltanto la storia della letteratura occidentale, nella misura in cui assimila e/o riconverte la lezione del mimetismo aristotelico, ma l’intero campo culturale della produzione testuale come strumento di sapere.

¹ Cfr. E. Husserl, *Phantasy, image consciousness, and memory : 1898-1925*, Dordrecht, Springer, 2005, pp. 64-65: «[...] in the case of phantasy appearances, there presents itself a sphere of differences and graduated levels that concern precisely the fullness, the vivacity of the appearance, and obviously concern them on the basis of corresponding differences in the apprehending contents, the phantasms. [...] in phantasy presentation the image is something fluctuating, unsteady, changing, now growing in fullness and force, now diminishing, hence something continually changing immanently in the scale of perfection».

La finzione letteraria espone un più alto coefficiente di alterità in coincidenza col tema della ricerca identitaria. Una «ricerca nomade»², per statuto. Rivitalizzare la tradizione della *quête* medievale, anche nei suoi risvolti metafisici, con l'inserimento nei paradigmi della narrativa di viaggio e in combinazione col tema del doppio straniante, è operazione che suggestiona molti intelletti e riesce a pochi *auctores*, capaci di addomesticare le plurime sensazioni provenienti dall'esterno mediante il filtro di una ragione sistematica, di una «visione d'insieme»:

L'idea è moderna, è stata formulata da Bacone all'inizio del XVII secolo: la scienza della necessità – lo sguardo conoscente – ci libera dalla necessità; accedere alle leggi della natura, obbedire loro, significa acquisire i mezzi per dominarla. Nell'atto dello sguardo, lo spirito prende possesso della propria autonomia. [...] Ciò presuppone, beninteso, un mondo accessibile alla vista, in cui nessun oggetto fosse, di per sé, impenetrabile allo sguardo del contemplatore. All'ipotesi della sovranità della visione istantanea corrisponde l'ipotesi della leggibilità del mondo.³

Vale a dire, l'ipotesi del mondo come un testo, i cui caratteri debbano essere decifrati e tradotti in figure significanti. In tal modo, Starobinski, a più riprese artefice di una tematologia dello sguardo, introduce la concezione di una scienza dell'universale in Montesquieu sulla base dell'intuizione del fenomeno, del particolare in seno al quadro generale, «ciascun tassello integrandosi di diritto in un ordine comune»:

L'opera sarà contemporaneamente una e discontinua: gli scorci di dettaglio si giustapporranno senza legame apparente, ma saranno comandati da un unico sguardo. Lo stile espressivo di Montesquieu, nelle *Lettres persanes* come nell'*Histoire véritable*, nell'*Esprit de lois* come nell'*Essai sur le goût*, non si volge mai a legare le frasi, si muove di rilievo in rilievo, di visione istantanea in visione istantanea.⁴

L'ordine sensista di tale impostazione montesquiana trova poi un corrispondente nel sistema filosofico induttivo, già baconiano, dello *Zibaldone*⁵:

² M. Fusillo, *La gemellarità, il nomadismo, e la ricerca dell'identità*, in *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi Editore, 2012, p. 331.

³ J. Starobinski, *Montesquieu*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 24-25.

⁴ Ivi, p. 27.

⁵ Cfr. I. Tassi, *Vedersi dall'alto. Una battaglia nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, in «Elephant & Castle», *Dall'alto*, 2011, n. 4, pp. 5-25.

Il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione [...] vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere. Quindi è che scoprendo in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e d'un sol colpo d'occhio discernendo e mirando una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai tutti insieme rappresentatisegli, egli è attirato e a considerare, benché rapidamente, i detti oggetti meglio che per l'innanzi non avea fatto, e ch'egli non suole; e a voler guardare e notare i detti rapporti.⁶

Così, l'equazione tra poeta e filosofo, tra autore e uomo di scienza, si determina in virtù della facoltà dell'immaginazione:

[...] i rapporti, parte principale della filosofia, [...] non si ponno ben conoscere senza una padronanza sulla natura, una padronanza ch'essa stessa vi dia, sollevandovi sopra di se, una forza di colpo d'occhio, tutte le quali cose non possono stare e non derivano, se non dall'immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine. [...] l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge d'un'occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere.⁷

Se l'illusione leopardiana possiede valore gnoseologico, sulla scia del *verum ipsum factum* vichiano, ossia delle riconosciute facoltà conoscitive dell'uomo che crea, il genio di Montesquieu andrà primieramente ricercato nell'artificio – medesima radice etimologica dell'artefice, ma qui senza distinguo qualitativo – del “persianismo”, e questo malgrado Leopardi diriga la sua attenzione di lettore alle posteriori *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), come si evince da più luoghi dello *Zibaldone* datati 1819-1820. Ovvero, un secolo dopo la scandalosa apparizione delle *Lettres persanes* (1721): «una specie di romanzo», dirà l'autore nell'appendice a una riedizione del 1754, rivendicando «il vantaggio di poter mescolare la filosofia, la politica e la morale ad un romanzo, e di collegare tutto ciò con una catena celata e, in qualche modo, sconosciuta»⁸. Il nesso, che unifica il singolo frammento epistolare di cui il testo si compone, andrà individuato nell'utilizzo di una particolare modalità narrativa da un lato; dall'altro, nell'impiego di un tono ironico proto-illuminista, di cui si avvarrà lo stesso Voltaire per il suo *Candide* (1759),

⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 882-883 (pp. 3269-3270).

⁷ Ivi, p. 671 (pp. 1854-1855).

⁸ C. -L. de Montesquieu, *Lettere persiane*, Torino, UTET, 1967, pp. 17-18.

malgrado l'idiosincrasia personale nei confronti del bordolese. È, appunto, ciò che Starobinski definisce «ironia estrovertita»:

Attraverso la canzonatura, lo spirito se non altro prende possesso della propria evidenza. Mette a nudo il niente. La sua vocazione è dire no a ciò che gli si contrappone. È espressione, sul terreno della realtà sociale, di un dubbio pressoché metodico. Un ordine rispettato per abitudine viene scartato, nell'attesa di una rimodulazione fondata su eventuali nuovi principi di coerenza. Tuttavia, in Montesquieu, la critica non cade nel semplicismo della negazione radicale. È una critica che sceglie e limita i suoi oggetti. Che prende a bersaglio gli eccessi e gli abusi. [...] è diretta verso l'esterno, verso quanto, negli scandali del mondo, la invoca e la provoca.⁹

I due viaggiatori persiani, che fronteggiano la perturbante comunità parigina, costituiscono lo sdoppiamento della voce autoriale, che si vorrebbe libera dalle pastoie della censura nell'articolare, assecondando i complementari temperamenti dei personaggi, una brillante galleria di tipi sociali, nel caso di Rica, o la sofisticata riflessione sul carattere delle istituzioni, contemplate da Usbek. Di qui, eccoci allo svelamento della natura, «sconosciuta», per dirla con Montesquieu, perché innovatrice, del modo della narrazione, che individuiamo con Caillois nella «rivoluzione sociologica»: «il procedimento mentale che consiste nel fingersi estraneo alla società in cui si vive, nell'osservarla dal di fuori e come se la si vedesse per la prima volta»¹⁰. Tale atteggiamento sociologico, allora, si vale dell'effetto di straniamento – del *regarder en persan*¹¹ – per veicolare il fondamentale relativismo culturale dell'autore, principio liberale di tolleranza e moderazione, principio poliprospectico¹², rappresentato formalmente dalla scelta epistolare.

[...] mai nessuno è stato tanto guardato come me. [...] Trovavo miei ritratti dappertutto: [...] non mi sarei mai immaginato di turbare la pace di una grande città in cui non ero affatto conosciuto. Questo mi fece decidere di deporre il costume persiano e di indossarne uno all'europea [...]. Questa prova mi fece

⁹ J. Starobinski, *Montesquieu*, cit., pp. 49-50.

¹⁰ R. Caillois, *Préface* a Montesquieu, *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1949, I, p. XIII.

¹¹ Cfr. D. Felice, *Introduzione a Montesquieu*, Bologna, Clueb, 2013, p. 24.

¹² Né il pretesto dello scambio epistolare, né il motivo del viaggio costituiscono in se stessi un tratto di originalità, bensì l'assetto multifocale che l'autore vi conferisce: «Lo stratagemma della corrispondenza a più voci [...] si confaceva perfettamente allo scetticismo di Montesquieu; rese possibile l'espressione apparentemente spontanea di una pluralità di opinioni e di voci, che parlano tutte simultaneamente». Cfr. J. N. Shklar, *Montesquieu*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 34.

conoscere il mio valore reale [...] perché precipitai all'improvviso in un nulla orrendo. Qualche volta restai un'ora in una compagnia senza essere guardato [...] ma se, per caso, qualcheduno rivelava che io ero persiano, sentivo tosto un brusio intorno a me: «Ah, ah, lei è persiano? Che cosa straordinaria! Come si fa ad essere persiani?».¹³

L'indagine sull'essenza del potere, centrale nell'universo filosofico ed etico montesquiano, converge sul tropo dello sguardo, ossia sulle modalità di rappresentazione e di percezione visiva, sulla qualità del discorso, quindi, che il potere struttura – attenti: Foucault ben al di là dal venire¹⁴. La trovata del mascheramento è l'emblema dell'intercambiabilità degli ordini storico-politici occidentali e orientali, entrambi dominati da meccanismi sociali di apparente ordine e legalità, ma in realtà sottomessi a un sistema di viete costumanze, in cui spadroneggiano l'autoinganno e la finzione. Prefazionandone il testo, Valéry può, dunque, rispondere al celebre interrogativo con l'altrettanto noto: «Come si fa a essere ciò che si è?», ponendo sotto i riflettori la dinamica critica dello svelamento, attivata da Montesquieu.

Alla pur valida lettura dell'opera come «trattato filosofico-politico in forma di romanzo epistolare»¹⁵, bisognerà, tuttavia, assommare le valenze che il testo acquista nella sua diacronia, nella sua avventura parzialmente autonoma, reagendo agli atti interpretativi come una materia indocile, e così feconda di trasformazioni. L'accento, a questo punto, cade sull'aspetto della «testualizzazione» del *corpus* di riti e pratiche sociali, che fa dell'opera settecentesca un antenato nobile della scrittura etno-antropologica, laddove l'esperienza «sul campo» dei due persiani (i finzionali

¹³ C.-L. de Montesquieu, *Lettere persiane*, cit., p. 77.

¹⁴ Nell'ottica foucaultiana, il discorso cessa di essere un «documento» per divenire, a sua volta, «monumento», ossia un oggetto di cui indagare le specificità e le regolarità, benché non sia considerato come un «testo ideale». La descrizione «archeologica» delle pratiche discorsive rintraccia le condizioni preliminari per la conoscenza e la costituzione di un sapere, che assurga o meno a disciplina scientifica. Così, se discorso e scienza non si identificano, neppure è possibile affermare che esista un sapere che possa prescindere dalle pratiche discorsive. Per cui, «invece di percorrere l'asse coscienza-conoscenza-scienza [...], l'archeologia percorre l'asse pratica discorsiva-sapere-scienza». Parte non trascurabile della ricostruzione foucaultiana è dedicata alla messa in rilievo dei rapporti intercorrenti tra le pratiche discorsive, appunto, e i campi non discorsivi (prassi economiche, politiche e socio-istituzionali), appurando quanto i processi politici, ad esempio, senza essere di natura discorsiva, possiedano il potere di alterare le formazioni discorsive dei saperi scientifici. Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 179-256.

¹⁵ D. Felice, *Introduzione a Montesquieu*, cit., p. 23.

portavoce dell'«osservazione partecipante»¹⁶ dell'autore), in merito alla cultura francese, autorizza la ricostruzione di un quadro di sociologia generale a partire dal dettaglio raccolto. Si pensi alla lettera XXVIII, in cui Rica tratteggia una *soirée* teatrale, in termini che lasciano trapelare, dietro lo sbalordimento del neofita, l'atteggiamento sardonico del Montesquieu censore morale:

Ieri ho visto una cosa assai strana, quantunque a Parigi accada tutti i giorni. La gente, verso la fine del pomeriggio, si raduna per fare una specie di recita che ho sentito chiamare commedia. L'azione principale si svolge su una scena che si chiama teatro. Ai due lati, in certi piccoli ridotti che si chiamano palchi, si vedono degli uomini e delle donne che rappresentano insieme delle scene mute, [...] tutte le passioni sono dipinte sui visi ed espresse con un'eloquenza che, essendo muta, è ancora più viva. Gli attori non vi appaiono che a mezzo busto ed hanno di solito un manicotto, per modestia, per nascondere le loro braccia. In basso c'è una quantità di gente in piedi che prende in giro quelli che sono in alto, e questi ultimi, alla loro volta, ridono di quelli in basso.¹⁷

La translitterazione semantica della categoria di «commedia» dalla *performance* sul palcoscenico alla comprensione dello spazio e degli agenti, posti al di qua della quarta parete, sta ora a costituire non tanto un richiamo alla metafora barocca del mondo come teatro, bensì la decodifica di un ambiente culturale con codice e sottocodici normativi quanto prescrittivi, tutti egualmente basati su una retorica della dissimulazione. Questo, prescindendo dalla più immediata constatazione che la dialettica alto/basso, accentuata nell'esposizione di Rica, stia a rappresentare mimeticamente la fissità e rigidità delle varietà diastratiche nell'ancora *ancien régime*. Tale stilema assurge, agli occhi dei lettori contemporanei edotti, pur parzialmente, sui dibattiti post-colonialisti del secondo

¹⁶ Cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 50: «Preso alla lettera l'osservazione partecipante risulta una formula paradossale e ingannevole, ma le si può concedere credito se la riformuliamo in chiave ermeneutica come dialettica di esperienza e interpretazione. E in tali termini l'hanno riaffermata i più persuasi tra i recenti difensori del metodo, nella tradizione che conduce da Wilhelm Dilthey, passando per Max Weber, ad antropologi dei "simboli e significati" come Clifford Geertz». L'osservazione partecipante – rilanciamo – si comporta come vera e propria sintesi nella «dialettica di esperienza e interpretazione», unificando, pertanto, la fase sperimentale o naturalista del metodo antropologico, così come fissato da Malinowski in *Gli argonauti del Pacifico Occidentale* (1922) e dai suoi seguaci, con la susseguente teoria interpretativa o umanistica, fino all'approccio dialogico o postmodernista di storici e antropologi culturali, tra cui lo stesso James Clifford.

¹⁷ C.-L. de Montesquieu, *Lettere persiane*, cit., pp. 71-72.

Novecento¹⁸, a processo di descrizione etnografica, per cui la conoscenza autoriale di prima mano, quanto al settore occidentale, e quella indiretta, derivata dalle letture “orientaliste” delle relazioni di viaggio di Tavernier e Chardin¹⁹, dialogano reciprocamente, smascherando pregiudizi e *clichés*. Il metodo di Montesquieu è tale che «una determinata istituzione o un tratto di comportamento sono tipici della cultura che li circonda o costituiscono un elemento comunicativo al suo interno»²⁰, come abbiamo appurato nel caso dell’istituto teatrale o come, ancor più emblematicamente, si verifica con la trattazione, al limite dell’analisi comportamentale, della gelosia²¹, figura dei

¹⁸ Cfr. J. Clifford, G. E. Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997, p. 33: «La critica del colonialismo nel periodo postbellico – critica verso la capacità dell’“Occidente” di rappresentare altre società – si è sommata, amplificandosi, alla teoria sui limiti propri della rappresentazione. [...] C’è un proliferare di approcci: “ermeneutica”, “neo-marxismo”, “genealogia”, “post-strutturalismo”, “postmodernismo”, “pragmatismo”; e tutto il corredo di “epistemologie alternative” – femministe, etniche, e non-occidentali. Nel mirino ci sono i più tipici discorsi occidentali. Filosofie differenti possono contenere questo stesso impegno critico: lo svelamento del logocentrismo dai Greci fino a Freud compiuto da Jacques Derrida e la diversa diagnosi, svolta da Walter J. Ong, delle conseguenze dell’alfabetizzazione, rappresentano un radicale rifiuto delle forme istituzionali con cui una consistente parte dell’umanità ha per millenni concepito il mondo».

¹⁹ «[...] i viaggiatori, e i mercanti in particolare, contribuiscono ai nuovi orientamenti culturali e politici della Francia. [...] Ha non poca rilevanza che due di costoro, Tavernier e Chardin, appartenenti alla moderna, mobile borghesia protestante, siano mercanti di preziosi e di gioielli, un’attività dalla quale sono interdetti in Francia gli Ugonotti dopo la revoca nel 1685 dell’Editto di Nantes. Le contingenze politiche e religiose cooperano quindi, oltre la vocazione e l’abilità individuale, nell’elevarli al rango di esponenti di spicco nel commercio con paesi stranieri. In pari tempo le radici calviniste della mentalità borghese, la valenza religiosa del denaro, la propensione all’avventurosa mobilità, la padronanza di sé, la preveggenza e la capacità di adattarsi alle esigenze del momento fanno dello “chevalier du commerce” il viaggiatore moderno per antonomasia, colui il quale guarda il mondo con una consapevolezza critica della civiltà di appartenenza che non ha riscontro nel passato [...], aprendo implicitamente inediti confronti». Così Brilli, che significativamente assegna a tale paragrafo di weberiana analisi socio-economica il titolo di «viaggio come esercizio del dubbio». Cfr. A. Brilli, *Mercanti avventurieri. Storie di viaggi e di commerci*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 184-185.

²⁰ J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 54.

²¹ J. N. Shklar, *Montesquieu*, cit., pp. 17-20: «Se è assurdo sostenere che Montesquieu fu sul serio uno scienziato naturale, è vero che egli apprese dai biologi, e specialmente dai testi di medicina, ciò che gli era necessario conoscere per sviluppare una scienza dell’uomo come essere sociale. [...] Furono i medici a determinare il suo peculiare atteggiamento mentale. Come loro intendeva sviluppare una scienza capace di identificare e descrivere il corso delle malattie, solo che Montesquieu studiava non l’infermità fisica ma la rovina sociale e la intollerabile condizione del dispotismo. [...] L’effettivo interesse di

meccanismi spietati di dominazione e servaggio. La percezione dell'artificio in Rica e il sentimento del possesso in Usbek sono, per così dire, al centro di uno di quei «campi di sineddochi», descritti dall'antropologo Clifford, per cui «le parti sono correlate con il tutto e dalle quali il tutto – l'entità che spesso chiamiamo cultura – è costituito»²². Al punto che, se volessimo estremizzare il portato del discorso, potremmo dire che l'agone sociale che va in scena all'Opera nella Parigi del 1712 è l'analogo, se non il predittivo, di un combattimento su un ring per galli, secondo il notorio caso riportato da Geertz per caratterizzare la cultura balinese.

Come molto dell'America affiora in un campo da gioco, su un percorso di golf, in una pista da corse o attorno ad un tavolo di poker, molto di Bali affiora in un ring per galli. Perché solo apparentemente vi combattono dei galli; in realtà sono uomini. [...] è indubbia la profonda identificazione psicologica degli uomini balinesi con i loro galli. [...] Il linguaggio del moralismo quotidiano è intriso, dal lato maschile, di immagini da pollaio. [...] I processi nei tribunali, le guerre, le competizioni politiche, i litigi per le eredità e le discussioni per strada sono paragonate tutte a combattimenti di galli. La stessa isola di Bali è vista per la sua forma come un piccolo gallo orgoglioso, bene in posa, col collo proteso, il dorso rigido, la coda sollevata, eternamente in sfida contro la grande, inetta, informe Giava. [...] Nel combattimento di galli l'uomo e la bestia, il bene e il male, l'ego e l'id, il potere creativo della mascolinità eccitata ed il potere distruttivo dell'animalità liberata si fondono in un sanguinoso dramma di odio, crudeltà, violenza e morte.²³

Il combattimento clandestino e il giro di scommesse, in quanto strumenti di conferma (o disdoro) dello *status* sociale balinese, fungono per Geertz da unità di misura culturale, un dispositivo d'interpretazione analogo alla gelosia montesquiana, che evolve da «dramma domestico» a determinazione quantitativa e qualitativa della «sinistra struttura psicologica e gli opprimenti effetti sociali»²⁴ del dispotismo, della degenerazione dell'istituto monarchico e dell'idea di nazione. La corte di Luigi XIV e il Montesquieu per le relazioni fra mente e corpo non era semplicemente filosofico. Quel che voleva sapere era come le cause fisiche e morali influenzavano lo sviluppo dei caratteri degli individui e dei gruppi in lunghi periodi di tempo e in che modo cambiavano. Come gli studiosi di medicina, aveva bisogno di una teoria che spiegasse le cause del benessere e della sofferenza, non di speculazioni sull'essenza dell'anima». Col «sintomo» della gelosia, dispiegato quale fatto simbolico, Montesquieu sta, dunque, applicando il metodo dell'inferenza clinica all'analisi del discorso sociale.

²² J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 55.

²³ C. Geertz, *Note sul combattimento di galli a Bali*, in *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 389-394.

²⁴ J. N. Shklar, *Montesquieu*, cit., p. 35.

serraglio di Ispahan – o il quadrato dello scontro avicolo in un villaggio indonesiano del 1958 – costituiscono il nucleo di un sistema di descrizione etnografica. Principio di accelerazione centripeta è, qui, la volontà di messa alla prova del concetto di cultura, «idea seminale»²⁵ di discipline scientifiche come, appunto, quella dell'antropologia culturale. Che la descrizione di una cultura, poi, sia anche un racconto letterariamente inteso, lo si evince, non fosse altro, da tale ricorso al cronotopo: il teatro, l'*harem*, il ring espongono retoricamente gli indici spazio-temporali di un universo di cui si dà notizia. In questo caso, applicando il paradigma bachtiniano al metodo interpretativo di Geertz, possiamo sintetizzare che il rapporto tra il cronotopo e l'interpretazione etno-antropologica è equivalente a quello tra il genere o lo stile letterari e la critica della letteratura. Infatti, se seguiamo la nozione semiotica (lévi-straussiana, per così dire) di cultura come insieme simbolico, ha senso domandarsi:

Che cosa è il “genere” se non la risposta di “stile” misurata sul livello della competenza linguistico-letteraria di una comunità? Il punto di incrocio tra l'azione e le istanze dell'individuo e la storia e le necessità comunitarie? Che cosa è il genere, modernamente inteso, se non l'insieme delle forme – non importa se semplici o complesse –, dei riti e delle leggende (forme di racconto o di sintesi di eventi decisivi o prove individuali che aspirano comunque a qualche grado di partecipabilità comunitaria), riconosciute da una società che si sforza di trovarvi la propria identità, per omologia o per antitesi, in via provvisoria o più saldamente fondata?²⁶

Un'antropologia del testo deve potersi rappresentare «le astuzie dell'*homo loquens*»²⁷, che a loro volta attestano l'esistenza di una *funzione testuale* come oggetto²⁸ precipuo della ricerca sui caratteri fondativi dell'umano. Ma, a questo punto, il confine tra testo e testo, uno – l'oggetto dell'interpretazione –, appunto, e l'altro – il modo, la strategia dell'interpretazione –, è piuttosto labile. Riflettere su una cultura, infatti, è riflettere su una comunità testuale, e il frutto di tale riflessione è, ancora una volta, un testo. Riprendendo la direttiva delle nostre *Lettere persiane*, sempre sulla linea progressiva del *conte philosophique*, allora, collochiamo un'opera come *Gog* del

²⁵ C. Geertz, *Interpretazione di culture*, cit., p. 10.

²⁶ G. Bertone, *Open Blog. Che fare della letteratura italiana nell'era del globale*, Novara, Interlinea, 2012, p. 25.

²⁷ D. Dubuisson, *Anthropologie poétique. Prolégomènes à une anthropologie du texte*, in «L'Homme», *Littérature et anthropologie*, 1989, 29, n. 111-112, p. 222. La traduzione è nostra.

²⁸ Ivi, pp. 222-236.

polemista Papini (1931), sospesa tra lo *humor* nero della satira montesquiana e l'«operetta morale» leopardiana²⁹. Qui, Papini, nell'atto di prefazionare ciò che, retoricamente, ci mostra quale sorta di “manoscritto ritrovato”, prendendo le distanze, o meglio straniandosi al pari di Montesquieu, dal proprio personaggio (tanto dall'*agens*, quanto dall'*auctor*)³⁰, esalta tuttavia lo scritto nella qualità di «*documento* singolare e sintomatico: spaventoso, forse, ma di un certo valore per lo studio dell'uomo e del nostro secolo»³¹. Non diversamente dai due persiani, quello di Gog è un doppio perturbante dell'autore: un «mostro», propriamente. Semi-selvaggio, «cinico, sadico, maniaco, iperbolico», di origine maori, ma di ascendenza biblica, in fondo, come il re di Magog, conserva tutta la portata apocalittica del libro di Ezechiele e di quello giovanneo. Nei settanta apologhi che lo vedono protagonista, parte dei quali dedicati a “interviste impossibili” coi padri della modernità (tra cui Einstein, Freud, Edison, Lenin, Frazer, Wells e Shaw, come pure Gandhi), Gog «riflette perciò, esagerandole, certe tendenze moderne»³². I frammenti del suo diario, tutti datati e localizzati ai fini di garantire quell'effetto minimo di verosimiglianza, che è la tipica soglia di autenticazione di una scrittura fantastica, sono le varieghe tessere di un mosaico, che stigmatizza un'epoca attraverso i suoi presunti contenuti di verità ideologica. Ma la peregrinazione di Gog per il mondo, sostanziata da salomoniche finanze, non è soltanto un mero pretesto narrativo: la dislocazione spaziale è il corrispettivo formale di una vocazione etnologica, che pure manifesta i limiti di una conoscenza tutta pregiudiziale, solo apparentemente informata al relativismo culturale. Quella di Papini è, infatti, secondo l'efficace formula di Isnenghi, una cultura «dell'ambivalenza e del sovversivismo reversibile»: «categorie idonee a ricomprendere il 'teppista' e il 'moralista', l'apostata e il profeta, l'antimoderno e il novatore, il rivoltoso e il

²⁹ Cfr. M. Isnenghi, *Giovanni Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 125.

³⁰ G. Papini, *Gog*, Firenze, Giunti, 1995, p. 22: «Non c'è bisogno di aggiungere, spero, ch'io non posso in nessun modo approvare i sentimenti e i pensieri di Gog e dei suoi interlocutori. Tutto il mio essere – quale ormai s'è rinnovato nel ritorno alla Verità – non può che aborrire tutto; quel che Gog crede, dice o fa. Chi conosce i miei libri, soprattutto gli ultimi, s'accorgerà che non ci può essere nulla di comune tra me e Gog». Così, già in Montesquieu, *Lettere persiane*, cit., p. 21: «Bastano i difetti dell'opera, senza che io debba presentare alla critica anche quelli della mia persona. Se si sapesse chi sono, si direbbe: “Il suo libro contrasta con il suo carattere; dovrebbe dedicare il suo tempo a qualche cosa di meglio; quella non è cosa degna di una persona seria”».

³¹ G. Papini, *Gog*, cit., p. 22. Il corsivo è dell'autore.

³² Ivi, p. 23.

nazionalista, il mistico e il fascista, il clericale e l'ecumenico, e via via tutte le reincarnazioni di Papini *homme qui (se) cherche*»³³.

Un esempio principe di tale sussultoria pratica euristica è nell'ambiguo rapporto interlocutorio con Nietzsche, a cui il fiorentino approda prima della conversione, ancora sollecitato dalla tornata pragmatista, ritenendo, del filosofo, quelle istanze superomistiche funzionali alle nuove esigenze civili e intellettuali – note diaristiche ne accertano la lettura al 1900, così come gli scritti del «Leonardo» e le pagine de *Il Crepuscolo dei filosofi* e di *Un uomo finito* ne recano le impronte³⁴ –, salvo poi iconizzarlo grottescamente nel frammento di *Gog* intitolato *L'Egolatria*, dove un aspirante accademico, frustrato nelle velleità da sedicenti colleghi invidiosi, restaura l'equilibrio nervoso in una clinica di Jena. Qui, la parodia si applica al dettaglio biografico nietzschiano – il ricovero coatto nella medesima cittadina –, non meno che al culto di un pangermanesimo culturale, per cui lo stato teutonico corrisponderebbe a «l'*Alma Mater* del mondo». Dalla “viva” voce del professore apprendiamo:

L'uomo, a dispetto di tutte l'ipocrisie e le rettoriche, non ama sinceramente che sé stesso e non rispetta e non adora che il proprio io. Esso finge, per paura o per suggestione, di venerare gli Dei, gli Eroi, la Patria, l'Umanità e tutti gli altri numi, storici o astratti, che riempiono le gallerie della storia. In realtà codesti son paraventi e prestanomi per nascondere la sua vera fede. Per giungere a una religione veramente universale e pratica, che tutti sarebbero felici di adottare se un profeta coraggioso si presentasse, bisogna tener conto del centro psicologico della condotta umana. La nuova e definitiva religione ch'io propongo agli uomini è l'Egolatria. Ognuno adorerà sé stesso, ognuno avrà il suo Dio personale: sé medesimo.³⁵

³³ M. Isnenghi, *Note su Papini e la politica*, in P. Bagnoli (a c. di), *Giovanni Papini, l'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 203-204. Sulla contraddittorietà insita nel pensiero papiniano, e sulla conseguente fallibilità poetica, si veda anche Curi: «Che Papini [...] costituisca, dentro limiti ben precisi, un intellettuale di tipo nuovo, è indubbio. [...] Sennonché questo intellettuale nuovo è, tanto sul piano psichico quanto sul piano sociale, caratterizzato da una condizione di ambivalenza che fa nascere nel segno della doppiezza e dell'ambiguità la cultura che produce: prova il bisogno di distruggere la cultura e la società tradizionali, e in effetti le sottopone a una brutale contestazione, ma al tempo stesso non può fare a meno di appropriarsi avidamente e di tutelare rigidamente certi loro elementi fondamentali». Cfr. F. Curi, *Intervento alla Tavola rotonda conclusiva*, in S. Gentili (a c. di), *Giovanni Papini. Atti del Convegno di studio nel centenario della nascita*, (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 4-5-6 febbraio 1982), Milano, Vita e pensiero, 1983, pp. 351-353.

³⁴ Cfr. F. Piga, *Papini e Nietzsche*, in S. Gentili (a c. di), *Giovanni Papini*, cit., pp. 244-254.

³⁵ G. Papini, *Gog*, cit., p. 95.

Ne emerge un quadro che subissa la prassi dell'inchiesta filosofica, non soltanto per il tono prettamente sardonico, con cui Gog connota lo «sproloquio» del «garrulo mostriciattolo», bensì in virtù della stessa esibizione della *fiction* letteraria attraverso i modi compositivi della selezione e della combinazione. Ma di ciò, poco oltre. Qui notiamo, invece, che al riscontro del lettore contemporaneo non poteva, certo, sottrarsi l'operazione di *contaminatio*, tramite la quale Papini innesta l'argomentazione nietzschiana sul dettato dell'«egoarchia» morassiana, «altissimo e astratto complesso di idee e di norme tendenti non all'*esaltazione dell'egoismo* ma bensì dell'*io individuale*»³⁶. E infatti:

La civiltà moderna, che ha distrutto a poco a poco gli avanzi della fantasmagoria trascendentale, ha cominciato a praticare, senza rendersene conto, l'Egolatria. Lo Sport è l'adorazione del corpo; il culto della Scienza un sostituirsi all'onnisapienza attribuita a Dio; il culto della macchina un surrogato dell'onnipotenza di Dio. Ciò che pareva riservato all'Essere perfetto diventa a poco a poco prerogativa comune dei mortali.³⁷

Papini affida al tedesco, antifrasticamente, la celebrazione della deriva tardo-positivista e della cultura modernista, secondo un procedimento che affonda le radici nella maieutica socratica del dialogo platonico, ora opportunamente rivisitato: è, infatti, il selvaggio Gog a incarnare la *vox Dei* in contrapposizione alla teoria del filosofo, che sembra, però, esser stata dall'autore prelevata pari pari dalle rivali colonne del «Marzocco». Non di meno, il fiorentino ingloba l'*ethos* di un altro nietzschiano *sui generis*, al punto che nello stampo del «profeta coraggioso» potremmo calare a perfezione la materia fusa dell'«uomo della persuasione» michelstaedteriano, colui che alla nazione e alla tradizione religiosa ha sostituito la coscienza individuale:

L'individuo parla di sé per aver la soddisfazione vanitosa di sentirsi individuo: le cose non lo interessano in sé ma in quanto hanno avuto e hanno relazione con lui. Egli ama ritrovare se stesso nel passato; da questo egli trae il senso della propria continuità, della propria durata, l'affermazione della propria individualità. Così la storia non è altro che il discorso che l'«individuo sociale» fa sulla propria vita per la

³⁶ M. Morasso, *A Domenico Tumiati*, in *Scritti modernisti e imperialisti*, Ravenna, Allori, 2007, p. 105. Nell'introduzione al volume, Piero Pieri tratteggia l'evoluzione del concetto anti-democratico morassiano proprio a partire dalla convergenza tra nichilismo nietzschiano e darwinismo sociale. Per la mediazione di Morasso, peraltro invisibile al gruppo dei fiorentini, nell'accostamento di Papini a Nietzsche, vedasi ancora F. Piga, *Papini e Nietzsche*, cit., p. 246.

³⁷ G. Papini, *Gog*, cit., p. 96.

soddisfazione vanitosa di ritrovarsi e per poter affermare se stesso. Storie nazionali, e rispetto di ricordi storici nazionali servono al mantenimento del principio d'organizzazione nazionale, dell'illusione dell'“io” della nazione. Storie generali, filosofie della storia sono auto apologie dell'umanità che afferma se stessa.³⁸

Tale complessa elaborazione trigemina, che dice Jena per dire Gorizia e Firenze, palesa la struttura retorica del discorso, mentre dischiude l'orizzonte della finzionalità, ammiccando al lettore erudito dell'epoca, ossia rinnovando il patto autoriale in virtù di un sapere condiviso. L'intertestualità papiniana fa appello e, anzi, contribuisce a costruire, per integrazione e contatto, una memoria culturale, che è parte dei meccanismi di riconoscimento collettivo. Così, l'equivoco cognitivo e il gap di realtà informativa, insiti nel doppio retorico Nietzsche/Morasso-Michelstaedter, rivestono un'eminente funzione contrattuale. Esaminiamo da presso la strategia autoriale, servendoci delle categorie critiche di Iser:

Every literary text inevitably contains a *selection* from a variety of social, historical, cultural, and literary systems that exist as referential fields outside the text. [...] The act of selection, however, disassembles their given order, thereby turning them into objects for observation. *Observability* is *not* a component of the systems concerned. It is brought about by the act of selection. [...] Thus selection as a fictionalizing act reveals the *intentionality* of the text. [...] A complement to the act of selection, which is an act of fictionalizing, is the act of combination. [...] *Combination*, too, is an act of fictionalizing, with the same basic mode of operation: the crossing of boundaries. [...] the fictionalizing act of combination, like the fictionalizing act of selection, produces relationships within the text. [...] so in the process of combination they lead to the emergence of the 'factualness' of the text.³⁹

Se, allora, selezione e combinazione sottolineano il carattere artificiale del testo, assimilandone l'autore a un artigiano intento al proprio manufatto, non ne andrà trascurata la “cosalità” o, per meglio dire, la natura fenomenologica. L'organizzazione della scrittura nel senso della trasgressione dei codici, dello sconfinamento settoriale,

³⁸ C. Michelstaedter, *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958, p. 807. Il Papini, rinato alla fede, dovette leggere nella «persuasione» michelstaedteriana il segno dissolutorio dell'«aspirazione di totalità emendata dalla negativa influenza dei concetti di storia e di Dio». Cfr. P. Pieri, *La differenza ebraica. Grecità, tradizione e ripetizione in Carlo Michelstaedter e in altri ebrei della modernità*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 141-164.

³⁹ W. Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 4-8. Il corsivo è nostro.

deve essere intesa come costitutiva sospensione tra gli estremi dell'astratto e del concreto, del soggettivo e dell'oggettivo, dell'irreale e del reale: quindi, in funzione estensiva del tabù di limite. È in questo spazio di frontiera che, secondo Iser, si determina l'emersione dell'immaginario:

As this transformation of the determinate into the indeterminate is brought about by the fictionalizing act, the basic quality of this act begins to emerge: the act of fictionalizing is a crossing of boundaries. It amounts to nothing short of an act of *transgression*. This transgressive function of the fictionalizing act links it to the *imaginary*. [...] It aims at something that in turn endows the imaginary with an articulate *gestalt* [...], it enables the imaginary to take on an essential quality of the real.⁴⁰

Fiction e Imaginary non si equivalgono, però, direttamente. Mentre la finzionalità è il *modus operandi* della testualità, infatti, la *Gestalt* immaginativa ne costituisce il volto fantasmatico. La rappresentazione può avvalersi di atti performativi, come l'estrapolazione e l'oggettivazione⁴¹, che esplicitano le potenzialità insite nel reale, presentificano una latenza, e così integrano il processo di mimesi, richiamando l'attenzione del lettore sull'intenzionalità autoriale e sulla necessaria aspirazione umana alla compiutezza, al riempimento degli spazi bianchi squadernati dalla Natura. Wellek e Warren spiegano l'«intuizione artistica» di una verità di fatto, sepolta nella finzione letteraria, con la metafora efficace del disegno in bianco e nero, la cui figura risulta prima occultata dalla scomposizione di punti o lineette e poi riaffiorante dal tratteggio continuo che li collega, al punto che è lecito chiedersi: «L'artista ci ricorda ciò che abbiamo cessato di percepire o ci fa vedere ciò che non abbiamo mai visto benché fosse sempre davanti a noi?»⁴². Tuttavia, non potendo esercitare la propria funzione su un piano ontologico, il testo dispiega il suo potenziale euristico nella messa in scena, ciò che Iser definisce «*literary staging*» e qualifica come categoria antropologica⁴³, la quale consente all'individuo di possedersi virtualmente intero, nella sua varietà di essenza ed espressione, tramite la finzionalità del sistema dei personaggi. Se, dunque, la *fiction* informa e performa l'immaginario, allargando il raggio di osservabilità dei fenomeni e al contempo regolando funzionalmente l'acquisizione di nuovi dati, quella che si innesca è una modalità di tipo esplorativo, che incrementa le conoscenze

⁴⁰ Ivi, p. 3. Il corsivo è nostro.

⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 281-296.

⁴² R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1965, p. 37.

⁴³ Cfr. W. Iser, *The Fictive and the Imaginary*, cit., pp. 296-303.

derivanti dalla basilare scrittura denotativa ed esplicativa – «*explanatory fiction*» –, caratteristica della spiegazione scientifica. La finzione letteraria, in questo senso, supplisce alla restrizione dell'orizzonte epistemologico nell'esperienza comune, attivando al suo interno meccanismi di rivoluzione e sovvertimento, guidati dalla capacità immaginativa.

Whenever fictions are used for explanatory purposes, they function as a means of integrating the data to be grasped. Whenever fictions deliberately disclose their fictionality – thus presenting themselves as mere “as if” constructions – they function as a means of disordering and disrupting their extratextual fields of reference. Explanatory fictions are integrative, whereas literary fictions, as instruments of exploration, are dissipative. [...] Explanatory fictions are meant to comprehend the welter of data that one is given to observe. Literary fictions decompose existing organizations outside the text, and recompose them in order to verste given boundaries. Explanatory fictions have an implicit teleology, which the “as if” of the exploratory fiction deliberately suspends in order to plumb the unfathomable.⁴⁴

È evidente che, nel delineare la distinzione tra «*explanatory fiction*» ed «*exploratory fiction*», Iser ha presente la contrapposizione tra «*thin description*» e «*thick description*» avanzata da Geertz⁴⁵, e citata diffusamente come cappello introduttivo per l'argomentazione che segue. Lo scopo comune, che Iser sembra individuare nel rapportare la produzione letteraria alla ricerca etnologica (viceversa, per Geertz), è la definizione dell'essere umano, per cui diventa fondamentale, e strutturante, il concetto di «cultura». Infatti, «this double-sidedness of culture, as a product and as a record of human manifestations, has repercussions on humans themselves»⁴⁶. L'uomo stesso è, in quest'ottica, un manufatto culturale, un “artificio”, se «la cultura è concepita meglio non come insiemi di modelli concreti di comportamento [...], ma come una serie di meccanismi di controllo [...] per orientare il comportamento»⁴⁷. Di qui, si sviluppa la nozione di fatto comportamentale come segno, azione simbolica, che l'analisi antropologica si prefigge di fissare, non come immagine

⁴⁴ W. Iser, *What is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions*, in M. P. Clark (a c. di), *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 170-171.

⁴⁵ Cfr. C. Geertz, *Interpretazione di culture*, cit., pp. 11-21.

⁴⁶ W. Iser, *What is Literary Anthropology?*, cit., p. 158.

⁴⁷ C. Geertz, *Interpretazione di culture*, cit., p. 58.

fotografica, ma come “in-scrizione”⁴⁸, tale pertanto da incidere su ciò che l’uomo può essere col racconto di ciò che è già diventato. Performatività ed auto-esegesi rappresentano, dunque, le sponde del flusso narrativo per Geertz quanto per Iser. Al punto che, per tornare ai nostri esempi, non solo il combattimento tra galli rientra tra i «testi culturali» balinesi, ma è anche un «avvenimento umano paradigmatico» alla stessa stregua di opere d’arte come *Macbeth* e *David Copperfield*⁴⁹. Identificazione simbolica, dunque, quella tra Montesquieu e i due persiani e tra Papini e l’atavico Gog, come simbolica è l’analogia tra il viaggiatore e l’antropologo-autore, che a sua volta riveste un ruolo emblematico nei confronti dell’oggetto di studio – nel senso etimologico del termine *studium*, che comprende altresì la creazione artistica. Se quello del viaggio è il tropo più consono alla scrittura etnografica⁵⁰, non ci stupirà il paragone tra l’etnografo e il mitologico Ermes, proposto con non poca malizia da Crapanzano:

L’etnografo è un po’ come Ermes: un messaggero che, provvisto di metodologie per svelare ciò che è occulto, latente, inconscio, può perfino estorcere il messaggio con l’inganno. Rappresenta le lingue, le culture, le società nella loro opacità, estraneità, insensatezza; poi, come il mago, l’ermeneuta, o come

⁴⁸ La concezione della ricerca etnografica come iscrizione, secondo Clifford, contiene insito il rischio dell’allegorizzazione della cultura rappresentata (cfr. J. Clifford, *Sull’allegoria etnografica*, in J. Clifford, G. E. Marcus, *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1999, pp. 135-162). Ad ogni modo, l’utilizzo antropologico di strategie retoriche e tecniche discorsive, non di rado ideologicamente orientate, è esattamente ciò che ci preme rilevare in coincidenza col fatto letterario.

⁴⁹ C. Geertz, *Interpretazione di culture*, cit., p. 433. Celebre la definizione per cui «La cultura di un popolo è un insieme di testi, anch’essi degli insiemi, che l’antropologo si sforza di leggere sedendosi sulle spalle di quelli a cui appartengono di diritto» (cfr. Ivi, p. 436). Per un’analisi puntuale, ancorché polemica, delle strategie retoriche finalizzate alla convalida del momento fenomenologico-ermeneutico del metodo geertziano, si veda V. Crapanzano, *Il dilemma di Ermes: l’occultamento della sovversione nella descrizione etnografica*, in J. Clifford, G. E. Marcus, *Scrivere le culture*, cit., pp. 81-110, per cui la precedente metafora sintetizza «una sorta di noi-relazione asimmetrica, con l’antropologo al di là e sopra il nativo, nascosta ma in cima alla gerarchia della comprensione. [...] Non c’è mai una relazione io-tu, un dialogo, due persone che, insieme, leggono lo stesso testo e lo discutono faccia a faccia, ma solo una relazione io-loro. [...] perfino l’io scompare sostituito da un’invisibile voce dell’autorità che parla in nome del tu-trasformato-in-loro» (Ivi, pp. 106-107), dove il meccanismo di conferimento di autorevolezza è disaminato da Crapanzano in termini di sopraffazione linguistica e monologismo, sulla base delle teorie di Benveniste per cui la «relazione io-tu» determina la situazione del discorso.

⁵⁰ Cfr. M. L. Pratt, *Ricerca sul campo in luoghi familiari*, in J. Clifford, G. E. Marcus, *Scrivere le culture*, cit., pp. 53-80.

Ermes stesso, chiarisce l'oscuro, rende l'estraneo familiare, dà un significato all'insignificante. Decodifica un messaggio; lo interpreta.⁵¹

La figura del mago, introdotta a sua volta da Crapanzano, esemplifica chiaramente un rapporto di forza asimmetrico, per cui l'«io» dell'interprete addomestica il disagio sociale e psicologico, in una parola culturale, di un «loro» in crisi. A questo punto, per capacitarci del potere forte del «soggetto osservante», torniamo alla disincantata lettura che Papini offre, tramite lo specchio deformante di *Gog*, della cultura a lui contemporanea, già interessata dal fallimento in sede storica delle proposte intellettuali moderniste. L'ideologia reazionaria dell'autore aggalla dal dialogo con un insospettabile «attore» della modernità: l'antropologo James George Frazer⁵². Malgrado la disciplina scientifica nasca e si radichi nel contesto positivista, Papini, solo parzialmente sull'onda dell'idealismo (hegeliano) crociano⁵³, astrae lo scozzese dal *côté* di riferimento per farne un campione dell'irrazionalismo e, quindi, un crociato della causa anti-moderna. Operazione proditoria, questa, tanto più che lo stesso Frazer non mostra di volersi sottrarre all'originario ceppo empirista ed evolucionista della scuola antropologica inglese, che anzi si vanta di rappresentare in quel *Psyche's task*,

⁵¹ V. Crapanzano, *Il dilemma di Ermes*, cit., p. 81.

⁵² La prima edizione italiana del *Ramo d'oro* appare nel 1925 con la traduzione di Lauro de Bosis, in seguito mantenuta da Einaudi e Bollati Boringhieri. Prima della diffusione presso il pubblico dei lettori, è quello degli addetti ai lavori che dirige e pre-ordina la ricezione, con volgarizzazioni pregiudizievoli dell'opera frazeriana, tanto a opera della scuola sociologica francese, che ne depreca l'assenza di metodo, quanto nell'ottica storico-culturale, che bolla di «irrazionalismo» lo sregolato comparativismo dello scozzese. In Italia, il polo polemico ruota attorno alle teorie di Raffaele Pettazzoni, che darà l'*imprinting* alla scuola etno-antropologica dei De Martino, Lanternari, Cirese, nel secondo dopoguerra, epoca che, come in una vera e propria caccia alle streghe, vedrà l'estendersi della taccia di «irrazionalisti» a Lévy-Bruhl, Eliade e, in misura minore, a Kerényi. Ad ogni modo, le reiterate prese di distanza critica, quando non il diretto ostracismo, messi in campo dalle due generazioni di studiosi italiani, non occultano del tutto la presenza attiva di Frazer nel retroterra culturale di alcuni dei citati, soprattutto per l'immaginosità dello stile, che ne farebbe, a detta di molti, più un autore che uno scienziato. Per ulteriori ragguagli, cfr. A. M. Sobrero, *Frazer e Pettazzoni. Una fastidiosa interferenza*, in P. Clemente (a c. di), *I frutti del Ramo d'oro. James G. Frazer e le eredità dell'antropologia*, «La ricerca folklorica», n. 10, 1984, pp. 73-78.

⁵³ Ciò malgrado, il rapporto tra i due intellettuali resta antagonistico, come ben sottolinea G. Invitto, *Papini e l'idealismo italiano*, in S. Gentili (a c. di), *Giovanni Papini*, cit., p. 54: «[...] ciò che li avvicina è solo una serie di nemici comuni (la filosofia universitaria, il positivismo, la democrazia), e non una piattaforma teorica positiva».

citato da Gog e noto al suo autore⁵⁴. Ma Papini ha bisogno di un mentore per le sue bordate contro i “filosofi di professione” e i prezzolati colleghi accademici. Pertanto, non lesina di servirsi del repertorio folklorico frazeriano e della corrispondente teoria sul magismo nelle società primitive:

«Gli uomini moderni», ha detto [Sir Frazer], «considerano con troppo disprezzo la Magia e gli spiriti scientifici e pratici guardano con pietà ironica i vecchi stregoni e perfino quelli che oggi li studiano. Sono ingrati. E mancano di rispetto alla madre. Tutta la civiltà moderna – e per moderna intendo quella che comincia colla Grecia di Socrate e, dopo un’interruzione di alcuni secoli, ha fiorito e fruttificato dal Rinascimento fino a noi – è figlia legittima della Magia. Tutte le nostre arti, le nostre leggi, le nostre tradizioni politiche, le nostre scienze sono scaturite direttamente dalla Magia dei primitivi».⁵⁵

La contrapposizione *in re*, se non *in verbis*, tra «uomini moderni» e «civiltà moderna» è una spia retorica dell’atteggiamento autoriale, laddove l’aggettivo si comporta tal quale una figura etimologica, per cui la medesima radice si stravia nel significato concorrente. La magia è madre della vera modernità, come la primitiva maori è madre di Gog, che a chiusura dell’apologo se ne gloria («la grande stima che ho per me stesso è molto cresciuta da qualche ora a questa parte»⁵⁶): dunque, il primitivo è più vicino alla verità di quanto non lo sia l’uomo civile, il cui sforzo conoscitivo non sarebbe frustrato solo se si avvicinasse alla credenza.

Tutta quanta la nostra civiltà discende, dunque, dalle credenze e dalle pratiche della Magia e un pessimista potrebbe sostenere, con un leggero sforzo sofisticato, che la cultura contemporanea non ha ancora oltrepassato lo stadio magico. I popoli hanno fame di miracoli e li chiedono a tutti: ai demagoghi,

⁵⁴ Considerata da Mauss come l’opera frazeriana più innovativa in termini sociologici (cfr. B. Sarasini, *Frazer letto da Marcel Mauss*, in *I frutti del Ramo d’oro*, cit., pp. 67-72), *Psyche’s task* compare nel 1909. Nella riedizione del 1913 si legge: «[...] è stato riservato alla generazione presente, o meglio a quella che si sta estinguendo ora, il compito di tentare lo studio complessivo dell’uomo tutto intero, di indagare non solo nella struttura fisica e mentale dell’individuo ma anche di paragonare le diverse razze umane e rintracciare le affinità che le legano, e per mezzo di un’ampia raccolta di fatti seguire – per quanto possibile – l’evoluzione del pensiero e delle istituzioni umane fin dai primordi. Lo scopo di questa come di ogni altra scienza consiste nello scoprire le leggi generali a cui si suppone che si conformino i fatti particolari. [...] le leggi generali che hanno regolato la storia umana nel passato e che, se la natura è davvero uniforme, ci si può aspettare la regolino in futuro». Cfr. J. G. Frazer, *L’avvocato del diavolo. Il ruolo della superstizione nelle società umane*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 183-184.

⁵⁵ G. Papini, *Gog*, cit., pp. 220-221.

⁵⁶ Ivi, p. 223.

alle sonnambule, agli elettricisti, ai *mediums*, alle profetesse private, ai professori di fisica e di chiromanzia. I selvaggi sono, indubbiamente, i nostri padri e talvolta i nostri fratelli e la magia è la matrice benefica dalla quale sono uscite, come dicevo in principio, le nostre arti, le nostre morali e le nostre scienze. Tutti gl'intellettuali non sono che stregoni evoluti, più cauti e più chiari».⁵⁷

Se in avvio di argomentazione Papini segue ancora la traccia dell'antropologo⁵⁸, il ribaltamento funzionale degli assunti frazeriani si manifesta sul piano epistemologico: mentre, secondo lo scozzese, la scienza empirica seguirebbe il metodo induttivo, associando la nozione di verità al criterio di verificabilità, e la magia, all'opposto, consterebbe di un metodo analogico che fallisce tale verifica⁵⁹, Papini sublima, in chiave anti-moderna, ciò che Frazer definisce «errore», la magia appunto, e sottomette a quest'ultima la scienza. Il rapporto di complementarità tra i due sistemi, pur se gerarchizzato, così come viene individuato da Frazer, è poi del tutto distorto da un Papini assetato di alterità, anelante a una dimensione di primitivismo – la memoria corre alle esperienze culturali d'oltralpe, già filtrate lungo l'asse preferenziale dei commerci di opere d'arte: Parigi-Milano-Firenze –, che la civiltà contemporanea sembra aver estromesso incontrovertibilmente⁶⁰. A riprova che tale istanza autoriale sia

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Il passo da noi riportato per primo sembra far eco al seguente paragrafo frazeriano: «Il disprezzo, il ridicolo, la ripugnanza e il biasimo sono troppo spesso il solo riconoscimento concesso al selvaggio e ai suoi costumi. Tuttavia tra i benefattori che siamo tenuti a commemorare con riconoscenza, molti, o forse i più, erano dei selvaggi. Perché, in fin dei conti, le nostre somiglianze con i selvaggi sono ben più numerose delle differenze». Cfr. J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965, p. 409.

⁵⁹ Cfr. Ivi, pp. 82-83: «I principi dell'associazione sono eccellenti in se stessi e assolutamente essenziali al funzionamento della mente umana. Legittimamente applicati essi danno luogo alla scienza; illegittimamente applicati danno luogo alla magia, la sorella bastarda della scienza. È dunque una verità evidente, e quasi una tautologia il dire che tutta quanta la magia è per necessità falsa e sterile, perché se divenisse vera e fruttuosa non sarebbe più magia ma scienza. Sin dai suoi primi giorni l'uomo si è trovato impegnato nella ricerca di massime generali, per volgere a suo vantaggio l'ordine dei fenomeni naturali, e nella lunga ricerca ha raggranellato un cumulo di tali massime, alcune di oro, e altre di semplice scoria. I veri e aurei precetti costituiscono il corpo della scienza applicata che noi chiamiamo le arti; i falsi son la magia».

⁶⁰ Interessante la consonanza con le note di lettura di Wittgenstein, che, sempre a ridosso degli anni '30, e sempre muovendo da posizioni anti-evoluzioniste, proclama *Il Ramo d'oro* quale «via dall'errore alla verità». A differenza di Papini, il filosofo non disconosce l'adesione frazeriana ai paradigmi positivisti: «Il modo in cui Frazer rappresenta le concezioni magiche e religiose degli uomini è insoddisfacente perché le fa apparire come *errori*» (cfr. L. Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano,

stata quasi del tutto assimilata nella diegesi interna, sta il capitolo finale dell'opera, in cui Gog, spogliatosi delle ricchezze accumulate, stracciato girovago accattone al pari di un personaggio di Hamsun (autore ammirato dal protagonista papiniano), si addentra nell'Appennino toscano, in cerca di un «rifugio» dalla modernità.

Ho girato a caso. Questi paesi non son ricchi ma belli. Fiumi che di questa stagione son fossi bianchi e secchi; montagne tosate, rognose, dove la gente semina un grano che vien su rado e povero, insieme a cardi e pruni. Su in alto qualche prato ancora fiorito, qualche torrente che porta più sassi che acqua, qualche pezzo di foresta salvata, non si sa come, dall'accetta di questi montanari nemici degli alberi. Ogni tanto la rovina d'un castello, una torre medievale restaurata, una casa nera dalla quale escono branchi di bambini meravigliati, un grosso convento nascosto tra gli abeti, una chiesa senza campanile e coll'uscio chiuso. Dappertutto vacche bianche, pecore sudicie, maiali che frugano e brontolano e, di rado, una pastora coi capelli nascosti da un cencio giallo che cerca di non farsi vedere. [...] Gli abitanti son rozzi ma buona gente.⁶¹

Dal mito illuminista del buon selvaggio al *revival* neogotico di ascendenza tardo-romantica, tropi opportunamente contaminati dalle ricadute del fautore colonialista nel lessico del più trito darwinismo sociale (i «branchi di bambini»), la costruzione retorica dell'*explicit* di *Gog* non fa che ribadire la contrapposizione tra l'«io» del soggetto osservante – stavolta, quasi più demologo che etnologo – e un «loro», oggetto di una visione pregiudiziale. Il rapporto paradossale, che viene così a delinearci, è quello scopofilo, platonicamente erotizzato, instaurato da chi «è bisognoso, ma è anche desideroso di integrare la propria umanità con le forme di umanità altrui, diverse e lontane»⁶², e però, allo stesso tempo, per colmare il proprio desiderio di conoscenza,

Adelphi, 1975, p. 17). Benché Wittgenstein stigmatizzi l'incongruo metodo induttivo dell'antropologo, sulla base della considerazione per cui «la caratteristica dell'atto rituale non è una concezione, un'opinione», né può corrispondere a una «spiegazione storica [...] come ipotesi di sviluppo», e benché Frazer risulti «molto più selvaggio della maggioranza dei suoi selvaggi, perché questi non potranno essere così distanti dalla comprensione di un fatto spirituale quanto lo è un inglese del ventesimo secolo» (Ivi, p. 28), tuttavia, i dati raccolti hanno il pregio di dimostrare l'affinità dei moderni con i presunti primitivi, affinità che, secondo il filosofo, risulterebbero a un'analisi linguistica: «Nel nostro linguaggio si è depositata un'intera mitologia. [...] Nei riti antichi troviamo l'uso di un linguaggio gestuale estremamente sviluppato. E quando leggo Frazer vorrei dire a ogni passo: tutti questi processi, questi mutamenti di significato sopravvivono ancora nel nostro linguaggio verbale» (Ivi, p. 31).

⁶¹ G. Papini, *Gog*, cit., pp. 285-286.

⁶² F. Remotti, *Antropologia, eros e modernità*, in U. Fabietti (a c. di), *Il sapere dell'antropologia. Pensare, comprendere, descrivere l'Altro*, Milano, Mursia, 1998, p. 44.

impiegherà tutte le astuzie del *logos* e gli artifici in suo possesso per carpire il segreto dell'altro da sé. Papini, in rapporto simpatetico con gli antagonisti della modernità (viceversa coi modernisti, abbiamo visto), che fa scrutinare dal suo *alter ego*, non differisce punto dall'etnografo-stregone di Crapanzano. E se nella prospettiva dell'africanista Remotti l'antropologia è il «tipico *eros* della modernità»⁶³, nostro scopo sarà dimostrare come l'antropologia letteraria lo sia della contemporaneità.

⁶³ Ibidem.

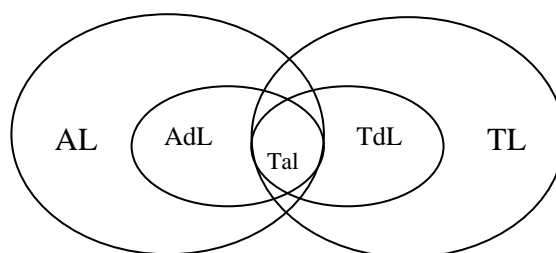
II. Fenomeni

Scrivere di antropologia letteraria¹ comporta la costituzione di un campo culturale eterodosso, già mosso al suo interno da ansie di concettualizzazione. Innanzi tutto, perché «antropologia letteraria» e non «antropologia della letteratura»? Prendiamo come punto di riferimento la distinzione operata da Bortoluzzi², e avvaliamoci di un modello insiemistico a scopo illustrativo. Stabiliamo che quello dell'antropologia della letteratura (AdL), indicante la serie degli oggetti letterari passata al vaglio dall'antropologo, onde ricavarne un repertorio di dati, è un sottoinsieme rispetto all'antropologia letteraria (AL), disciplina che contamina metodo etnologico e metodo letterario in funzione critica e interpretativa. Essendo i due insiemi distinti per cardinalità (il numero degli elementi che compongono ciascun insieme), sempre maggiore nel caso dell'antropologia letteraria, non sarà mai data corrispondenza biunivoca tra gli elementi in questione. La situazione si complica ulteriormente, volendo aggiungere ai precedenti l'insieme della teoria della letteratura (TdL), formalizzazione, come da manualistica, dei principi estetici e di pratica discorsiva, insieme incluso in quello della teoria letteraria (TL), che ne è la messa in questione. Per

¹ «Pur essendo un campo di studi recente, l'idea originale va rintracciata nel XVIII secolo, agli esordi degli studi antropologici. [...] L'antropologia si trovò subito assai vicina a un altro settore della ricerca, che durante la seconda metà del Settecento prese rapidamente piede in Europa, l'estetica. Entrambe infatti incentravano la loro analisi sullo studio delle manifestazioni del soggetto. [...] L'uso del termine antropologia letteraria, riferito a una precisa corrente interpretativa autonoma, inserita nel contesto degli studi culturali, si deve a Fernando Poyatos, il quale lo propose per la prima volta nel 1977. [...] egli indicava quel campo di studi interdisciplinare caratterizzato da un uso *antropologico* della letteratura, quale fonte di dati per un'analisi intertestuale sulle caratteristiche e lo sviluppo delle idee e degli usi di una cultura. [...] Fu invece accolta con maggior entusiasmo l'idea che proponeva di analizzare il testo letterario non soltanto come fonte di dati, bensì quale oggetto o strumento d'indagine antropologica in sé. Non sono più i fatti contenuti all'interno del testo a costituire argomento di studio, ma i suoi procedimenti interni, le sue caratteristiche fondamentali. [...] La letteratura in quanto *natura umana esperita* [...] è diventata la base su cui si è sviluppato questo nuovo settore di ricerca interdisciplinare [...] dal 1996 in poi». Cfr. R. Gambino, *Antropologia letteraria*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 72-73; 76.

² M. Bortoluzzi, *La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura*, «(con)textos: rivista d'antropologia e investigació social», n. 3, 2009, pp. 19-38. Il referente critico di Bortoluzzi è il prezioso A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.

questo verso, «la teoria è una scuola di ironia»³: l'avvocato del diavolo, appunto, in disputa con la precettistica e la lezione corrente sulla letteratura. Nello spazio di intersezione che verrà a costituirsi saranno compresi gli elementi comuni ai quattro insieme, che collaboreranno alla messa a punto – questo, l'obiettivo della nostra ricerca – di una nuova teoria del fenomeno antro-po-letterario (Tal) in tutta la sua (attuale) estensione.



Dopo la massima auge coincisa con gli anni Settanta, tanto sulla scia del formalismo quanto negli attraversamenti marxisti della posizione sociologica, e dopo la decostruzione targata anni '80, si avverte ancora la necessità della teoresi in campo letterario e, più in generale, nelle scienze umane? Il modello distintivo, che abbiamo approntato in via provvisoria, non corre forse il rischio dell'anacronismo? Non è un ingiustificato e residuale schematismo a fronte dell'apertura dello spazio globale? Ma se volessimo invece, con Raymond Williams, considerare le schisi teoriche, le divaricazioni, non come «verità eterne, o categorie sovra-storiche», ma come «elementi concreti di un tipo di organizzazione sociale»⁴? Se decidessimo, allora, che è proprio la cultura contemporanea a evocare contestualmente la sua formalizzazione?

È interessante notare che tali distinzioni si producono, più chiaramente e con maggiore sicurezza, in società relativamente complesse e altamente specializzate. Anzi, l'evidenza empirica suggerisce che a tali distinzioni si ricorre più attivamente in periodi di secolarizzazione crescente, quando l'abitudine a rimandare, in definitiva, tutte le pratiche a qualche fede e scopo centrale sta venendo, o è venuta, meno. Ma le forme della distinzione che sono anche enfasi di importanza, sono in effetti diffuse in molti, diversi ordini sociali. Anzi, la prima, profonda forma dell'organizzazione sociale dell'arte è, in questo senso, la percezione sociale dell'arte stessa.⁵

³ A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, cit., p. 19.

⁴ R. Williams, *Sociologia della cultura*, Bologna, il Mulino, 1983, p. 144.

⁵ Ibidem.

L'auto-riflessività delle discipline che stiamo esaminando, dunque, contribuisce a farne dei fenomeni, la cui modellizzazione è tanto più richiesta quanto più aumenta il territorio da mappare e diminuiscono gli strumenti tradizionali per farlo. Nel nostro caso, quelli di una critica e di una storiografia letteraria, che, alla teoria, ricorrevano come a «un *òrganon* metodologico»⁶, il quale ha dimostrato ampiamente, nell'evoluzione novecentesca, la propria provvisorietà. Proprio tale caratteristica permette lo sconfinamento nella direzione di quei «saperi la cui specializzazione consiste nel definire progressivamente e interminabilmente il proprio oggetto-ambito di indagine, i propri metodi e le proprie finalità»⁷. Se le scienze sociali, dunque, hanno abbracciato con profitto la prospettiva ermeneutica, non sarà indizio di regressione la comprensione della teoria letteraria, come oggetto e come soggetto, entro il dominio degli studi culturali, nel senso che già Wellek e Warren assegnavano alla teoria, distinguendola dallo studio filologico propriamente detto, nel senso appunto della «ricerca»⁸. Non a caso, infatti, Michele Cometa riparte dalla necessaria contrapposizione al solipsismo del filologo, aggiungendo alla dimensione della ricerca l'attributo «di *équipe*», pregnante per quanto concerne le metodologie delle scienze naturali⁹.

L'esistenza di un fatto antropo-letterario, che noi qui postuliamo, sarà conseguentemente il risultato di un incontro, di un dialogo tra saperi, in cui il momento teorico, volto alla specifica delle proprietà distintive di entrambi, ne costituirà allo stesso tempo la messa in causa. La nostra disamina si articolerà, pertanto, sull'interazione di alcuni fattori, che solo nel loro complesso restituiranno la tipicità del fenomeno che intendiamo studiare. In modo tale, la teoria antropologico-letteraria finirà

⁶ R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, cit., p. 15.

⁷ M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, cit., p. 13.

⁸ Cfr. R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, cit., pp. 44-45. Stesso criterio in Compagnon, per cui: «La teoria non può ridursi a una tecnica né a una pedagogia [...], ma questo non è motivo per farne una metafisica o una mistica. [...] Non è infatti dal lato teorico o teologico, né da quello pratico o pedagogico che la teoria mi sembra soprattutto interessante e autentica, ma per la lotta accanita e vivificante che ha condotto contro le idee acquisite negli studi letterari, e per la resistenza altrettanto determinata che le idee acquisite le hanno opposto. [...] Il richiamo alla teoria corrisponde necessariamente a un'intenzione polemica, o di opposizione (critica, nel senso etimologico del termine): contraddice, mette in dubbio la pratica altrui». Cfr. A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, cit., pp. 8-13.

⁹ Cfr. M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, cit., p. 42.

per ricomprendere, in primo luogo, l'analisi della ricerca, più o meno paradigmatica, e della selezione, a scopo dimostrativo, dei dati etno-antropologici disseminati nel testo letterario, nella direzione indicata da Fernando Poyatos¹⁰, per cui i «nonverbal communication systems constitute the basis of literary anthropology»¹¹: il gesto e i comportamenti attanziali fungono direttamente da indicatori culturali. Tale approccio non deve, tuttavia, essere confuso col precedente, di estensiva derivazione crociana, della tradizione di studi demo-psicologici sulla cosiddetta «poesia popolare»¹², studi incentrati sulla distinzione delle tracce risemantizzate di oralità e folklore, per cui si verrebbe a determinare quell'effetto che Pasolini definisce «bi-stilismo sociologico», ovvero la percezione di una sacca di conservatorismo, o perlomeno di ritardo storico-culturale, in seno alla letteratura contemporanea¹³. Da questa prima fase di ricognizione dei *topoi* dipenderà il riconoscimento della volontarietà dell'autore letterario di etnografizzazione del materiale narrativo, senza trascurare, per contro, la speculare

¹⁰ A questo proposito, vedi F. Poyatos (a c. di), *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Signs, and Literature*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1988, pp. xii-xiii: «The interdisciplinary research area of *Literary Anthropology* [...] is based on the anthropologically-oriented use of the *narrative literatures* of the different cultures (and, in a lesser degree, their theater, chronicles and travel accounts), as they constitute the richest sources of documentation for both synchronic and diachronic analyses of people's ideas and behaviors [...] for the documentation of (a) *sensible systems*, i.e., verbal language, paralinguage (voice modifications and meaningful independent sounds), culture-specific kinesics (gestures, manners, postures), proxemics (conceptualization and handling of space), chronemics (conceptualization and handling of time), and the objectual and environmental systems (from nutritional and pseudo-nutritional products, through cloche, tools and furniture, to architecture, landscaping and flora), including man-animal interaction as shake by each culture; and (b) *intelligible systems*: from religious thought, rituals and celebrations, through social patterns of relationships, moral values, etiquette, household activities, etc., to politics, folklore, popular beliefs, games and the arts, as outlined in the accompanying chart (which also indicates many of the important relationships among those systems)».

¹¹ Ivi, p. 4.

¹² Per quanto concerne la riflessione sulla tradizione popolare italiana, è stato opportunamente rilevato come «la storia degli studi nasca con la volontà di ordinare il passato sulla base di un presente storicista, che la condiziona a definire lo studio del folklore non come scienza autonoma, ma come aspetto della storia». Vedi P. Clemente (a c. di), *L'antropologia italiana: un secolo di storia*, Bari, Laterza, 1985, p. 10, dove emerge l'ostruzionismo giocato dal magistero crociano, nel campo delle scienze umanistiche, quanto alla costituzione di aree disciplinari indipendenti rispetto al sistema idealistico.

¹³ Cfr. P. P. Pasolini, *Poesia popolare e poesia d'avanguardia* [1955], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Mondadori, 1999, p. 596.

volontà etnologica dello scienziato di narrativizzare il proprio oggetto di studio, vale a dire di autorializzarsi, emulando le tipicità del finzionale, nelle modalità individuate da Geertz e precedentemente richiamate. Infine, si determinerà l'aspetto interpersonale, o meglio super-personale, e quindi sistematico, di tali pratiche.

Per esemplificazione dell'*iter* che da Poyatos approda all'ermeneutica e, di seguito, all'ambito degli studi culturali, forniamo prova, in citazione da Elsa Morante, della ricorrenza di un elemento simbolico e gestico, attestato dalla tradizione folklorica del lamento funebre: «Arrivarono alcune donnette mercenarie, in veste nera di lamentatrici, le quali, vestita la salma, alzando le braccia e gemendo, circondarono il letto: - Barone! – gridavano. – E' morto! – Matelda, discinta, i capelli sciolti, si batteva il petto coi pugni: - Marito mio! – strideva, - difesa mia! Consalvo! È morto *il sostegno* mio! [...] *Il padrone della casa! Il tronco dell'albero!* – gemevano intorno a lui»¹⁴. Il motivo antropomorfo dell'albero ritorna, per analogia, nel corteo funebre euro-mediterraneo, come riporta Ernesto De Martino. Qui, il trasporto di un abete, appositamente abbattuto, è accompagnato dal canto, intrecciato alle lamentazioni delle donne: «Ramo di abete,/ sei partito dal bosco/ da fresche sorgenti/ a queste aride pietre. [...] Nessuno l'ha aiutato:/ Dio, perché l'hai colpito? [...] La morte attraversa il giardino,/ raccoglie fasci di fiori,/ prende il fiore più prezioso,/ prende l'appoggio della casa,/ stacca il fiore dei vivi»¹⁵. D'altra parte, il tema dello sradicamento dell'albero, nella sua componente mitica di *axis mundi*, è direttamente connesso al sentimento apocalittico, come De Martino dimostra ne *La fine del mondo*¹⁶, dove la perdita della domesticità con lo

¹⁴ E. Morante, *Il Barone*, in *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1988, p. 1629. Il corsivo è nostro.

¹⁵ E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 166-175.

¹⁶ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [1977], a c. di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002, pp. 194-211. In particolare, si veda l'icastica sintesi di un caso di schizofrenia, interpretato nel senso dell'apocalissi psicopatologica, ma con le cadenze del racconto fantastico o, persino, del *noir*: «Lo sradicamento della quercia aveva alterato anche l'ordine delle acque e dalla fossa lasciata dalla quercia sradicata defluivano acque che corrodevano il suolo e lo rendevano sempre meno stabile e andavano scavando un abisso sempre più ampio. Su quanto avanzava di suolo saldo si muovevano dei viventi, ma erano già minoranza che diventava sempre più esigua: la maggioranza, in continuo aumento, era ormai di sprofondati o di sprofondanti nel cavo mondo sotterraneo. [...] Al centro di questa catastrofe stava il malato, che in parte ne partecipava come vittima e in parte ne portava la responsabilità» (Ivi, p. 207).

spazio circostante (e, per estensione simbolica, con la vita cosmica) coincide con il «crollo» psichico.

Se l'opera narrativa di Morante ha fornito alla dialettica, instauratasi tra il cordoglio e il rischio esistenziale, da una parte, e dall'altra il rito funerario, la sua fase sintetica nel *logos* incarnato dai personaggi, ciò ratifica, dunque, la capacità e la consapevolezza autoriali nell'uso del mezzo narrativo in funzione insieme descrittiva e performativa, perché catartica. Una capacità, questa, che De Martino tende paradossalmente ad ascrivere alle sole arti figurative – ma a parlare sarà, forse, la malizia dello scrittore non letterato, dell'intellettuale senza cenacolo? –, facoltà, appunto, di rispecchiare il «rito in azione». Così, se è stato detto che «la considerazione letteraria ed estetica del lamento funebre, per quanto legittima, presenta [...] da un punto di vista storico-religioso la duplice insufficienza di considerare come predominante ed esclusiva una risoluzione [quella poetica] che è eccezionale fra le diverse possibili risoluzioni della crisi del cordoglio, e soprattutto di trascurare la determinazione del momento rituale nella sua qualità e nella sua funzione»¹⁷, un possibile obiettivo del nostro studio va individuato proprio nella dimostrazione, in parziale contrasto con l'assunto demartiniano, di una complementarità, rispetto all'analisi antropologica, della ricerca poetica e stilistica come agente catalizzatore, non in veste meramente mimetico-realista, di una fenomenologia rituale.

L'orizzonte aperto da questa prospettiva è quello della «relazione»¹⁸ tra due discipline culturali, il cui risultato è, a sua volta, una relazione, un «riportare a», per cui l'antropologo e l'autore letterario (e, in seconda battuta, il critico o il teorico) riferiscono al proprio contesto il senso e il modo di una scoperta dell'altro, che oltrepassa le visioni convenzionali e statutarie degli organi disciplinari, ovvero rappresenta, in maniera più o meno drammatizzata, la percezione psicologica dello «shock culturale» vissuto. Dall'angolatura di Roy Wagner, il ricercatore «non sta imparando la cultura nel modo in cui la imparerebbe un bambino [...]. I suoi sforzi [...] scaturiranno dalla sua capacità di creare significato all'interno della sua stessa cultura»¹⁹. Tale operazione equivale a un processo poetico, basato essenzialmente

¹⁷ E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., pp. 58-59.

¹⁸ Cfr. R. Wagner, *L'invenzione della cultura*, Milano, Mursia, 1992, p. 17: «L'idea di "relazione" è importante qui perché è più appropriata al collegamento di due entità, o punti di vista, equivalenti, di quanto non lo siano nozioni come "analisi" o "esame", con le loro pretese di oggettività assoluta».

¹⁹ Ivi, p. 22.

sull'analogia, che «traduce un gruppo di significati nell'altro, e che si può dire partecipi simultaneamente di ambedue i sistemi di significato allo stesso modo di chi li ha creati»²⁰, sia esso l'etnologo o lo scrittore. Di qui, la concezione inclusiva di creazione o «invenzione» culturale:

La cultura è resa visibile dallo shock culturale, dal fatto di sottoporsi a situazioni al di là della normale competenza interpersonale di un individuo e di oggettivare come entità la discrepanza; essa si delinea attraverso la comprensione inventiva di questa entità che segue l'esperienza iniziale. [...] L'antropologia è lo studio dell'uomo «come se» vi fosse la cultura. È stata creata dall'invenzione della cultura, sia in senso generale, come concetto, sia in senso specifico, attraverso l'invenzione di particolari culture. Poiché l'antropologia esiste grazie all'idea di cultura, questa è diventata la sua espressione idiomatica che include tutto, un modo per parlare delle cose, per capirle, per trattarle, ed è superfluo chiedersi se le culture esistono. Esse esistono per il fatto di essere inventate e perché questa invenzione è efficace.²¹

Retoricamente efficace, come dimostra il seguente suggestivo passo de *Il Ramo d'oro*, che scegliamo di citare per esteso, giacché eletto a modello estetico, esempio di stile, se non di metodo, dai successori di Frazer – indipendentemente, vorremmo dire, dall'orientamento culturale²² –, e in particolare dalla scuola francese:

Il nostro lungo viaggio di scoperta è compiuto, la nostra barca può finalmente calare nel porto le sue stanche vele. Prendiamo ancora una volta la strada di Nemi. Scende la sera mentre risaliamo la lunga pendice della via Appia. Sui colli Albani guardiamo indietro: fiammeggia il cielo al tramonto e la sua luce d'oro posa su Roma come l'aureola di un santo morente e sembra avvolgere d'un orifiamma la cupola di S. Pietro. Questo spettacolo, una volta veduto, non potrà dimenticarsi mai più. Ma lasciamolo, seguiamo ancora la nostra via che s'inombra sulla costa della montagna finché giungiamo a Nemi e guardiamo allora nella concava profondità del lago che rapidamente scompare nell'ombra del vespro. Poco è cambiato dal tempo in cui Diana riceveva nel sacro bosco l'omaggio dei suoi adoratori. Il tempio della dea silvana è scomparso, è vero; non più il re del bosco monta la guardia al ramo d'oro: ma le selve di Nemi sono ancora verdi e mentre il tramonto a ponente si scolora sopra di esse ci giunge sulle ali del

²⁰ Ivi, p. 23.

²¹ Ivi, pp. 23-25.

²² In questo senso, si legga il commento di Mauss: «I nomi di tanti contemporanei saranno spariti da ogni memoria, quando ci si servirà ancora per lungo tempo delle edizioni di Frazer, come di quelle di Erasmo o di Casaubon. Ci si servirà sempre dei suoi vasti repertori perché sono preziosi, perché sono buoni, perché belli, come non si cessa mai di leggere Voltaire e Hume. E soprattutto, anche quando questo sarà venuto meno, si leggeranno sempre pagine come l'*Addio a Nemi*». Citato in B. Sarasini, *Frazer letto da Marcel Mauss*, cit., p. 70.

vento il suono dell'*Angelus* dalle campane di Aricia. *Ave Maria!* Dolci e solenni si succedono i loro rintocchi dalla cittadina lontana e vanno languidamente a morire sulla vasta pianura della campagna romana. *Il re è morto. Viva il re. Ave Maria!*²³

La rassicurante presenza del campanile ariccino, nello sfondo paesistico tratteggiato da Frazer, è in netto contrasto con la percezione del venir meno della saldezza e conseguente abitabilità del mondo, simboleggiata dallo sfoltimento coatto della vegetazione, nel senso proprio e figurato, e dal derivante spaesarsi, raccontati da De Martino. L'albero abbattuto è il simmetrico negativo del campanile frazeriano, quanto lo scenario post-atomico ribalta l'ottimistica fiducia nel progresso scientifico tardo-positivista. Tuttavia, entrambi gli autori – termine usato, qui, intenzionalmente – saranno accomunati dal destino di una ricezione parzialmente impressionistica, connessa in via prioritaria al magnetismo del personaggio e al fascino dei temi indagati. Tale condizionamento lega la lettura e mediazione d'oltralpe di Ernesto De Martino agli allievi di Mauss, Michel Leiris e Alfred Métraux, esponenti di quella sponda antropologica definita «poetica», non in ultimo per le sue implicazioni originarie col movimento surrealista, e in una fase anteriore alla codificata etnopoetica di Rothenberg e Tedlock. Il maggior responsabile dell'intervento francese sullo studioso napoletano è, dunque, proprio quel Leiris²⁴, che ne condivide l'indagine sulla fenomenologia del magismo in contesti culturali caratterizzati da rapporti disomogenei di potere e da una imperialistica dialettica servo-padrone: «i tre Sud»²⁵, costituiti dall'Africa e dalle Antille, per i francesi, e dal meridione demartiniano, rappresentano lo scenario in cui i ritualismi della possessione, quanto quelli del tarantolismo o del compianto, divengono strumenti di tenuta identitaria e di salvaguardia culturale a fronte degli insediati

²³ J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro*, cit., pp. 1097-1098.

²⁴ Stando all'opinione di Caillois, all'altezza de *L'Afrique fantôme* Leiris non sarebbe stato né, più, un surrealista né, già, un etnografo. L'Africa di Leiris costituirebbe, in tal senso, una invenzione antropologica mediata dagli interessi del francese per il jazz e la cultura afro-americana, in genere. Caratteristica, questa, in contrasto con l'indirizzo di Breton e il gusto surrealista per il primitivismo in generale, e indizio della propensione autoriale a un vivace sincretismo come equivalente di una scelta di poetica. A tal proposito, si vedano D. Hollier, *Surrealism and its Discontents*, in *The Use-Value of Documents*, «Papers of Surrealism», n. 7, 2007, pp. 1-16, e l'intervista rilasciata da Leiris a Jamin (*A Conversation with Michel Leiris*, «Current Anthropology», vol. 29, n. 1, 1988, pp. 157-174).

²⁵ D. Fabre, *De Martino altrove: sulla sua ricezione francese*, in C. Gallini, M. Massenzio, *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997, p. 163.

sincretismi sociali e religiosi. Se l'interessamento di Leiris, tuttavia, si orienta nella comune direzione dell'impegno etico – significativi, a questo proposito, i sodalizi con *Les Temps Modernes* di Sartre, per l'uno, e con *Nuovi Argomenti* di Moravia-Carocci-Pasolini, per l'altro²⁶ –, è il critico Dominique Fernandez, nel 1966, a porre l'accento sulla struttura romanzesca, e quindi sulla qualità letteraria, dell'opera di De Martino²⁷, appena un decennio dopo (1956) il riconoscimento di Michel Leiris come etnografo da parte dell'antropologo Glissant²⁸.

Questo, in Francia. Qualsiasi considerazione sulla natura degli studi antropologici in Italia dovrà, invece, impattare con lo zoccolo duro dello storicismo idealistico di marca crociana, avverso alle scienze sociali positiviste non meno che alla filologia e alla storiografia illuministe, colpevoli di aver sostituito «all'idealismo metafisico un naturalismo non meno metafisico»²⁹. Scienze astratte e classificatorie e meccanismi deterministici saranno, dunque, considerati alla stregua di uno specchietto per le allodole: «rappresentazioni mal concettualizzate, le quali sono come gli sparsi elementi da cui sorge o risorge la deprecata Filosofia della storia»³⁰.

Che cosa c'è di più naturale che si ordinino molte delle proposizioni storiche che possediamo secondo i popoli o le nazioni o gli stati, e si compongano storie dell'Italia, della Francia, della Germania, o della Grecia e di Roma antica, della Persia e del Giappone? [...] Del pari, combinando le classificazioni per popoli e per epoche con quelle delle varie sfere del produrre spirituale, si viene a segnare, per esempio, il carattere dell'arte o della filosofia di un'età o di un popolo, onde si parla dell'intellettualismo proprio dell'ingegno francese, dell'empirismo di quello inglese, dell'idealismo di quello tedesco, del naturalismo ellenico e dello spiritualismo moderno, e di nuovo della poesia e dell'arte di classica forma che è peculiare dell'Italia, e di quella disarmonica e poderosa che è della Germania, e dell'eloquenza che è carattere della poesia francese, e via dicendo. Ma, quando si affaccia, e si affaccia spesso, la tentazione a convertire queste formule, utili che siano in certi riferimenti, in realtà, bisogna subito superarla col ricordare che ciò che è collettivo e generale non è arte, non è filosofia, non è vita, perché è astrazione, e

²⁶ Per la presenza demartiniana nel panorama della pubblicistica e della stampa culturale del dopoguerra, si rimanda al primo capitolo del nostro studio.

²⁷ Cfr. D. Fabre, *De Martino altrove*, cit., p. 173.

²⁸ Vedi D. Hollier, *Surrealism and its Discontents*, cit., p. 14.

²⁹ B. Croce, *Contro la «storia universale» e i falsi universali*, in *Filosofia, poesia, storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Milano, Adelphi, 1996, p. 618.

³⁰ Ivi, p. 621.

che la realtà è soltanto questo o quel pensiero, questa o quella poesia, questo o quell'evento politico o creazione morale.³¹

Nessuna meraviglia, pertanto, nel constatare che i tentativi, cui si dà corso a partire dagli anni '40, di riformare l'etnografia in senso storicista debbano prendere le mosse da qui. Vale per il De Martino di *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941), che molto deve alla crociana *Storia come pensiero e come azione* (1938), soprattutto per quanto concerne l'applicazione della conoscenza (etno-)storicista all'ambito della morale e della prassi umanistica. Così Croce:

[...] le categorie [storiche...] operano [...] come potenze del fare. Intendiamo del fare nel suo senso più ampio, utile e morale e artistico e poetico, o quale altro sia, inclusovi il fare filosofico o storiografico, la filosofia-storia, che è tutt'insieme storia del pensiero passato e posizione del nuovo, di un nuovo filosofare, che a sua volta trapasserà a oggetto di storiografia. [...] la moralità stessa, per attuarsi praticamente, si fa passione e volontà e utilità, e pensa col filosofo, e plasma con l'artista, e lavora con l'agricoltore e con l'operaio, e genera figli ed esercita politica e guerra, e adopera il braccio e la spada. [...] La moralità è nient'altro che la lotta contro il male; ché se il male non fosse, la morale non troverebbe luogo alcuno. E il male è la continua insidia all'unità della vita, e con essa alla libertà spirituale; come il bene è il continuo ristabilimento e assicuramento dell'unità, e perciò della libertà.³²

Così, invece, De Martino:

La nostra civiltà è in crisi: un mondo accenna ad andare in pezzi, un altro si annunzia [...]. Tuttavia una cosa è certa: ciascuno deve scegliere il proprio posto di combattimento e assumere le proprie responsabilità. Potrà essere lecito sbagliare nel giudizio: non giudicare, non è lecito. Ciò posto, qual è il compito dello storico? Tale compito è sempre stato, ed ora più che mai deve essere, l'allargamento dell'autocoscienza per rischiarare l'azione. E l'autocoscienza storiografica si allarga non solo dichiarando gli istituti della nostra civiltà, non solo riportando alla consapevolezza il vero essere del nostro patrimonio culturale, ma altresì imparando a distinguere la nostra civiltà dalle altre, anche da quelle più lontane.³³

Nell'imminenza del secondo conflitto bellico, che avrebbe sconvolto i destini politici mondiali e obbligato gli intellettuali a un ripensamento delle proprie prerogative, quando non a sentiti atti di contrizione e di presa in carico di una colpa

³¹ Ivi, pp. 621-623.

³² B. Croce, *La storia come pensiero e come azione* [1938], Bari, Laterza, 1978, pp. 39-45.

³³ E. De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941, p. 12.

storica, De Martino sembra già cautamente additare il limite dell'analisi storiografica di matrice crociana in un eurocentrismo omertoso e connivente coi latori dei rivolgimenti totalitaristici («la metodologia crociana, che ha dato frutti così copiosi in molti domini del sapere storico, non ne ha dato alcuno, fin'ora, in quello della storia e delle civiltà a noi più lontane»³⁴), mentre ricava dall'*auctoritas* del filosofo il concetto di «unità» psicologica ed etica dell'individuo, soggetto ai rischi della disintegrazione – ciò che, poi, l'antropologo definirà, nel *Mondo magico*, «crisi della presenza» – e garantito, in questo, soltanto dalla possibilità di un concreto agire nel mondo. Ma qui, alla lezione di Croce, si aggiunge già, e in seguito si antepone del tutto, il contributo della fenomenologia e l'*ethos* esistenzialista³⁵, in quella che, per il collega Lanternari, resterà sempre una irrisolta contraddizione tra tendenze storiciste e ontologismo³⁶. A ben guardare, infatti, ciò che separa De Martino da Croce (e, dunque, dai propri precordi) è ciò che Galimberti chiama, sulla scia di Jaspers e Heidegger, il «senso del tramonto»³⁷.

Nella consapevolezza del tramonto di una tradizione bi millenaria, dove non si sa se il compito sia quello di recuperare storicamente il passato o di progettarsi profeticamente nel futuro, dove il presente si offre nell'ambiguità di ciò che rivela, ma nello stesso tempo nasconde, dove il pensiero sembra esaurire le sue possibilità in una logica che serve più a ordinare che a pensare, e dove si ha l'impressione che non ci sia più nulla da pensare perché ogni senso pare già assegnato, Jaspers traccia il compito della filosofia in

³⁴ Ivi, p. 8.

³⁵ Ecco, in sintesi, lo sdoganamento demartiniano dal magistero dell'abruzzese: «Via via l'*attualità* del problema storiografico si dimensiona nella tematica della crisi del mondo occidentale e trova come suo oggetto empirico forme della ritualità meridionale; l'impegno di comprensione per l'azione si addentra entro i meccanismi della crisi primitiva o subalterna (ma nel fondo sempre dell'uomo occidentale: irrazionalismo, apocalissi, suicidio, ecc.) tingendosi di terminologia psicologica, psichiatrica e psicanalitica [...]. In questo orizzonte l'individuo fondatore di storia, e il singolo – attivo pur entro la staticità della tradizione – declinano a sfondo, il disegno di individuazione storiografica si trasforma in un progetto remoto, e si fa largo una risposta etica che suppone solo lo *sfondo* della storia progressiva dello spirito: il *telos*, l'*ethos* del trascendimento, il superamento nel valore laico, mondano, *umanistico*». Cfr. P. Clemente (a c. di), *L'antropologia italiana*, cit., p. 43.

³⁶ Si rimanda a V. Lanternari, *Ernesto De Martino fra storicismo e ontologismo*, «Studi Storici», n. 1, 1978, pp. 187-200.

³⁷ A partire da «Siamo sulla strada che dal tramonto della filosofia europea, attraversando il crepuscolo del nostro tempo, va verso l'alba della filosofia mondiale» (K. Jaspers, *Il mio cammino verso la filosofia* [1951], in *Verità e verifica: filosofare per la prassi*, Brescia, Morcelliana, 1986, pp. 21-22), vedi U. Galimberti, *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 547.

termini che dicono fiducia nel pensiero, nella sua azione libera e non manipolata dalla situazione storica, che tende sempre a considerare se stessa come compimento e quindi a risolvere le possibilità del pensiero nella realtà (*Realität*) da essa espressa. [...] Ebbene Jaspers affida proprio alla *fantasia* il compito di riscattare il pensiero dalla ristrettezza (*Enge*) scientifica in cui oggi è confinato.³⁸

Malgrado Croce releghi la fantasia al campo dell'estetica, e per di più, quasi a prender le distanze sull'asse cronologico come analogo di quello concettuale, ne circoscrive l'uso insistito ai secoli XVII e XVIII³⁹, e malgrado bandisca l'immaginazione dalla pratica storiografica, se non nella misura controllata della tecnica retorico-espositiva⁴⁰, d'altra parte il filosofo non rimane del tutto estraneo a quel vissuto di «angoscia», che caratterizza l'epoca in esame. Ne recano testimonianza le pagine autobiografiche del *Contributo alla critica di me stesso*, già all'altezza del 1915:

E anche ora le tenebre mi si raddensano di volta in volta sull'intelletto; ma l'angoscia acuta, della quale ho tanto sofferto in gioventù, è ormai un'angoscia cronica, e da selvatica e fiera si è fatta domestica e mite, perché [...] ora ne conosco i sintomi, il rimedio, il decorso, e perciò ho acquistato la calma, che la maturità degli anni porta a coloro, che, beninteso, hanno lavorato per maturarsi. [...] Ma io scrivo queste pagine mentre rugge intorno la guerra, che assai probabilmente investirà anche l'Italia; e questa guerra grandiosa, e ancora oscura nei suoi andamenti e nelle sue riposte tendenze, questa guerra che potrà essere seguita da generale irrequietezza o da duro torpore, non si può prevedere quali travagli sarà per darci nel prossimo avvenire e quali doveri ci assegnerà. L'animo rimane sospeso; e l'immagine di sé medesimo, proiettata nel futuro, balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta.⁴¹

Pur nello sforzo enfatico del bensì stiracchiato foscolismo («rugge») e nel ricorso alla facile metafora della procella di classica derivazione, Croce non arriva a dare di sé l'immagine del naufrago, che riguardi all'approdo lontano della serenità, acquisita per mezzo della meditazione filosofica, come antidoto all'angoscia esistenziale. Croce incarna, infatti, l'approdo stesso, la roccia della speculazione trionfante nell'opera magna, rinsaldata da una scrittura autobiografica senza tentennamenti, che nell'offrirsi come auto-esegesi sfiora, invece, le buone sorti del romanzo pedagogico. L'accento di verità è tutto posato, infatti, sulle pagine di una, pur pacata, autoesaltazione, a dispetto

³⁸ Ivi, p. 569-570.

³⁹ Cfr. B. Croce, *Aesthetica in nuce*, in *Filosofia, poesia, storia*, cit., pp. 289-290.

⁴⁰ Cfr. B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, cit., pp. 11-18.

⁴¹ B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, in *Filosofia, poesia, storia*, cit., pp. 1538-1540.

della retoricità di una chiusa, stanca e prevedibile, che getta uno sguardo sull'altro da sé, sull'universo mondo, di cui l'abruzzese non percepisce il rischio di annullamento totale (neanche nelle pagine seriori de *La fine della civiltà*, 1946). Molti studi⁴² focalizzano il biasimo crociano per la facile rassegnazione e il tono esacerbatamente tragico assunti dagli scrittori suoi contemporanei, al punto che, sintetizza Panetta, «ammesso che di Apocalissi si possa parlare, nel caso di Croce può trattarsi solo di un'Apocalissi "addomesticata"»⁴³. Qui si misura netto il distacco intellettuale tra Croce e De Martino. E si rinnovano la percezione della cecità antropologica del primo e la necessità, per il secondo, di seguire altre pratiche euristiche.

È stato sostenuto che, dopo un decennio di polemica più o meno circostanziata, spesso connessa al palese anticomunismo crociano, gli anni Sessanta (quelli da cui prendiamo le mosse nell'esame del sinolo antro-po-letterario De Martino-Morante) segnano «la punta massima della contestazione anticrociana»⁴⁴. Tappe fondamentali, per la delineazione di tale contesto culturale⁴⁵, sono la fondazione del «Ponte» di Calamandrei, nel 1945, che sin dal primo fascicolo comincia a pubblicare *Cristo s'è fermato a Eboli* di Carlo Levi, come pure quella coeva del «Politecnico» di Vittorini e l'avvio, nello stesso anno, delle più influenti opere di traduzione da Kierkegaard e dagli esistenzialisti. Il conseguente inquadramento delle filosofie dell'esistenza nell'ambito nazionale, a cominciare dalla riflessione di Pareyson, s'incrocia e, in parte, si scontra con gli esiti del materialismo marxista in Della Volpe, mentre già si diffonde una lettura problematica di Dewey. Eppure, si è concordi nel ritenere che, tanto nel campo storiografico quanto in quello delle scienze sociali, l'indirizzo intellettuale caratteristico del dopoguerra sia quello di un più o meno ortodosso gramscismo. A partire dal 1948 – per inciso, l'anno in cui vedono la luce *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante e *Il mondo magico* di Ernesto De Martino – Einaudi pubblica i *Quaderni dal carcere*, che proprio dalla critica alla filosofia di Croce traggono avvio. Tuttavia, come non manca di sottolineare Galasso, importante interprete dello storicismo crociano, «la prevalenza

⁴² A questo proposito, si rimanda al compendio di M. Panetta, *Croce e la catastrofe. Gli scenari apocalittici dei terremoti di Casamicciola e Reggio*, «Studi (e testi) italiani», n. 15, 2005, pp. 155-171.

⁴³ Ivi, p. 171.

⁴⁴ G. Galasso, *Storici italiani del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 124.

⁴⁵ In questo senso, rimandiamo al sempre prezioso E. Garin, *Quindici anni dopo 1945/1960*, in *Cronache di filosofia italiana*, vol. II, Bari, Laterza, 1966, pp. 489-617.

gramsciana ha finito col lasciare in ombra alcuni svolgimenti revisionistici del crocianesimo, passati a loro volta attraverso Gramsci»⁴⁶.

Il principale fra essi è certamente quello dovuto a Ernesto De Martino, a cui si devono interpretazioni importanti per la storia religiosa del Mezzogiorno, della cristianizzazione, della crisi contemporanea e un'analisi sempre aperta e *in progress* dello statuto e dei rapporti reciproci di storia ed etnologia e di culture egemoni e subalterne. [...] Il sociale gramsciano derivava essenzialmente [...] dalla contrapposizione tra classi egemoni o dominanti e classi subalterne. [...] Nelle prime formulazioni degli anni Cinquanta elaborare pagine di storia della società civile e delle classi subalterne significava elaborare spaccati di una storia alternativa destinata a costituire il fondamento di un'autentica biografia e identità nazionale. Negli anni Sessanta, invece, la richiesta del «sociale» mutava segno, in forte corrispondenza con analoghi svolgimenti della cultura europea.⁴⁷

La precisazione di Galasso, quanto al progressivo declino dell'istanza gramsciana⁴⁸, non andrà, tuttavia, letta quale testimonianza dell'ascesa della metodologia strutturalista in Italia, come sarebbe logico ipotizzare, se è vero che persino Lévi-Strauss, di cui «Il Saggiatore» avvia proprio nel 1960 una copiosa attività di traduzione e diffusione, troverà sempre, almeno nella *vulgata* accademica, un oppositore nello stesso De Martino, contrariamente a quanto accadrà dell'indirizzo fenomenologico. Dalle pagine di «aut aut», d'altronde, Enzo Paci diffonde l'auspicio di un inquadramento del sistema levi-straussiano nella fenomenologia husserliana.

Il tentativo di Paci è più ambizioso e il suo eclettismo più vivace. Egli si propone di presentare una prospettiva globale fenomenologico-marxistica basata su una serie sistematica di *analogie* fra alcune

⁴⁶ G. Galasso, *Storici italiani del Novecento*, cit., p. 125.

⁴⁷ Ivi, pp. 125-126.

⁴⁸ Declino, peraltro, che non pregiudica la successiva adozione delle teorie gramsciane nel campo eteromorfo degli studi culturali, soprattutto a livello internazionale. Infatti, «Gramsci, read carefully, calls into question a number of basic assumptions as to the nature of 'culture' that seem to be deeply embedded in anthropological notions of culture». Cfr. K. Crehan, *Gramsci. Culture and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 3. Più oltre, la studiosa americana si diffonde sul concetto gramsciano di cultura, che rispecchia quello da noi più volte messo in risalto di «invenzione», di «creazione»: «We are of necessity social beings, always already part of some social world, but through conscious, critical activity we have the potential to become part of an emerging, progressive and dynamic culture. Gramsci's stress on culture as an individual's critical engagement with the various social worlds into which they are born in such a way as to go beyond them to create a new culture is very different to anthropology's characteristic focus on actually existing cultures» (Ivi, p. 82).

asserzioni dell'ultimo Husserl e alcune asserzioni di Marx. Al centro vi è il problema degli atteggiamenti e delle valutazioni, delle credenze intorno al ruolo e alla funzione del sapere scientifico, esteso per analogia agli aspetti principali delle forme di vita collettive delle società capitalistiche avanzate. [...] Più precisamente, si è di fronte a un'intensa riaffermazione di un primato della filosofia intesa come discorso capace di generare senso univoco [...]. Questa riaffermazione è certamente coerente con un tratto profondo dello stile filosofico italiano.⁴⁹

Ed è, questa, una tendenza più in linea con la formazione sostanzialmente umanistica dei protagonisti del dibattito intellettuale dell'era atomica, da De Martino a Cantoni, da Abbagnano a Paci, appunto, tutti trascorrenti sotto il cielo gramsciano, tutti in misura più o meno consistente «produttori di cultura». Senza dimenticare, a questo punto, gli stessi letterati di professione. Di seguito, per chiudere il quadro storico-culturale, che ci vale quale ambientazione per le intraviste premesse teoriche, ci avviciniamo al *côté* di Elsa Morante, riportando un frammento epistolare dell'amico, critico e autore letterario, Carmelo Samonà, dal cuore degli anni '60:

Ti ricordi l'ultima volta che ci vedemmo, e parlammo di Ernesto De Martino, che era morto da pochi giorni? Ecco, quello era per me un autentico produttore di cultura prima di essere un professore universitario: invece molti colleghi della sua stessa materia erano solo dei professori universitari. De Martino li lasciava fare, spesso li lasciava sbraitare, proprio come fa lo scrittore coi letterati: lui faceva «qualche altra cosa», quelli facevano un altro mestiere, diverso dal suo anche se aveva lo stesso nome.⁵⁰

Il passo in questione ci interessa non solo perché dimostra l'attitudine di Morante alla frequentazione demartiniana, al punto di fare dell'antropologo l'oggetto di conversazioni private e di carattere intimo, e di condolarsi della relativamente prematura, o quanto meno inaspettata, scomparsa dell'uomo e dell'intellettuale De Martino, ma anche, e soprattutto, perché attesta in maniera inequivocabile la natura di tale frequentazione. Elsa Morante si accosta all'opera di Ernesto De Martino come farebbe con un collega, uno «scrittore» appunto, un «produttore», e non meramente un mediatore culturale. A livello del tutto empirico e istintuale, così, Morante – e Samonà con lei – decodificano il carattere autoriale, e quindi narrativo, della produzione

⁴⁹ P. Rossi, C. A. Viano (a c. di), *Filosofia italiana e filosofie straniere nel dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 295.

⁵⁰ La lettera di Samonà è riportata in D. Morante (a c. di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 399-402.

demartiniana, dato che costituisce l'innescò del fenomeno antropo-letterario, così come si è cercato di caratterizzarlo. Nei prossimi capitoli, gli esempi.

Capitolo I

Pro o contro la bomba atomica. Il tempo della crisi

I. De Martino *auctor* / Morante *agens*: ambiguità dell'*homo legens* in tempo di crisi

Un nuovo capitolo della biografia intellettuale di Elsa Morante – nuovo, perché intentato, ma nuovo anche per la modernità degli assunti – deve poter circostanziare un sodalizio culturale, privo altrimenti di riscontri testimoniali, ciò che potrebbe apparire l'operazione sedicente di un ozioso biografo, se non rientrasse in un contesto di indagine, nell'ambito precipuo della storiografia culturale, che trova il suo criterio scientifico nella modalità ternaria della ricostruzione genetica, dell'analisi strutturale della tematica e dei modi e, in ultimo, della sistematica comparativa.

Una prima ricognizione sul terreno originario dei rapporti, che vedrebbero la scrittrice Elsa Morante e l'etnologo Ernesto De Martino coinvolti in una vicenda mentale, atta a rifondare il concetto di "umanesimo" su basi antropologiche, trova facilmente ricetto nell'ampio settore di interesse del meridionalismo sociale, che mobilita gli sforzi intellettuali del ventennio postbellico, fin a ridosso della deriva strutturalista, come abbiamo visto. Non sorprenderà, pertanto, la presenza di De Martino quale attivo animatore dell'avvento editoriale, nel marzo 1953, della rivista bimestrale «Nuovi Argomenti», che riunisce, attorno alle figure direttoriali di Alberto Moravia e Alberto Carocci, un crogiuolo di volti e voci noti e meno noti, accomunati dall'intenso dispiegamento di energie militanti nel campo della politica culturale (se non della politica *tout court*), rilevando, di fatto, programmaticamente il ruolo rivestito, per il biennio 1945-1947, da «Il Politecnico» di Elio Vittorini¹. A scorrere i primi

¹ Se, nel primo editoriale, si legge molto significativamente che: «NUOVI ARGOMENTI nasce con l'intento, come suggerisce il titolo stesso, di trattare gli argomenti nuovi o giunti a maturazione dalla fine della guerra in poi, in Italia [...] intorno ai problemi che maggiormente toccano la nostra vita quotidiana ed il nostro destino [...]: dalla guerra e la pace, alla religione e la Chiesa, alla crisi di fondo che investe la nostra società ed il suo modo di valutare se stessa. [...] In altri termini si tratterà di filtrare i motivi extra culturali attraverso, appunto, prodotti culturali [...]» (cfr. *Presentazione*, «Nuovi Argomenti», I, n. 1, marzo-aprile, pp. 1-2), non si consideri, allora, una mera casualità la chiusura del numero inaugurale con l'articolo, dedicato da Franco Fortini alle vicende editoriali del «Politecnico», appunto, con la

numeri della testata, ci si imbatte nell'intervento non trascurabile di un De Martino, ragguagliante il lettore, nel bel mezzo della propria parabola etnografica, con delle *Note di viaggio*² relative alla spedizione in Lucania del 1952, di supporto, qui, all'opera parallela di teorizzazione scientifica, già collaudata nelle monografie precedentemente edite³. È, dunque, questa un'attestazione di prassi, di *fieldworking*, su cui si avvitano apertamente le intenzioni editoriali di trasparenza del prodotto culturale, oltretutto le medesime istanze autoriali.

Tuttavia, occorre soffermarsi su questo punto per una considerazione di rilievo. Celebre, negli anni Sessanta, sarà il caso della discrepanza tra la scrittura scientifica e quella diaristica di Malinowski, meno improntata ai canoni naturalistici dell'impersonalità e della standardizzazione dell'incontro etnografico – tecniche prese in prestito dalla letteratura naturalista⁴ –, già applicati ai lavori editi e con un tale seguito da costituirne il canone. Ora, De Martino, «tra i più originali e profondi elaboratori, nel nostro secolo, di una antropologia su basi umanistiche»⁵, sembra scegliere, in netta controtendenza con la più in voga corrente etnografica naturalistica, di diffondere le pagine diaristiche di «Nuovi Argomenti», prima della pubblicazione postuma – e proditoria nei riguardi delle volontà autoriali – di quelle malinowskiane

rimarchevole sottolineatura che: «[...] il "Politecnico" non avrebbe meritato, spento com'è ormai il timbro della sua voce, tanto lungo discorso, se la sua vicenda non seguitasse ad essere piena di insegnamenti. Se soprattutto – e questo è il suo merito, che nessuna critica può contestargli – i principali problemi d'oggi son quelli medesimi che esso ha posti e, per primo, descritti in forma generale: da quello, posto dalla sua stessa esistenza, d'un linguaggio non tecnico né volgarmente divulgativo a quello dei rapporti tra dirigenti culturali e dirigenti politici, da quello delle relazioni fra il pensiero marxista e le altre correnti del pensiero contemporaneo a quello di nuove vie possibili di metodologia critica" (cfr. F. Fortini, *Che cosa è stato «Il Politecnico» (1945-1947)*, «Nuovi Argomenti», I, n. 1, 1953, pp. 181-200).

² E. De Martino, *Note di viaggio*, «Nuovi Argomenti», I, 2, maggio-giugno 1953, pp. 47-79.

³ Il riferimento è, evidentemente, a: E. De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941; Id., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948. Entrambe le opere, sia detto sin d'ora, figurano nella biblioteca di E. Morante, la cui catalogazione è da ascrivere direttamente all'autrice fino all'altezza del 1965. A questo proposito, cfr. L. Desideri, *I libri di Elsa*, in G. Zagra, S. Buttò (a c. di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile-3 giugno 2006, Roma, Colombo, 2006, pp. 77-85.

⁴ Cfr. F. Dei, *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, in «Uomo e cultura», 41, 1993, pp. 78-79.

⁵ F. Dei, A. Simonicca, «*Il fittizio lume della magia*»: su De Martino e il relativismo antropologico, in C. Gallini, M. Massenzio (a c. di), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997, p. 273.

(1967), e affatto liberamente. Persino troppo facile per noi identificarvi un «nucleo forte dell'anti-naturalismo demartiniano»⁶ e la ratifica della dominanza umanistica. Ne sono esempi l'utilizzo della narrazione in prima persona (modalità pseudo-autobiografica poi prescelta dall'etnografia post-moderna); la frammentazione del discorso nel modo retorico della tradizionale raccolta di pensieri filosofici; la digressione aneddotica; l'utilizzo di formule retoriche mimetiche del vaglio teorico e sintomatiche del coinvolgimento del ricercatore sul campo («Mi sono venuti alla mente...»; «Mi sono ricordato...»; «Credo che...»; «Mi chiedo tuttavia se...»; «Mi sono chiesto più volte se...», etc.) – espressioni, in secondo tempo, espunte dalla stesura monografica.

L'efficacia narrativa di queste note demartiniane affiora, però, incondizionatamente nella raffigurazione dell'incontro con l'altro da sé e nelle considerazioni che ne scaturiscono, anche queste censurate nell'atto della scrittura propriamente scientifica:

Nella Camera del lavoro di Tricarico ho visto stasera una giovane contadina sillabare con grande pena un articolo di *Vie Nuove*. Il suo indice scorre lentamente i rigi a stampa, fermandosi di tanto in tanto quando l'intoppo è più grosso: il suo amorfo cantilenare subisce allora una sosta, ed io vedo soltanto le sue labbra muoversi a vuoto, nel tentativo disperato di ritrovare la via del suono articolato e di prorompere nella parola. A un certo punto, in occasione di uno di questi intoppi, ha scosso la testa contrariata, e mi ha chiesto: «A vi-cen-da. Che è A vi-cen-da?». Ho cercato di spiegarglielo. Mi ha guardato non molto persuasa, ha sospirato, e ha ripreso la lettura, o meglio la sua lotta disperata per rintracciare le sillabe nel rigo e qualche incerta associazione nella memoria. [...] È difficile, e comporta tutta una serie di brucianti umiliazioni, riprendere il colloquio fra due umanità che lo hanno da tempo interrotto. Mi umilia questo dover abbassare uomini a me contemporanei, anzi cittadini della mia patria, a oggetti di ricerca scientifica, e quasi di esperimento. Mi umilia essere scambiato, come è accaduto, per agente delle tasse o per un impresario venuto in Lucania a fare incetta di suonatori o di cantanti. [...] rispondo che siamo una spedizione etnologica venuta per raccogliere canti popolari, scongiuri, e lamenti funebri. È forse la prima volta che un uomo dice loro la verità, ma non mi credono. E anche questo mi umilia.⁷

Il passo è un indice puntato sull'autorialità di De Martino, che deliberatamente drammatizza il contatto culturale, persino con un eccesso paternalistico, che molti critici rimprovereranno alla stessa Morante, identificata con la narratrice de *La Storia*, quando animata dal medesimo *pathos* di chi dice «occorre soprattutto trovare la via del

⁶ F. Dei, A. Simonicca, «*Il fittizio lume della magia*», cit., p. 274.

⁷ E. De Martino, *Note di viaggio*, cit., pp. 62-63; 68.

semplice rapporto umano, e inserirsi nel punto esatto in cui è possibile essere con loro nella stessa storia»⁸. Il materialismo storico in De Martino è inestricabilmente avvolto da velleità idealistiche e universalistiche nel rigetto del relativismo etico, se non di quello culturale, come scrive Fabio Dei⁹. L'emancipazione sociale e culturale della contadina di Tricarico occupa i progetti dell'antropologo alla stregua di un messianismo culturale, e nello specifico i suoi piani narrativi, non meno di quanto accada con la maestrina Ida Ramundo per la voce "redentrica" e benjaminiana¹⁰, che, nei momenti di emersione, dice "io" ne *La Storia* e incarna una evidente funzione etnografica, come vedremo più avanti nel capitolo dedicato al romanzo.

Se, dunque, la presenza di un De Martino *auctor* mostra, nella ricostruzione dell'eventuale punto di vista della Morante-lettrice, di occupare una posizione forte, chiamato, com'è, nel numero in esame della rivista moraviana, a precedere la riproduzione delle inedite *Cinque lettere a uno studente e una lettera a Bernanos* della pensatrice Simone Weil¹¹ – la frequentazione della cui opera, da parte di Morante, è un fenomeno oggetto di ampio interesse critico¹² –, altrettanto energicamente si profila la possibilità di una comunanza, non soltanto di interessi («l'esperienza di un incontro reale con un concreto mondo culturale di oppressi»¹³), ma anche, come si è appena

⁸ Ivi, p. 67.

⁹ F. Dei, A. Simonicca, «*Il fittizio lume della magia*», cit., p. 280.

¹⁰ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 23: «[...] nell'idea di felicità risuona ineliminabile l'idea di redenzione. Ed è lo stesso per l'idea che la storia ha del passato. Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute? Le donne che corteggiamo non hanno delle sorelle da loro non più conosciute? Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto. Questo diritto non si può eludere a poco prezzo. Il materialista storico ne sa qualcosa».

¹¹ S. Weil, *Cinque lettere a uno studente e una lettera a Bernanos*, «Nuovi Argomenti», I, n. 2, 1953, pp. 80-109.

¹² Rimandiamo, in particolare, ai seguenti studi: C. D'Angeli, *La presenza di Simone Weil ne "La Storia"*, in *Per Elsa Morante*, Atti del Convegno (Perugia, 15-16 gennaio 1993), Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 109-135; Ead., *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il Mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003; C. Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009.

¹³ E. De Martino, *Note di viaggio*, cit., p. 49.

visto, di problematizzazione delle relative appartenenze culturali, risolta coerentemente in un sincretismo di ampio spettro, di cui rimarchiamo la singolare coincidenza. Entrambi, infatti, operano tangenzialmente alla mescolanza di idealismo crociano (insofferente, ma rimeditato – s'è detto –, quello di De Martino; più mediato e polemico, quello di Morante), materialismo storico (con impronta gramsciana, per l'uno, e marxista-lukacsiana, per l'altra) ed esistenzialismo, con particolare riguardo a Heidegger e al fenomenologo Jaspers come conseguenti kierkegaardiani¹⁴, impegnandosi, al contempo, strenuamente a stornare, ciascuno coi propri mezzi, le reiterate accuse di irrazionalismo¹⁵ e populismo. I raffronti concettuali e terminologici che condurremo, seppur senza pretesa di esaustività, rispondono a una volontà di accreditare l'esistenza di un percorso di riflessione comune (nonché facilmente comunicabile ed espandibile tramite i canali di diffusione, che abbiamo appena preso a esaminare), non tanto nei termini di una temporalità del (dis-)gusto, che l'avvento dell'era mediatica ha reso scontata, quanto come epifenomeno di una processualità di sensibilizzazione al discorso del rimpasto culturale tra le radici del pensiero nazionale (dialettica tra tradizione naturalista e storicista¹⁶), opportunamente ripensate, e le coeve esperienze internazionali, nel campo artistico come in quello delle cosiddette scienze umane, al centro di un movimento non organizzato né organico, ma conformemente orientato a una rivalutazione della sfera del sacro, del mito e dell'efficacia simbolica nell'ambito di una attività di speculazione esistenzialistica e di sviluppo delle

¹⁴ Per un'approfondita trattazione dei possibili referenti filosofici morantiani, rinviamo, intanto, a M. Bardini, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

¹⁵ Si notino, a questo riguardo, le recise prese di distanza di De Martino dall'operazione editoriale, condotta in collaborazione con Cesare Pavese, della «collana viola» einaudiana, ritenuta dallo studioso «estremamente pericolosa, perché in essa si riflette, con particolare evidenza, la crisi della cultura borghese, le sue contraddizioni e le sue ultime alcinesche seduzioni [...] il carattere di una torbida evasione irrazionalistica, di sfiducia della ragione, di idoleggiamento acritico dell'arcaico secondo l'impulso di un romanticismo fuor di stagione» (cfr. C. Pavese, E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 181-203). Mentre, tra i numerosi tentativi morantiani di sottrarsi alla qualifica limitante di scrittrice di «favolette», si consideri soltanto, in virtù della sua sardonica icasticità, la seguente nota polemica: «[...] ho già il rimorso di essere venuta qui a intrattenervi con un argomento così tetro invece che con una bella fiaba (dato che certi affezionati si adoperano a smerciare i miei libri facendoli passare sotto una specie di fiabe!!!)» (cfr. E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere II*, «i Meridiani», Milano, Mondadori, 1990, p. 1542).

¹⁶ Per la sospensione di Morante tra canone ottocentesco e novecentesco e relativa sperimentazione formale, si veda A. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968.

psicopatologia fenomenologica¹⁷. Il rapporto tra indirizzo fenomenologico e psicopatologia¹⁸ – occorre sottolineare, a questo punto, – non si fonda sull'esclusività né sull'unilateralità: «L'ampliamento della prospettiva del rapporto predicativo con il mondo al rapporto ante predicativo e preverbale si dimostra una tappa evolutiva intrinsecamente necessitata, osservabile in svariate branche di ricerca indipendenti le une dalle altre, cioè sia nell'ambito della ricerca empirica che di quella filosofica»¹⁹. Il punto della questione è quanto una letteratura, come quella morantiana, informata alla comprensione di un tale complesso ambito di studio, possa dirci sulle «modificazioni dell'essere-nel-mondo», anche in assenza, nei suoi personaggi, di casi di comprovate patologie, e quanto la resa mimetica di un linguaggio alterato, anche in mancanza di forme di delirio schizofrenico, sia in grado di raccontare la crisi socio-culturale, ingeneratasi a partire dagli anni Sessanta. E, più in generale, quanto il macro-testo di Morante risulti un quadro attendibile di antropologia della «vulnerabilità»²⁰, concetto quest'ultimo che ben si riconnette a quello di «crisi della presenza» di De Martino. Al pari della «perdita dell'evidenza naturale», che possiamo considerare un ulteriore sinonimo, infatti, «il manifestarsi della *vulnerabilità in quanto principio di dissoluzione del senso comune e della familiarità del reale*» è l'oggetto precipuo dell'interrogazione che la psicopatologia pone all'antropologia medica e, a nostro avviso, anche alla teoria del fenomeno antro-po-letterario, la quale andiamo delineando.

Per verificare la pertinenza di un discorso che abbracci parallelamente lo sviluppo delle due autorialità – Morante e De Martino –, effettuiamo uno spostamento lungo l'asse cronologico della poetica morantiana, oltrepassando quello che, secondo Cesare

¹⁷ Per un primo ragguaglio, riservandoci di tornare più estesamente sulla questione, rimandiamo a E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, «Nuovi Argomenti», n. 37, marzo-aprile 1959, pp. 4-48.

¹⁸ In linea, quanto ai saperi specialistici, con l'osservazione di Piro: «Infatti, se la psichiatria può essere considerata una disciplina prevalentemente medica e sostanzialmente applicativa, la psicopatologia non può riconoscere nessuna limitazione e nessuna preclusione. In quanto ricerca, essa è diretta alla *conoscenza*, nel più ampio ambito di quanto è connesso con l'obiettivo stesso della sua ricerca» (S. Piro, *Il linguaggio schizofrenico*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 4). A ribadire, se ce ne fosse bisogno, che il nostro studio rifugge dalle volontà manualistiche e compendiarie di un ennesimo confronto tra psicanalisi e letteratura.

¹⁹ W. Blankenburg, *La perdita dell'evidenza naturale. Un contributo alla psicopatologia delle schizofrenie pauci-sintomatiche*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, p. 4.

²⁰ Cfr. G. Stanghellini, *Antropologia della vulnerabilità*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 86.

Garboli, sarebbe il «centro dell'intera parabola»²¹ della romana. Un riscontro testuale, che prenda in esame il saggio morantiano *Pro o contro la bomba atomica* (1965) e l'articolo demartiniano *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* (1964), ancora su «Nuovi Argomenti», offrirà la possibilità di valutare la presenza di una sostanziale analogia concettuale, sostenuta da una uniforme scelta lessicologica. Ci affidiamo alla chiusa dell'intervento socio-antropologico, come più idonea introduzione alla questione etica ed estetica sollevata da Morante:

Il confronto della apocalittica d'oggi con le apocalissi psicopatologiche [...] assume un significato più ampio, che non concerne soltanto lo storico di cultura e l'antropologo, ma l'uomo della nostra epoca in generale: rende cioè avvertiti che, rispetto alla dissipazione di quelle «annate morali», cioè dell'ethos del trascendimento valorizzante della vita, impallidisce per importanza la stessa atroce prospettiva della catastrofe fattuale del mondo umano per un possibile conflitto termonucleare. Infatti se la catastrofe fattuale del mondo umano dovesse prodursi – magari «casualmente» o «per equivoco» - attraverso un gesto tecnico della mano dell'uomo, ciò significherebbe che il mondo era segretamente finito già molto prima e che già poteva capitare qualsiasi cosa [...] non più nel distacco di un racconto, ma proprio nella realtà, diventata essa stessa allucinatória e distruttiva.²²

²¹ Cfr. C. Cecchi, C. Garboli, *Fortuna critica*, in E. Morante, *Opere II*, cit., pp. 1653-4: «Al centro dell'intera parabola, c'è una pausa di disperazione, una crisi, una presa di coscienza ideologica e politica che coincide con una svolta letteraria e una tragedia biografica (la morte di Bill Morrow e la separazione da Moravia). La solitudine, a circa metà della vita, costringe la Morante a riepilogarsi e a ripensarsi. La crisi cade a metà circa degli anni Sessanta, al tempo del saggio *Pro o contro la bomba atomica*. In questo periodo la Morante sottopone se stessa a un esame retrospettivo [...]. Si tratta dunque di un processo non tanto narcisistico quanto evolutivo, di maturazione e di crescita, complicato da una fonte tarda, improvvisamente sopravvenuta ad alimentare l'angoscia dell'imitazione. Il modello è antitetico ma gemello, Simone Weil». Tuttavia, ci permettiamo di notare che la scoperta “improvvisa” di S. Weil, da parte di Morante, potrebbe essere, in base alla pubblicazione in rivista precedentemente menzionata, retrodatata di almeno un decennio (1953), come pure farebbero credere le considerazioni weiliane (cfr. S. Weil, *Cinque lettere*, cit., pp. 87-89), in merito alla stagione operistica fiorentina del 1937 e, in particolare, all'opera mozartiana *Le nozze di Figaro*, che costituirà per Morante un rimando intertestuale imprescindibile, già in epigrafe a *L'isola di Arturo* (1957). Mentre un senso nuovo prende la vicenda genetica di *Aracoeli* (1982) alla luce dell'epistola weiliana a Bernanos, quale autore de *I grandi cimiteri sotto la luna* (1937), tutta incentrata sugli orrori della guerra civile spagnola, da entrambi lucidamente testimoniati e denunciati.

²² E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», n. 69-71, luglio-dicembre 1964, pp. 140-141.

Al lettore, familiarizzato al contatto con la terminologia tecnica demartiniana, non sfuggirà il nesso stringente tra il tema della fine del mondo, sotteso dall'angoscia esistenzialistica, e il ben noto, perché teorizzato, a più riprese e con coerente omogeneità, nel corso di un ventennio di attività scientifica e pubblicistica, processo di «reintegrazione culturale», propugnato da De Martino. Esso è da intendersi come consapevole adesione all'orizzonte di operabilità nel mondo dei valori («ethos del trascendimento valorizzante della vita»), che si oppone, pertanto, al «gesto tecnico della mano dell'uomo», alienato e disgregante. Se a partire dal 1962, dunque, l'antropologo lavora alla *summa* del proprio pensiero in un testo, *La fine del mondo*, che vedrà la luce, ancora nella forma *in fieri* del cantiere preparatorio, solo dopo la morte dello studioso, Morante appronta, nella conferenza del febbraio 1965, una dichiarazione di poetica, che risulterà definitiva, nonché risolutiva. Questo, se davvero intendiamo, con Garboli, interpretare l'ultima produzione della stessa come il risultato di una schisi inconscia, tradotta – e così riassorbita – su un piano letterario. O non piuttosto, come preferiamo, quale naturale distensione di un processo narrativo precedentemente contratto e rinserrato su posizioni di difesa culturale, nei modi, descritti da De Martino, della «destorificazione» e conseguente declinazione mitico-rituale (si pensi alle letture debenedettiane e venturiane de *L'isola di Arturo*), a garanzia della tenuta dell'unità dell'io (un io narrante, non necessariamente sovrapponibile all'io autoriale, se non nella misura in cui la narrazione si fa paradigma universale del trascendimento della umana «crisi della presenza», ingenerata dal più o meno precario reagire psicologico alle materiali difficoltà del vivere quotidiano). La scrittura di Morante evolverebbe così, in base alla nostra teoria, dall'arginamento, apparente, della tematica storica fino al successivo riassorbimento della stessa, già a partire da *Il mondo salvato dai ragazzini*, forte dell'esperienza simbolica di iterazione verbale dei processi mitopoietici.

Dalla viva voce dell'autrice apprendiamo come l'«era atomica» sia da connettere a un'involuzione della coscienza umana («la vera “centrale atomica”»):

[...] nessuno vorrà fermarsi a credere che si tratti di un caso; e cioè che si sia arrivati a questa crisi cruciale del mondo umano solo perché, avendo, a un certo punto, l'intelligenza umana, sempre in cerca di nuove avventure, preso un sentiero buio fra altri sentieri bui, è capitato che i suoi stregoni-scienziati, in quel tratto, scoprissero il segreto. No: tutti sanno ormai che nella vicenda collettiva (come nella individuale) anche gli apparenti *casì* sono invece quasi sempre delle volontà inconsapevoli (che, se si vuole, si potranno pure chiamare *destino*) e, insomma, delle scelte. La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come [...] i campi di sterminio, della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico. Non occorre,

ovviamente, spiegare, che per *cultura piccolo-borghese* s'intende la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i suoi gradi. Concludendo, in poche, e oramai, del resto, abusate parole: si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi.²³

Appare manifesto quanto la *vis* polemica del giro frasale, soprattutto nei primi due periodi, venati di un'amara ironia, sia accostabile all'analogia intenzionalità semantica dell'inciso demartiniano succitato («magari “casualmente” o “per equivoco”»), dove la disputa a sfavore della speculazione tecnico-scientifica arriva, a ritroso, a inglobare, in contrapposizione al gergo fatalista e determinista dell'irresponsabilità individuale, l'opzione sartriana della scelta come momento portante del far-si in una progettualità autodeliberata, ma anche multideliberante. E, infatti, «quando diciamo che l'uomo è responsabile di se stesso, non intendiamo che l'uomo sia responsabile della sua stretta individualità, ma che egli è responsabile di tutti gli uomini. [...] Quando diciamo che l'uomo si sceglie, intendiamo [...] che ciascuno di noi, scegliendosi, sceglie per tutti gli uomini. Infatti, non c'è un solo dei nostri atti che, creando l'uomo che vogliamo essere, non crei nello stesso tempo una immagine dell'uomo [...] valida per tutti e per tutta intera la nostra epoca»²⁴. L'enunciazione di Sartre, nell'alveo di una moda culturale, quale l'esistenzialismo si avvia senza dubbio a essere già all'altezza della conferenza-saggio del 1945-46 – un circostanziale bifidismo, questo, del mezzo espressivo, che, come sappiamo, ricorre in Morante per stringenti esigenze di impatto mediatico, da non confondersi con il tentativo di un mero volgarizzamento filosofico –, mantiene, dunque, inalterato il suo potenziale teorico per oltre un ventennio, come si palesa dalla produzione artistica (letteraria e cinematografica) coeva²⁵, che ne appare oltranzisticamente intrisa. Al punto che Morante può, senza obsolescenze concettuali o sbavature retoriche, considerare la bomba atomica come una icona culturale, alla stessa stregua dei dialoghi platonici e del Colosseo per le età classica e imperiale, e ascriverne

²³ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere II*, cit., p. 1540. Salvo diversa indicazione, i corsivi sono da attribuirsi alla scrittrice.

²⁴ J. -P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Milano, Mursia, 1986, pp. 52-54.

²⁵ Sul rapporto tra Sartre e il cinema, molto è stato detto. A tal proposito, si consigliano: G. Invitto, *L'occhio tecnologico. I filosofi e il cinema*, Milano, Mimesi, 2005; G. Invitto (a c. di), *Fenomenologia del mito. La narrazione tra cinema, filosofia e psicanalisi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.

la responsabilità al soggetto storicamente riconosciuto, in base al principio per cui «le cose saranno come l'uomo avrà deciso che siano»²⁶:

Infine, le famose bombe, queste orchesse balene che se ne stanno a dormire nei quartieri meglio riparati dell'America, dell'Asia e dell'Europa: riguardate, custodite e mantenute nell'ozio come fossero un harem: dai totalitari, dai democratici e da tutti quanti; esse, il nostro tesoro atomico mondiale, non sono la causa potenziale della disintegrazione, ma la manifestazione necessaria di questo disastro, già attivo nella coscienza.²⁷

Se, qui, l'animalizzazione del feroce ritrovato bellico può essere ricondotta a quei documenti di «vissuto da fine del mondo», caratterizzati da una risemantizzazione dei dati del reale nel verso della sovrastimolazione, dell'alterazione percettiva, che si traducono in un esubero semantico («Gli oggetti appaiono con un dettaglio eccessivo, una precisione brutale di forme, uno scoppio metallico di colori [...] che dà luogo a varie interpretazioni deliranti. [...] Tutto è cambiato, gli uccelli hanno voci straordinarie, i galli non sono galli, le bestie non sono bestie, tutti gli oggetti hanno l'aria di una testa di ciclope con un solo occhio»²⁸), e se, dunque, è possibile rintracciare un legame, nel segno di una affine sensibilità associativa, tra gli avvertimenti inquieti di Morante e lo studio comparativo di De Martino, che non lesina le incursioni nel campo della psicopatologia, altrettanto attivo culturalmente è il modello sartriano di «soggettività», da non intendersi come una opportunistica ricaduta nel solipsismo:

Il nostro punto di partenza è in effetti la soggettività dell'individuo [...] perché vogliamo una dottrina fondata sulla verità e non un complesso di belle teorie piene di speranza, ma senza un fondamento reale. Non vi può essere, all'inizio, altra verità che questa: *io penso, dunque sono*. Questa è la verità assoluta della coscienza che coglie se stessa. [...] fuori del «cogito» cartesiano, tutti gli oggetti sono soltanto probabili; ed una dottrina di probabilità, che non sia sostenuta da una verità, affonda nel nulla. Per definire il probabile, bisogna possedere il vero. [...] questa teoria è la sola che dia una dignità all'uomo, è la sola che non faccia di lui un oggetto. [...] Noi vogliamo istituire per l'appunto il regno umano come un insieme di valori distinti dal regno materiale.²⁹

²⁶ J. -P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanismo*, cit., p. 76.

²⁷ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1541.

²⁸ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino 1977, pp. 100-101.

²⁹ J. -P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanismo*, cit., pp. 83-84.

Morante sta, pertanto, dicendoci, conseguentemente all'applicazione del filtro culturale da noi selezionato, che quelle che, nell'esperienza quotidianamente disagiata della percezione comune, possono dar contezza di sé come mostruose creature d'invenzione o, persino, come prodotti di un lusso esotico e chimerico, «le famose bombe», non sono altro che una condizione del reale, nell'equipollenza di verità e necessità, e che il grado di probabilità del verificarsi di un evento atomico è direttamente proporzionale al perdurare del dominio di una certa mentalità, all'interno della quale tale evento è già accaduto e continua ad accadere, dal momento dell'ideazione in avanti. Ma la sottrazione dell'umano all'orizzonte materialistico, contrastando la reificazione del soggetto, comporta, di rimando, un'investitura dell'individuo responsabile a «protagonista solare» di una sempiterna lotta contro «il drago notturno», volta a volta incarnato, nella serialità dei lutti e delle perdite. Qui, l'immaginario archetipico, apparentemente adottato da Morante per la connotazione dello scontro immemore, è del tutto pretestuoso, constando ancora la questione di uno slittamento reversibile dai nodi della teoria letteraria ad una decontestualizzata maniera filosofica, per cui l'interrogativo programmatico del se «lo specchio dell'arte abbia da esser uno specchio *ottimistico*»³⁰ finisce per fuoriuscire dai meandri della memoria stendhaliana («Un romanzo è uno specchio che passa per una via maestra...»), rivestendo l'ennesima, e non ultima, maschera esistenzialista:

La qualità dell'arte è liberatoria, e quindi, nei suoi effetti, sempre rivoluzionaria. [...] E in questo senso, si può parlare di ottimismo. Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come a ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto ottimistico.³¹

A questo punto, prima di prestare attenzione alle suggestioni demartiniane, le quali occhieggiano insistentemente dal passo morantiano, ci rifacciamo alla fonte di un discorso problematicamente articolato sui rapporti tra scienza e pensiero filosofico, richiamandoci direttamente al Martin Heidegger, che, in una conferenza del 1955,

³⁰ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1546.

³¹ Ivi, p. 1547.

prospetta l'inarrestabile avanzamento tecnologico come preparazione di «un attacco al cui confronto l'esplosione della bomba all'idrogeno significa ben poco»³². Ancora una volta, dunque, più che l'incubo atomico, ad atterrire è la ricezione nelle coscienze del pericolo atomico, ovverosia la possibilità di introiezione e convivenza internamente continuativa con l'idea dell'annientamento. E infatti:

Ciò che è veramente inquietante non è che il mondo si trasformi in un completo dominio della tecnica. Di gran lunga più inquietante è che l'uomo non è affatto preparato a questo radicale mutamento del mondo. Di gran lunga più inquietante è che non siamo ancora capaci di raggiungere attraverso un pensiero meditante, un confronto adeguato con ciò che sta realmente emergendo nella nostra epoca. [...] L'uomo dell'era atomica, allora, potrebbe trovarsi, sgomento e inerme, in balia dell'inarrestabile strapotere della tecnica, e ciò accadrà senz'altro se l'uomo di oggi rinuncia a gettare in campo, in questo gioco decisivo, il pensiero meditante contro il pensiero puramente calcolante.³³

È evidente come la rinuncia o l'inefficienza al «pensiero meditante» heideggeriano e la «discesa nell'irrealtà» di Morante siano locuzioni analogamente rimandanti all'esperienza di alienazione³⁴, che è, nella teorizzazione demartiniana, la premessa «alla apocalisse come rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile, in nessuna operosità socialmente e culturalmente validabile, in nessuna intersoggettività comunicante e comunicabile»³⁵, col che risalta la considerazione morantiana:

Che insomma non è, diciamo, Eros, ma Thànatos, invece, l'illusionista, che fabbrica le sue visioni mostruose per atterrire le coscienze e imbrogliarle, snaturandole dalla loro sola contentezza e devianole dalla spiegazione reale. Così che, ridotti alla elementare paura dell'esistenza, nella evasione da se stessi e quindi dalla realtà, loro, come chi ricorre alla droga, si assuefanno all'irrealtà, che è la degradazione più

³² M. Heidegger, *Umanismo e scienza nell'era atomica*, a cura di A. Crescini, Brescia, Editrice La Scuola, 1984, p. 56.

³³ Ivi, pp. 56-57.

³⁴ Una lettura della narrativa morantiana come dialettica tra follia e alienazione è offerta dallo studio di D. Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980. A questo si rimanda, malgrado la nostra ricerca tenti di riassorbire follia e alienazione in un unico momento scrittoriale, in quanto elementi complementari, e non meramente oppositivi, nell'ambito di un vissuto di crisi. Potenziamiento dell'io in senso euforico e spersonalizzazione disforica sono, infatti, i due estremi di una fenomenologia del patologico, per entrambi i quali la scrittura opera nel senso della reintegrazione, rifuggendo da una polarizzazione in base a un giudizio di valore, che tenderebbe a esaltare il primo luogo, identificandolo con l'atteggiamento poetico, a scapito del secondo.

³⁵ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 112.

squallida, tale che in tutta la loro storia gli uomini non hanno conosciuto mai l'uguale. *Alienati*, poi, anche nel senso della negazione definitiva; poiché per la via della irrealtà non si arriva al Nirvana dei sapienti, ma proprio al suo contrario, il Caos, che è la regressione infima e la più angosciosa.³⁶

A fronte di questo vissuto di perdita della presenza e di inversione o smarrimento delle naturali pratiche di realtà, che sono i rapporti tra soggetto e oggetto, l'arte riveste la *funzione* di «impedire la disintegrazione della coscienza umana»³⁷. L'opera letteraria, in quanto declinazione del fare³⁸ artistico, può costituire, quindi, non soltanto il campione di una particolare «sensibilità apocalittica», omologa e omofona rispetto alla temperie contemporanea, ma anche una «valorizzazione culturale», una reintegrazione della crisi nel mondo dei valori culturali. Si tengano a mente i termini della questione morantiana, nella dialettica tra Eros e Thànatos, eticità ordinatrice e unificante e caos disgregante, e li si raffrontino alla seguente conclusione demartiniana:

La guerra nucleare è la fine del mondo non come rischio o come simbolo mitico-rituale di reintegrazione, ma come gesto tecnico della mano, lucidamente preparato dalla mobilitazione di tutte le risorse della scienza nel quadro di una politica che coincide con l'istinto di morte.³⁹

Qui l'intenzione manifesta è quella di evitare l'annessione dell'atomica a una topica superficialmente storiografica o a un *relais* pubblicistico. La guerra nucleare è un fatto storico e non un tema indicizzabile. In quanto tale, e affinché sia ascritta a un sistema di

³⁶ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1544.

³⁷ Ivi, p. 1542. Il corsivo, in riferimento al termine “funzione”, è già in Morante.

³⁸ Il senso dell'opera d'arte, a cui qui si rimanda, in attesa di codificare, a nostra volta, i termini della poetica morantiana, è, ancora una volta, di pertinenza heideggeriana. Se, infatti, «“operare” significa “fare” [...] pro-porre da sé una cosa, pro-durla, apportarla e condurla, nella presenza [...], indica perciò un modo in cui la presenza si dispiega come presente» (cfr. M. Heidegger, *Umanesimo e scienza nell'era atomica*, cit., p. 73). Pertanto, l'opera d'arte è il luogo in cui il reale è chiamato a verificarsi, nella duplice accezione del termine, come accadimento epifanico e asseverativo. Il che ci ricollega direttamente al compito, che Morante affida all'arte, la quale «non può fermarsi alla denuncia: vuole altro. Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è [...] in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia quei mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza» (cfr. E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 1545-1546).

³⁹ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 476.

valori (negativi), deve previamente subire un processo di destorificazione e di de-realizzazione, ossia di straniamento dal mondo della tecnica e della scienza, intese come forme di un sapere burocratizzato, tipico della società borghese. Tale allontanamento è concepito quale preliminare per l'oltrepassamento della soglia dell'attività artistica. Un passaggio, tuttavia, che non si esaurisce nel momento di negazione, *pars destruens* latamente avvertita come irrazionalistica, ma che, in quanto simbolizzabile, re-immette nello spazio del sociale:

L'arte è un modo di recuperare gli eventi minacciati dall'irrigidimento e dal caos, ed è quindi un modo di curare e di guarire il sempre possibile ammalarsi degli oggetti. [...] nell'arte vi è sempre un momento di discesa agli inferi, cioè sino al piano in cui l'oggetto è in crisi [...]. Ciò che importa è che il piano sia raggiunto e che l'anabasi si compia (sia comunicabile, intersoggettiva, reintegratrice), di guisa che l'opera singola consenta di leggere questa vicenda.⁴⁰

È quanto attestato, infatti, da De Martino col ricondurre la condizione esistenziale di cui sopra all'esemplarità dei vissuti narrativi, oggetto di *La nausea* sartriana (1938) e *La noia* moraviana (1960). Citiamo, a nostra volta, il passo che De Martino riporta da Moravia:

La noia, per me, era simile a una specie di nebbia nella quale il mio pensiero si smarriva continuamente, intravedendo soltanto a intervalli qualche particolare della realtà; proprio come chi si trovi in un denso nebbione e intraveda ora un angolo di casa, ora la figura di un passante, ora qualche altro oggetto, ma solo per un istante e l'istante dopo sono già scomparsi.⁴¹

Da confrontarsi con il seguente brano di Heidegger, del quale, tuttavia, non possiamo affermare che l'antropologo avesse nozione, mancando il riferimento, altrimenti d'obbligo:

La noia profonda, che si insinua serpeggiando nelle profondità della nostra esistenza come nebbia silenziosa, stringe insieme tutte le cose, gli uomini e l'individuo stesso con esse, in una singolare indifferenza. Questa è la noia che rivela l'essente nella totalità.⁴²

⁴⁰ Ivi, p 473.

⁴¹ A. Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani, 1962, p. 70; in E. De Martino, *Apocalissi culturali*, cit., p. 120 e in E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 97 (dove la citazione torna con la variante dei termini "nebbia" e "nebbione", posti rimarcatamente in corsivo); pp. 547-548.

⁴² M. Heidegger, *Che cos'è la metafisica*, Firenze, La Nuova Italia, 1953, pp. 16-19.

Non ci sembra una forzatura, bensì, constatare come il sinolo Heidegger-Moravia si riproponga in Morante con una icastica inversione di tono («furibondo fracasso dei traffici ufficiali, sacro alla noia dei miseri *alienati*»⁴³), che accentua, parodizzando le pratiche della ritualità collettiva, la dimensione acustica, negli esempi precedenti rastremata, della comune condizione di «miseria psicologica», che tanto De Martino quanto Morante ascrivono, come abbiamo visto, alla precarietà esistenziale e alla connessa paura della morte. È, qui, in causa l'implicazione fenomenologica del *Da-sein* heideggeriano, come si evince da Jaspers:

Ma per quanto siamo consci di questo essere-in-mezzo sappiamo che ogni essere-in-mezzo può essere anche un presente colmo, che per noi non c'è alcuna altra realtà che quella presente, che la fuga nel passato o nel futuro lascia sfuggire la realtà [...]. Ma non ne saremo mai sicuri di fronte al male ormai manifesto che l'uomo cagiona all'uomo, davanti a cui nessuna filosofia può chiudere gli occhi, non può alleviare né consolare. Il criterio della verità della filosofia è trovare il cammino della ragione, fare agire il pensiero in questo mondo, coinvolti da esso e nel quale amiamo.⁴⁴

La consonanza col pensiero jasperiano non andrà trascurata, dunque, non solo per «il fatto che Morante dia un'impostazione dichiaratamente filosofica all'impresa poetica, insistendo sul necessario coinvolgimento esistenziale e morale dell'artista in un compito altamente umano, a valore universale»⁴⁵, né solo per la diffusione, targata anni '60 appunto, dello schema fenomenologico per mezzo di una rivista di rilevanza nazionale come «aut aut»⁴⁶, che coniuga in maniera del tutto originale filosofia, psico- e antropo-analisi, gli estremi del pensiero marxista e l'indagine psicopatologica. Con

⁴³ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1545.

⁴⁴ K. Jaspers, *Il mio cammino verso la filosofia* [1951], in *Verità e verifica: filosofare per la prassi*, Brescia, Morcelliana, 1986, p. 22.

⁴⁵ C. Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura*, cit., p. 125. La stessa Morante, peraltro, teorizza la necessaria interdipendenza tra scrittura finzionale e pratiche cognitive ed epistemologiche: «Il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente [...] essere tradotto in termini di saggio, e di "opera di pensiero"». Cfr. E. Morante, *Sul romanzo*, in *Opere II*, cit., pp. 1499-1500.

⁴⁶ Cfr. P. Rossi, C. A. Viano (a c. di), *Filosofia italiana e filosofie straniere nel dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 220-224.

fondamento potremmo affermare, d'altra parte, che l'intellettuale Morante avesse dimestichezza col Jaspers più impegnato, quello de *La bomba atomica e il destino dell'uomo*, di cui l'autrice sembra prestarsi a ideale interlocutore nei riferimenti diretti alla titolazione dei paragrafi indetta dal tedesco: le jasperiane *Discussioni sulle possibilità della decisione pro o contro l'impiego della bomba* (corrispondenti al terzo paragrafo del terzo capitolo della parte seconda) inaugurano, ad esempio, un utilizzo di campo della polirematica («pro o contro»), la cui ripresa da parte di Morante denota solo apparentemente un uso parodico del linguaggio tecnico-burocratico e più del lessico giornalistico. Jaspers articola la sua argomentazione secondo una serie di giudizi antitetici, di cui volta a volta viene mostrato il vizio di forma, assecondando, per confutarli, i modi del relativismo culturale e conoscitivo. Non si tratta soltanto di uno schematismo teoretico, né tantomeno di una prassi sofistica. Il «pro o contro», dunque, assurge chiaramente a scelta etica e poetica anche per Morante, sulla base del referente filosofico più prossimo e più autorevole nel fondare il «pensiero della fine» quale questione esistenziale, non più sottomessa a una storia della provvidenza come capitolo imprescindibile del messianismo giudaico-cristiano, ma avvio all'auto-percezione dei tempi moderni.

Dinanzi agli aspetti all'apparenza disperati, e dinanzi al superficiale ottimismo, si impone oggi per l'uomo, sotto nuova forma, il problema antichissimo della fine dell'umanità. La ragione (nella consapevolezza dei metodi e dei limiti del sapere storico-politico) deve dare buona prova, cioè deve esporsi a tutti i fatti e a tutte le possibilità, ma non cadere nella disperazione che vuole imporsi quasi a forza (e nella indifferenza e nel cinismo, che da essa derivano). [...] L'attesa della rovina totale è stata enormemente rafforzata da parte di pensieri e di immagini mitiche che, in base al filo conduttore di aspetti empirici, abbozzano visioni totali del processo della storia e dell'essere. [...] Oggi, in base a reali possibilità, sono pensabili rovine sulla superficie terrestre, le quali, viste cosmicamente, porterebbero pur sempre a fare scomparire una minuscola realtà. [...] La rovina provocata dalla bomba atomica sarebbe una rovina particolare, ma in modo tale che, alla questione di ciò che ancora sarebbe dopo la rovina, si può rispondere solo in rapporto a un esistere umano che conosca l'essere. Questo è il nostro esistere.⁴⁷

Esiste, pertanto, una differenza sostanziale tra la retorica raffigurazione del Giudizio universale o della distruzione di Sodoma e Gomorra o, ancora, della peste tebana di tradizione classica da una parte e, dall'altra, l'icona tecnocratica della guerra

⁴⁷ K. Jaspers, *La bomba atomica e il destino dell'uomo* [1958], Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 453; pp. 463-464.

nucleare, la bomba atomica, che impressiona l'immaginario collettivo del dopoguerra. Essa, infatti, se pur continua ad attingere al millenario «linguaggio figurato ancora oggi commovente»⁴⁸, caratteristico di tanta letteratura apocalittica, se ne distacca per il rifiuto della collocazione metastorica e della prospettiva teleologica, da quella sottese. Il problema atomico, nell'ottica jaspersiana, è universale non in virtù di un totalizzante catastrofismo, ma perché concerne l'essenza dell'umano nel suo esser-ci, nel suo consistere quale agente dell'operare storico. Se, dunque, la mitografia della fine del mondo de-responsabilizza il singolo, il concreto rischio atomico vincola l'individuo a pensarsi al centro di una comunità d'interessi, per cui diviene fondamentale la dimensione etico-politica della scelta.

In questo momento appare, politicamente, il processo dell'autoterminio dell'uomo nel totalitarismo, e appare, tecnicamente, lo strumento per mezzo del quale egli può completamente distruggersi. La minaccia del totalitarismo e della bomba atomica fa vedere all'uomo la fine, sicché egli sta ora dinanzi alla scelta: rinascita dalla sua origine, o rovina. Gli viene intimato di compiere l'atto estremo contro l'atto estremo, l'atto umano-sovrumano, non più una prestazione del genere di quelle, in cui finora si è distinto in modo così inaudito, ma una trasformazione di ciò in cui egli si manifesta, tornando dalla corruzione di nuovo a se stesso, alla origine del suo essere. [...] Nella coincidenza delle minacce, da parte del totalitarismo e della bomba atomica, è evidente che tutt'e due queste cose possono essere superate solo in comunità, cioè con le premesse che devono essere create dal cuore e dalla mente dell'uomo, in lui stesso.⁴⁹

Come per Morante e De Martino, al centro degli interessi del filosofo tedesco sta la costituzione di un nuovo umanesimo, proprio a partire dall'esperienza di un vissuto comunemente avvertito come apocalittico. Il motivo è ancora quello kierkegaardiano dell'angoscia, ma stavolta declinato secondo gli intenti «di trasformare la grande angoscia dell'umanità in una angoscia redentrice, creatrice di un nuovo *ethos*, fondato sulla ragione, sullo spirito di sacrificio e sull'amore»⁵⁰.

[...] l'angoscia è equivoca. Come pura angoscia, grida aiuto ad ogni costo, ed è quindi vana. L'angoscia deve convertirsi nella forza che strappi la salvezza nell'ambito della ragione. Allora diventa pretesto per la volontà che prende il suo significato dalla trascendenza, trasforma l'uomo e lo rende vero. La salvezza

⁴⁸ K. Jaspers, *La bomba atomica e il destino dell'uomo*, cit., p. 464.

⁴⁹ Ivi, pp. 460-461.

⁵⁰ R. Cantoni, *La filosofia di Karl Jaspers*, in K. Jaspers, *La bomba atomica e il destino dell'uomo*, cit., p. XI.

non sembra possibile con meno di un tale cambiamento. Ogni salvezza che sembra raggiunga lo scopo senza di questo, spinge invece sempre più nella rovina. La grande angoscia della umanità può essere un'angoscia creativa. Allora essa agisce come un catalizzatore per l'impulso della libertà che muove da altra origine.⁵¹

In tal senso, con una divaricazione rispetto all'esistenzialismo negativo di Heidegger, l'angoscia funziona, essa stessa, come principio ordinatore dell'informe, come agente che immetta al razionale e al cognitivo, in opposizione a ciò che Jaspers definisce, invece, «anti-ragione»⁵² e che consiste nell'annientamento dell'esser-ci e nell'abdicare dell'uomo alla propria libertà e responsabilità. Analogamente, De Martino declina l'esser-ci in quanto «presenza» e «mondanità», in modo tale che principio razionale e scelta etica⁵³ risultino convergenti nell'opzione culturale tipicamente umanistica.

La presenza è esserci-nel-mondo, dove la espressione «esserci» va intesa nel senso dinamico di un trascendere le situazioni nel valore. È il *ci* che, in quanto dispiegantesi volontà operativa *hic et nunc* determinata, raccoglie tutto il senso dell'esserci-nel-mondo. Il *ci* infatti indica che in una particolare situazione da decidere emerge la presentificazione valorizzante della presenza, ed emerge appunto nella decisione e nella scelta. [...] D'altra parte se l'essere della presenza è l'essere per il valore (per la comunicazione, per l'intersoggettivo, per l'universalizzazione, per l'innesto concreto operativo nella società e nella storia), questo *iter* verso il valore è mondanità nel triplice senso che lo si percorre nel mondo, col modo, per il mondo, e in più nel senso che solo lungo questo *iter* un mondo diventa in

⁵¹ Ivi, p. 546.

⁵² Cfr. Ivi, p. 472.

⁵³ A questo proposito, l'interlocutore privilegiato di Jaspers è, ancora una volta, Husserl e non Heidegger. Cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 1997, p. 287: «La ragione è l'elemento specifico dell'uomo, di un essere che vive attraverso attività e abitudini personali. In quanto personale, questa vita è un costante divenire, e si sviluppa in una costante intenzionalità. E ciò che in questa vita diviene è la persona stessa. [...] La vita umana personale ha diversi gradi di auto-considerazione e di responsabilità di sé: dal grado degli atti singoli e occasionali a quello dell'auto-considerazione e delle responsabilità universali, fino al grado in cui la coscienza coglie l'idea dell'autonomia, l'idea di una determinazione della volontà di plasmare la vita personale nell'unità sintetica di una vita nella dimensione di una responsabilità universale di sé [...]. Ma tutto ciò avviene nell'inscindibile correlazione delle persone singole e delle comunità, in virtù della loro unione interiore, immediata e mediata, in tutti gli interessi – un'unione nell'accordo e nel disaccordo – e nella necessità di promuovere una realizzazione sempre più perfetta della ragione personale singola soltanto in quanto personale-comunitaria, e viceversa. [...] Perciò la filosofia non è altro che un razionalismo, da cima a fondo; [...] è la *ratio nel costante movimento dell'auto-rischiamento*».

generale possibile per l'uomo. [...] In realtà la esistenza umana sta appunto nel movimento verso valori intersoggettivi e comunicabili: si esiste, si vince il rischio di non emergere come presenza, per questo sempre rinnovandosi aprirsi verso la valorizzazione, per questo mai intermesso trascendere la situazione nel valore comunicante.⁵⁴

Non diversamente, secondo Morante, il valore della comunicazione, che caratterizza lo scrittore, risulta garante della tenuta del reale di fronte alle derive irrazionalistiche, all'«irrealtà» come all'anti-ragione jasperiana. Il tema della fine del mondo, estensivo del fenomeno atomico, diventa allora lo spunto per una riflessione metaletteraria:

[...] a me sembra evidente che nessun argomento, oggi, interessa, come questo, da vicino, ogni scrittore. A meno che non si vogliano confondere gli scrittori coi letterati: per i quali, come si sa, il solo argomento importante è, e sempre è stata, la letteratura; ma allora devo avvertirvi subito che nel mio vocabolario abituale, lo *scrittore* (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro, *poeta*), è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di *scrittore*, per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura*. [...] lo scrittore si ritroverà ancora una qualche fiducia nella liberazione comune, insieme con la certezza di essere lui stesso, ancora, salvo dal disastro, e capace di resistergli. E in questo caso, non c'è più dubbio, la sua *funzione* di scrittore gli si mostrerà ancora, a ogni costo, non solo socialmente utile, ma più utile di quanto non lo sia stata mai prima nella storia. Difatti, nella laida invasione dell'irrealtà, l'arte, che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola speranza del mondo.⁵⁵

⁵⁴ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 666-667.

⁵⁵ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1539; pp. 1544-1545.

II. Crisi della rappresentazione e rappresentazione della crisi: l'opzione tanatologica

Significativamente, l'aspetto della produzione culturale e, nello specifico, testuale è quello che maggiormente viene posto in luce da Carmelo Samonà, nell'intervento epistolare, già citato nell'Introduzione, come testimonianza della frequentazione demartiniana da parte dei due autori:

Credo che tu abbia fatto anche [...] l'unico discorso serio che si possa fare, ormai, sullo scrittore e sulla poesia: dico ormai, nel senso che mai come adesso lo scrittore, o il poeta, si sono trovati davanti all'alternativa di una totale loro crisi – un'apocalisse –, o di una suprema occasione di verità; sicché una difesa della poesia, oggi, diventa più che mai una difesa della vita, e viceversa. Questo esprime l'essenza dell'arte meglio di tante dissertazioni estetiche: ma solo tu, o uno come te, poteva dirlo con queste parole.¹

Non a caso, l'immagine morantiana del «protagonista solare» transita, sino alla conferenza del 1965, direttamente dal precedente scritto programmatico *Sul romanzo*:

[...] il protagonista solare (ossia la immaginazione ragionante, consapevole del destino) risale sempre dalla prova della notte, portando la liberazione alla città devastata. A lui si richiede di affrontare l'angoscia non per ubbidire alla morte, o per dare spettacolo di se stesso; ma per una assoluta conoscenza [...] il punto limpido della «verità poetica», riconoscibile in tutte le cose reali. Quando il mondo si trova a certi passaggi drammatici, più che mai sarebbe augurabile una consapevolezza limpida e disinteressata da parte degli artisti, e in ispecie degli scrittori. Difatti, lo scrittore di poesia, e il romanziere in ispecie (uguagliato, in questo, forse soltanto dal poeta tragico), rappresenta, nel mondo, la compiuta armonia della ragione e dell'immaginazione: e cioè l'intera e libera coscienza umana, l'intervento che riscatta la città umana dai mostri dell'assurdo.²

Il «protagonista solare» è, dunque, il poeta, l'unico in grado di formalizzare l'angoscia contemporanea. Per Morante, esso è emblematicamente incarnato dall'amato Umberto Saba:

¹ C. Samonà, *Lettera a Elsa Morante*, in D. Morante (a c. di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2012, p. 400.

² E. Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1515.

Secondo un presagio dello stesso Saba, affinché venga l'ora di una poesia come questa del *Canzoniere* «bisogna che l'Italia abbia prima ritrovato se stessa, la parte migliore della sua tradizione. Occorre, in una parola, un altro Risorgimento», e cioè il ritorno di un'epoca nella quale i *valori della morte* cedano ancora una volta ai *valori della vita*. [...] la poesia, come la vita, vuole proprio dare una forma e un ordine assoluti agli oggetti dell'universo, traendoli dall'informe e dal disordine, e cioè dalla morte [...] quasi in un continuo riscatto della simpatia sull'angoscia, e della vita sulla morte.³

La «difesa della vita» invocata da Samonà, il «Risorgimento» auspicato da Saba, le verità poetiche morantiane devono, a fronte della «crisi» vigente, passare prima per una tematizzazione della morte, e dell'angoscia di morte, che, per un adeguamento alle credenze della società moderna, medi tra le posizioni magico-rituali, più arcaiche, e quelle moderno-razionaliste. L'atomica diviene, cioè, l'indice del rapporto alterato tra natura e società. Quest'ultima, infatti, tanto più aspira all'esaudimento finale nella morte naturale quanto più artificialmente se ne distacca:

Il sistema sociale influenza la morte in modi e tempi diversi, mediante due strumenti: il dominio sulla natura e la violenza. [...] Sempre di più la natura è stata subordinata alla riproduzione sociale, o almeno eliminata come fattore di disturbo. Il processo progressivo di appropriazione sociale delle leggi naturali modifica la natura, in quantità sempre crescenti, ai fini della riproduzione della vita, la socializza. [...] La società interviene sulle leggi naturali non soltanto ai fini della riproduzione della vita, ma si impadronisce della morte anche attraverso il fatto che la dà, che essa stessa uccide. La violenza mortale è appartenuta finora allo strumentario di ogni sistema sociale. Attraverso di essa la società anticipa la legge naturale del morire. Pena di morte, guerre, uccisioni di fanciulli e di vecchi, e molte altre istituzioni sociali possono essere considerate sotto questo punto di vista.⁴

La costante filosofica, dal giusnaturalismo a salire, del rapporto tra progresso tecnico e società, o meglio tra progresso tecnico e inadeguatezza morale dell'uomo, informa, altresì, i primi quaderni weiliani, quelli che rendono al netto l'immagine della pensatrice-operaia – o aspirante tale – di modo che, nel sistema della francese, la storia della scienza e delle tecnologie non risulti scissa da quella delle religioni e del pensiero, in genere.

Preparare un dominio cosciente dell'uomo sulla materia. Il dominio *incosciente* attuale si volge contro se stesso e sta per distruggere le basi non solo spirituali, ma materiali della civiltà attuale – (distruzione dei

³ E. Morante, *Il poeta di tutta la vita*, in *Opere II*, cit., pp. 1489-1491.

⁴ W. Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna. Sopravvivenze arcaiche e influenze attuali*, Torino, Einaudi, 1973, p. 22.

prodotti – anarchia dell'apparato produttore – guerra). La preparazione di un dominio cosciente è la sola cosa, al presente, degna della nostra attenzione. È la sola ad avere un interesse pratico (perché ogni progresso tecnico si volge contro gli uomini [tutti gli uomini senza distinzione di classe]), sociale (perché nessuna riforma né sconvolgimento sociale ha senso al di fuori di questo), teorico (perché ogni progresso delle scienze non serve che a ottenebrare).⁵

Il quadro delle teorie sulla crisi⁶, convergenti rispetto a quelle sul tramonto della civiltà occidentale – che occupano il centro del pensiero moderno, senza quasi rivali, fin dentro il nucleo pulsante del pensiero razionale del dopoguerra, vale a dire sino alla critica mossa alla «scientificità di tutte le scienze»⁷ –, è reso complicato dai concetti di

⁵ S. Weil, *Quaderni I*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 174-175. Profondamente impregnata di umori platonici – degna allieva di Alain –, Weil lamenta la «dismisura» come peccato morale e promulga l'esigenza di una scienza conformata sull'arte (classica) dell'«equilibrio». Vedi, inoltre, pp. 158-159: «Fare l'inventario o la critica della nostra civiltà, che vuol dire? Cercare di chiarire in modo preciso la trappola che ha fatto dell'uomo lo schiavo delle proprie creazioni. In che modo l'incoscienza si è infiltrata nel pensiero e nell'azione metodica. [...] Ritrovare il patto originario tra lo spirito e il mondo attraverso la civiltà stessa in cui viviamo».

⁶ Di Béjin e Morin una sintesi storica e linguistica del concetto: «Nella lingua religiosa dell'antica Grecia, il termine *krisis* significava: interpretazione (del volo degli uccelli, dei sogni), scelta (delle vittime sacrificali); nel vocabolario giuridico esprimeva l'idea di un giudizio, di una decisione che non fosse il prodotto meccanico delle prove. Riferito alla tragedia greca, il termine designava un evento che staccava, giudicava e implicava insieme tutto il passato e l'avvenire dell'azione di cui scandiva il corso. Per la medicina ippocratica, il vocabolo denotava un improvviso cambiamento dello stato di un malato, individuato nel tempo (“giorni critici”...) e nello spazio (modi di trasferimento e di evacuazione della “materia morbifera”). Nel '600, e soprattutto dal '700, la nozione medica di “crisi” fu esportata nell'analisi della società; questo trasferimento non solo svuotò tutto un patrimonio di osservazioni positive sulle malattie dell'organismo, ma produsse un'ulteriore imprecisione nell'uso del termine “crisi” per adattarlo analogicamente alla percezione di una patologia degli “organismi sociali”: a questo punto descriveva ormai solo uno stato di incertezza, un grave squilibrio. Così, nell'economia politica dell' '800, è stato possibile per il vocabolo “crisi” iscriversi in prospettive teoriche estremamente diverse, ma tutte con due punti in comune: 1) derivavano da uno stesso paradigma evolucionista; 2) valorizzavano l'aspetto ciclico di quei fenomeni che quantificavano, almeno parzialmente. Dalla fine dell' '800, la nozione è stata usata in analisi ambiziose dei grandi mutamenti culturali (“crisi dei valori”, “crisi di civiltà”, “crisi spirituale”)). A. Béjin, E. Morin, *Il concetto di crisi*, in M. D'Eramo (a c. di), *La crisi del concetto di crisi*, Roma, Lerici, 1980, pp. 15-16.

⁷ Cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, cit., p. 35: «L'esclusività con cui, nella seconda metà del XIX secolo, la visione del mondo complessiva dell'uomo moderno accettò di venir determinata dalle scienze positive e con cui si lasciò abbagliare dalla “prosperità” che ne derivava, significò un allontanamento da quei problemi che sono decisivi per

«progresso» e «decadenza», che dinamizzano il corso della storia narrata, della *res gestae* linguisticamente (quindi, criticamente) articolata, sia che essi vengano interpretati come «concetti sequenziali», «oppositivi», oppure «correlativi»⁸. È a partire dall'Illuminismo, e in virtù delle sue congiunture socio-politiche ed economiche (Rivoluzione francese e rivoluzione industriale), che il progresso assurge a «singolare collettivo»⁹: un contenitore di storie, in cui gli individui storici si auto-riconoscono e si rapprendono, cedendo il ruolo di agente autonomo, di soggetto temporale nel pieno delle facoltà di azione e durata. Il singolo recede, l'umanità avanza. Al punto che la nozione di progressività (categoria spazio-temporale) diviene sinonimo di perfettibilità (categoria morale, o meglio «antropologica o metastorica»): «il carattere fondamentale dell'uomo come essere storico, ossia la condizione di ogni storia possibile»¹⁰. Tuttavia, con l'avanzare del XX sec. la percezione del declino si radica nel cuore del pensabile, come distopia o aporia logica, come «crisi del senso» – l'assurdo esistenzialista, appunto, o peggio ancora la *Stimmung* delirante¹¹ della schizofrenia –, «disintegrazione temporanea» di cui non vale a nulla la ricostruzione eziologica, bensì interessa il «regime di funzionamento»¹², regime che riassumiamo con Béjin:

[...] nella misura in cui lo «scambio di senso» è, con lo scambio economico, uno strumento privilegiato della coesione dei sistemi sociali, tanto più decisivo quanto più questi sono complessi, si può capire che

un'umanità autentica. Le mere scienze di fatti creano meri uomini di fatto. Il rivolgimento dell'atteggiamento generale del pubblico fu inevitabile, specialmente dopo la guerra, e sappiamo che nella più recente generazione esso si è trasformato addirittura in uno stato d'animo ostile».

⁸ Cfr. R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 49-69.

⁹ Ivi, p. 62.

¹⁰ Ivi, p. 65.

¹¹ Cfr. E. Borgna, *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 62: «Quando cambia la *Stimmung* (lo stato d'animo) che è in ciascuno di noi, contestualmente cambia *anche* la fisionomia del mondo: cambiano i modi con cui il mondo ci chiama e ci parla. Ovviamente, nella reciprocità dialettica delle relazioni non c'è modificazione mondana che non si accompagni a una modificazione dell'io: della soggettività perduta nel mondo (nel mondo delle persone e nel mondo delle cose)». In questo senso, il delirio ci interessa non come sintomo di una condizione psicopatologica, ma come elemento di una fenomenologia antropologica, connesso appunto all'altro fenomeno della «fine del mondo».

¹² Cfr. A. Béjin, *Le crisi di valori, le crisi di misure*, in M. D'Eramo (a c. di), *La crisi del concetto di crisi*, cit., pp. 75-126.

ogni crisi sociale generalizzata è innanzitutto una crisi del senso o ancora una crisi di fiducia. [...] È a questo discredito, che colpisce i segni dei valori nei differenti campi, fino agli stessi segni linguistici, che vanno riferiti tutti i fenomeni osservabili nel corso di una crisi. [...] I significati, cioè le connessioni tra i *relata* dei segni, si incrinano [...]. Il che determina il moltiplicarsi dei vuoti di incertezza, ma anche di alveoli di tensioni fisiche e psichiche, dato che parte dell'energia è «legata» da ogni informazione. In tutti i campi, la viscosità, l'opacità, l'imprevedibilità sembrano ormai caratterizzare quegli scambi che prima sembravano relativamente fluidi, trasparenti e prevedibili. [...] Al discredito dei segni dei valori, al crollo delle loro basi di fiducia, è indissolubilmente legato un «regredire» verso i pegni [...] come ritorno a un «oggetto di stabilità» [...]: l'appercezione più serena di un appiglio simbolico – nella cui stabilità ci si convince di credere – si sostituisce all'inquietante visione di un flusso di segni arbitrari sempre più immateriali, la cui validità deriva da una fiducia incrinata, dalle fluttuazioni imprevedibili.¹³

Morante sceglie di affrontare il tema della decadenza e il conseguente «trauma critico» su basi analogiche (e quindi, poetiche), profilando per vie narrative una sorta di tanatologia, di «storia sociale della morte»¹⁴, in cui la regressione del lutto divenga un pegno di valore, tramite forme ritualizzate di contenimento della crisi stessa. (La figurazione della morte, sia detto qui per inciso, sarà allora il gancio tematico del montaggio finzionale per tutte le opere morantiane, in particolare quelle dal '65 al romanzo del 1982). Interessante notare, poi, come l'autrice sposti singolarmente in avanti la soglia della scrittura narrativa o argomentativa di impianto storiografico – come nel caso della conferenza del 1965 –, coniugando i modi della storia sociale e quelli della storia concettuale, avendo di mira non solo la ricostruzione delle circostanze extralinguistiche del singolo evento (la fase atomica), ma soprattutto la messa in questione dei criteri linguistici di rappresentazione della realtà in oggetto (il rischio e l'angoscia di morte). A che le giova tale pratica, se non a rimarcare il connubio tra fatto extra-linguistico e fatto linguistico, quale ogni racconto *ex eventu* non può non costituire?

Il mito, le favole, il dramma, l'epos e il romanzo sono tutti caratterizzati dal fatto di presupporre e tematizzare il nesso originario tra discorso e azione, tra soffrire, parlare e tacere. Solo questa

¹³ Ivi, pp. 108-112.

¹⁴ Il settore disciplinare individuato da Vovelle (cfr. M. Vovelle, *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1993, p. XXVI), malgrado l'universalistica dominanza tematica, ha una storia piuttosto recente, che, malgrado il contributo di alcuni singoli apripiste, conosce un'impennata nei cieli accademici solo dopo il 1960. Rilevante, in questa direzione, il sollecito apporto pluridisciplinare di antropologi, sociologi, psicologi e medici, soprattutto di area anglosassone.

presentificazione di una storia che accade fonda il senso di ciò che merita di essere ricordato. [...] Sono le situazioni inconfondibili, quelle che sollecitano la loro stessa trasformazione, quelle dietro le quali può manifestarsi qualcosa come il «destino». Studiarle e tramandarle resta una sfida per qualsiasi interpretazione di sé e del mondo.¹⁵

La crisi atomica è trattata dall'autrice come un fattore linguistico primario, un sistema di segni, più ancora che quale fenomeno storico, proprio tramite la rappresentazione simbolica, nel discorso orale o nello scritto, della morte che essa ingenera o è in grado di generare. Quella contemporanea viene finzionalizzata da Morante come «la crisi dell'individualità di fronte alla morte»¹⁶. In questo senso, perciò, l'autrice inverte apparentemente il corso della dinamica illuminista di collettivizzazione dei concetti, che avevamo più sopra illustrato, in linea con ciò che Elias definisce «solitudine del morente»: la predominanza dei fattori di individualizzazione, che si impongono rispetto alle fantasie collettive ultramondane, e un desiderio d'immortalità a carattere personale, il tutto alla base del mito della «buona morte», vissuto come mezzo di compensazione per la propria mortalità¹⁷. Tuttavia, è proprio attraverso l'operazione linguistica, meglio ancora letteraria, che Morante recupera la dimensione sociale della comunità, sviluppando il fenomeno della memoria culturale. Infatti, se «il primato antropologico del linguaggio per la rappresentazione

¹⁵ R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità*, cit., pp. 12-13.

¹⁶ E. Morin, *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi, 2002, p. 283. E, infatti, lo studioso ribadisce che «le caratteristiche della crisi globale del mondo borghese, iniziata nel 1848, per tutto il XX secolo graveranno sempre più proprio sull'individualità che questo stesso mondo aveva sancito», malgrado «l'influsso delle grandi correnti della speranza collettiva: il socialismo degli inizi del secolo, la rivoluzione d'Ottobre, il giugno del '36, la resistenza nel 1940-44...» (Ivi, p. 285), momenti questi, che compaiono tutti nella narrativa morantiana con la medesima valenza di segnale, garante della tenuta di un pur fragile tessuto sociale. Quanto al livello di definizione della crisi, esso non può che essere, secondo Thom, l'individuale: «Il carattere eminentemente discreto, fluttuante, delle manifestazioni esteriori dello stato di crisi, mostra che non se ne può cercare una definizione formale al livello morfologico. Allo stesso modo, la crisi non può essere definita come lo stato antesignano della catastrofe, perché può abortire, può essere riassorbita senza lasciare traccia, senza causare alcun cambiamento apparente. La crisi va dunque definita ad un altro livello, quello della soggettività. [...] Possiamo dunque proporre la definizione: è in crisi ogni soggetto il cui stato espresso da un indebolimento, apparentemente dovuto ai suoi meccanismi regolatori, è percepito dal soggetto stesso come una minaccia alla propria esistenza». Cfr. R. Thom, *Crisi e catastrofe*, in M. D'Eramo (a c. di), *La crisi del concetto di crisi*, cit., pp. 68-69.

¹⁷ Cfr. N. Elias, *La solitudine del morente*, Bologna, il Mulino, 1985.

della storia accaduta acquista [...] uno status gnoseologico»¹⁸, ciò determina che la verbalizzazione di una situazione *in eventu*, o persino *ad eventum*, come un possibile conflitto nucleare, sia già memorabile, sia già oggetto di riflessione e di conoscenza in vista del weiliano «dominio cosciente» della natura.

In questo senso, Morante pare ben consapevole della sua opera di propagazione di idee di contenuto e mozione sociali. Nel caso dello specifico morantiano, il termine “propagazione”, afferente alla sfera del luminismo, è più pertinente dell’asettico, però ambiguo, “propaganda”¹⁹. Solo in un caso, infatti, Morante opererà per un uso della parola in questione, che, pur mantenendo la pertinenza semantica, ne trasvaluti la connotazione. Nello studio introduttivo (1970) al volume delle opere del Beato Angelico, infatti, nell’analizzare l’impresa pittorica l’autrice siprofonderà nell’espressione «arte di propaganda» con piena consapevolezza e in funzione non dissimile da quella che immaginiamo operante nei sotterranei del laboratorio di *Pro o contro*.

I suoi Padri viventi (Dominici e Pierozzi) gli insegnano che la propaganda è il solo fine lecito dell’arte. Però una tale direttiva totalitaria ha già risentito le spinte della rivoluzione mondiale che intanto cresce intorno a loro con meravigliosa turbolenza. Questa rivoluzione (allora appena agli inizi) è la stessa che nel farsi adulta e matura arriverà fino a negare l’astorico Paradiso, contrapponendogli la Storia, di cui

¹⁸ Ivi, p. 12.

¹⁹ Cfr. F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 12: «“Propaganda” è parola molto squalificata, quasi sinonimo di menzogna. Eppure la sua sorte assomiglia da vicino a quella della parola “mito”, che oggi gode di ottima stampa nel mondo borghese. Quando fu pronunciata nel mondo greco, la parola “mito” ebbe un suono di verità superiore a quello di ogni altra immagine del reale. “Mito” era storia vera, più vera degli avvenimenti del presente, che semmai si rispecchiavano in essa per acquistare verità e realtà. Ciò poteva avvenire perché l’esperienza della realtà era, appunto, innanzi tutto mitica, fondata su immagini ed epifanie ancestrali. Ma anche la propaganda, negli istanti di maggiore fervore politico, quando l’impegno politico ha condizionato la genuinità dell’esperienza della vita, è stata la definizione per eccellenza della verità. Si pensi alla propaganda [...] del teatro politico di Piscator nella Germania degli anni ‘20». Secondo Jesi, dunque, il rapporto tra arte e propaganda, tra letteratura e propaganda, non è necessariamente destinato a frutti mefitici, per quanto possa accadere che «la letteratura ideologica» non sia più «né buona letteratura né buona propaganda» (Ivi, p. 11). Malgrado ciò, si dà il caso per cui «La propaganda genuina, e cioè la divulgazione [...] di convinzioni politiche in cui si crede al punto da coinvolgere nella esperienza di esse anche la parte cosiddetta “irrazionale” della psiche, è moralmente possibile solo se si è davvero disposti a impegnare se stessi in modo totale» (Ivi, pp. 13-14). In questo senso, più oltre, non esiteremo a parlare dell’operazione morantiana nei termini di una “propaganda antinucleare”.

l'uomo definitivamente immortale) è il solo protagonista e responsabile. [...] Ha partecipato, Guido di Pietro, alla rivoluzione? E se no, va dunque trattato da reazionario? Questo problema, che inquieterà i critici, non potrebbe far deviare il Beato. [...] Le opere dell'arte di propaganda sono un siero della verità. Se la propaganda è spontanea e sincera, riescono belle. Se no, riescono dei mostri. Anche nell'epoca moderna, si è dato qualche caso di propaganda spontanea: per esempio il poeta Majakovskij, il quale credeva nella merce che vantava. Il giorno che non ha più creduto, ha preferito assassinarsi. Dopo di lui, l'arte odierna della propaganda, in generale, ha prodotto dei mostri di bruttezza. Segno che gli oggetti della nostra propaganda, in massima parte, sono falsificati, e la propaganda obbligatoria o forzosa. [...] Uno dei suoi [dell'Angelico] primi dipinti, e il vero manifesto della sua propaganda, è stato il *Giudizio Universale*: dove la scelta definitiva fra la cittadinanza infernale e quella celeste viene proposta agli *idioti* in un documento smagliante.²⁰

Il «documento smagliante» è una formulazione lessicale degna di un contemporaneo designer, se è vero che qui Morante fa della luce un elemento costruttivo, addirittura il pilastro, la fonte (la burocrazia del documento è, per antonomasia, giudiziaria, dopo le immaginazioni kafkiane e i più realistici archivi della Gestapo) della verità. Che tale accentuazione luministica sia da riconnettersi alla coppia oppositiva «solare/notturno», che marezza il testo della conferenza di *Pro o contro*, è l'indice di una coerente unitarietà nella selezione dei testi che compongono il volume postumo, per quanto tale ratifica sia da ascrivere ai curatori dello stesso e non, evidentemente, all'autrice. Malgrado ciò, i due scritti risultano ugualmente coesi per un'intenzione autoriale di non poca rilevanza: l'accostamento ardito tra l'Angelico e Majakovskij diventa l'analogo di quello tra l'autrice stessa e il Miklós Radnóti²¹, martire della libertà poetica sotto un regime totalitario, proprio come il russo; mentre per il frate sorge, da stornare con l'evidenza insospettabile del primato artistico, la macchia

²⁰ E. Morante, *Il Beato propagandista del Paradiso*, in *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 1561-1565.

²¹ Il poeta ungherese sembra in possesso di tutte le caratteristiche per cattivarsi le simpatie umane e intellettuali di Morante: Radnóti che, alla maniera pasoliniana, non esita a pensarsi quale uno «scuro gatto selvaggio»; Radnóti che, cresciuto «orfano» come il fanciullo-poeta pascoliano, ha la consapevolezza di vivere sotto il cielo della morte («contro di me si preparano gas, macchina, bomba»), al punto che può dirsi «[...] poeta, buono per il rogo / perché testimone del vero. / [...] Uno che alla fine viene ammazzato, / perché non ha mai ammazzato»; Radnóti che, in ultimo, indossa la maschera-omaggio dello spagnolo García Lorca, cui con cameratismo ricorda: «quando giunsero, che altro potevano fare / eri un poeta – loro ti hanno ammazzato». Per un approfondimento, i versi citati appartengono tutti alle liriche di M. Radnóti, *Mi capirebbero le scimmie*, a c. di E. Bruck, Roma, Donzelli, 2009.

della reazione (così, forse, per la Morante degli anni Sessanta, non schierata politicamente né letterariamente allineata con la cordata neo-avanguardista e neppure in sintonia con le voci epigonali del neo-realismo).

Al tempo che in Europa si inauguravano i lager, viveva in Ungheria un giovane poeta ebreo, di aspetto grazioso e allegro, piaceva alle ragazze, di nome Miklós Radnóti. [...] Fu ovviamente tra i primi a essere preso, e passò il resto della sua breve vita nei lager, come dire il modello ideale e supremo della città nel sistema della disintegrazione. Fino al giorno che un guardiano del lager non lo liquidò con un colpo alla nuca, dopo avergli fatto scavare la fossa. L'ultima sua poesia fu scritta proprio là, [...] dice: *Ora la morte è un fiore di pazienza*. E così ci è rimasta, miracolosamente, la prova, che pure dentro la macchina «perfetta» della disintegrazione, che lo annientava fisicamente, la sua coscienza reale rimaneva integra.²²

Non desta troppo stupore la circostanza per cui Morante inserisce, quasi come un cammeo biografico, la vicenda di Radnóti nel mezzo della sua propaganda anti-atomica. L'universo concentrazionario, nella mente della romana, fa sistema non meno del nucleare. E sistema di crisi, lo abbiamo visto, con la necessità antropologica di una ridiscussione del senso della letteratura, o più in generale della comunicazione linguistica. Poca importanza, o meglio troppa, ha che, nel mezzo di una trattazione di carattere generale, filosofica e sulla lunga durata, l'autrice interponga un fatto di micro-storia, ancora una volta secondo un'impostazione benjaminiana:

Il cronista che racconta gli avvenimenti, senza distinguere tra grandi e piccoli, tiene conto della verità che per la storia nulla di ciò che è avvenuto dev'essere mai dato per perso. Certo, solo a una umanità redenta tocca in eredità piena il suo passato. Il che vuol dire: solo a una umanità redenta il passato è divenuto citabile in ciascuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una «citation à l'ordre du jour» - giorno che è appunto il giorno del giudizio. [...] In ogni epoca bisogna tentare di strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla. Il messia infatti viene non solo come il redentore, ma anche colui che sconfigge l'Anticristo. Il dono di riattizzare la scintilla della speranza è presente solo in *quello* storico che è penetrato dall'idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince. E questo nemico non ha smesso di vincere.²³

²² E. Morante, *Pro o contro*, cit., pp. 1547-1548. Il testo della poesia, cui allude Morante (qui nella traduzione di Bruck): «Gli crollai accanto, il corpo era voltato, / già rigido, come una corda che si spezza. / Una pallottola nella nuca, - Anche tu finirai così, - / mi sussurravo - resta pure disteso tranquillo. / Ora dalla pazienza fiorisce la morte - / «Der springt noch auf», suonò sopra di me. / E fango misto a sangue si raggrumava nel mio orecchio». Cfr. M. Radnóti, *Razgledniche*, in *Mi capirebbero le scimmie*, cit., p. 149.

²³ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., pp. 23-25; p. 27.

Entro una visione apocalittica della storia, che è quella che permea di sé gli anni Sessanta-Ottanta del dopoguerra italiano²⁴ (e europeo), Morante sceglie il suo *exemplum*, il campione solare, i cui versi hanno contrastato la notte dei campi di Romania, Serbia, Ungheria. Ma non si limita certo al sogno retroattivo di un agente escatologico! Morante è «*quello storico*» indicato da Benjamin, e ancor più lo sarà ne *La Storia*, che cronicizza la discesa agli Inferi: ne fa oggetto di puntuale referenza e la periodizza, la rende ritornante in architetture e iconografie mortuarie di grande impianto scenografico, che procurano all'autrice stessa slanci di euforia morale e, persino, piacere estetico. Ancora a proposito dell'ungherese, infatti:

È morto nel 1944. Ma io, solo da poco tempo ho saputo che era esistito. E la scoperta che questo ragazzo ha potuto esistere sulla Terra, per me è stata una notizia piena di allegria. L'avventura di questo ragazzo assassinato è uno scandalo inaudito per la burocrazia organizzata dei lager, e delle bombe atomiche. Scandalo non per l'assassinio, che è nel loro sistema. Ma per la testimonianza postuma di realtà (l'allegria della notizia) che è contro il loro sistema.²⁵

La virgola enfatica dopo il pronome di prima persona e l'avversativa, solo apparentemente de-responsabilizzante, che segue l'evento indicizzato, è, come più sopra riscontrato per De Martino, il sintomo dell'emersione di una scrittura quasi diaristica, per certi versi persino infantile, nel suo conservare i tratti della *naïveté* di

²⁴ Il disagio degli intellettuali è intrinseco all'epocalità della storia, poiché «ogni cultura è innanzitutto una certa esperienza del tempo e una nuova cultura non è possibile senza un mutamento di questa esperienza» al punto che «non è certo un caso se ogni volta che il pensiero contemporaneo è giunto a pensare in modo nuovo il tempo, esso abbia dovuto necessariamente con una critica del tempo continuo quantificato» (cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 95; p. 107), ossia alla crisi, in quanto concetto legato alla dimensione temporale e a variabili nella stessa teoria del tempo. Così, dunque, Furio Jesi può esprimersi nel distaccarsi dal magistero kerényiano, che aveva dominato la sua giovinezza di studioso e una determinata fase della cultura accademica (e non) italiana: «[...] i tempi sono particolarmente oscuri. Dubito, d'altronde, che essi possano rischiararsi senza prima divenire ancora più oscuri: senza cioè che sia raggiunto il culmine della crisi. E probabilmente sarà una crisi che si dispiegherà nelle vie e che si combatterà con le armi, una crisi in cui anche maestro e discepolo, e padre e figlio, si ritroveranno concretamente nemici, nell'una e nell'altra schiera». (È il maggio del 1968, e le parole di Jesi suonano sin troppo profetiche). Cfr. M. Belpoliti, E. Manera (a c. di), *Furio Jesi*, «Riga», n. 31, Roma, Marcos y Marcos, 2010, p. 51.

²⁵ E. Morante, *Pro o contro*, cit., p. 1548.

fronte alla scoperta di un *altro*, del *diverso*, che determina un cortocircuito per entro la logica brutale dell'orrore, descritto da Morante. Perciò, se la descrizione della realtà socio-antropologica nell'era nucleare rimane oggettivante, l'inserito del racconto personale, l'aneddoto della lettura intempestiva, ma «allegra», del poeta ungherese assassinato, ha la funzione di controcanto. Del resto, la contemplazione dell'esperienza soggettiva nell'ambito del testo della conferenza morantiana, a ben guardare, consiste in una convenzione stilistica, propria di ogni resoconto antropologico²⁶. La transculturalità dell'incontro poetico in seno alla barbarie tecnologica e scientifica autorizza Morante all'autoreferenzialità ed esorcizza, famigliarizzandola, l'angoscia del trauma²⁷ raccontato/rivissuto. Viceversa, l'autoreferenzialità morantiana ammantata di autorevolezza – vorremmo dire, santifica – l'incontro con Radnóti, che è insieme quello con la morte sul campo. Il *trikolon* tematico del giovane, appena più che un bambino, del poeta e della morte seduce Morante, come possiamo intendere da Jesi, che lo ha già sperimentato a proposito di Rimbaud²⁸:

[...] il cemento più saldo fra il poeta e il bambino consiste nel rapporto stretto di ambedue con la morte. Il bambino non è soltanto più vicino alla morte di quanto lo sia l'adulto, poiché è più vicino alla nascita e dunque al limitare della non-esistenza. Egli è, più dell'adulto, vicino alla morte, poiché la morte può colpirlo più facilmente. Per migliaia di anni [...] il bambino fu, insieme con il vecchio, colui che sta per morire: l'«enfant accroupi plein de tristesses» del *Bateau ivre* è solidale al vecchio delle *Remembrances*

²⁶ Cfr. M. L. Pratt, *Ricerca sul campo in luoghi familiari*, in J. Clifford, G. E. Marcus, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997, pp. 53-80.

²⁷ Secondo la suggestiva e penetrante analisi di Giglioli, l'attuale generazione di scrittori si contrapporrebbe alla precedente per la necessità di raccontare il «trauma senza trauma», un trauma in assenza, dunque, laddove «la modernità letteraria e artistica si è nutrita di un trauma effettivo – industrializzazione, inurbamento, secolarizzazione, modernizzazione tecnologica, guerre mondiali, armi di distruzione di massa. Il nostro è un trauma fantasmatico, presenza-assenza infondata ed efficace di qualcosa che può arrivare all'essere (e a dire l'essere che lo circonda) solo attraverso la sua continua convocazione immaginaria». Cfr. D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 17. Al contrario, il fenomeno antropo-letterario, epitomizzato nella coppia De Martino-Morante, prevede che la scrittura si organizzi come una tecnica – il che non depotenzia l'incidenza estetica della stessa – rituale di contenimento di un trauma reale, quotidiano, persino ciclico nelle sue dinamiche di ripresentificazione.

²⁸ Per la presenza determinante di Rimbaud in Morante, si veda L. Dell'Aia, *La presenza di Rimbaud nel Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti XI Congresso ADI (Napoli, 26-29 settembre 2007), Ascoli Piceno, Gradus, 2008. <http://www.italianisti.it/FileServices/Frontespizio.pdf>

du vieillard idiot, che del resto consistono in un'evocazione dell'infanzia, o meglio "des jeunes crimes". "Crimes", "tristesses": segni tutti di *diversità* e di commercio con la morte, dirimetto al regno degli adulti, o meglio entro la sua cornice. Essere adulti, né "enfant accroupi" né "vieillard idiot", significa esercitare il potere [...]. I posteri sono coloro che in qualche misura sfuggono alla morte a tempo indeterminato, e perciò sono gli adulti per eccellenza.²⁹

Ci sono già tutti gli elementi che ritroveremo attivi nel *Mondo salvato*, che, in quest'ottica, ci pare ormai un micro-requiem a tutti gli effetti. Seppure Zublena indichi, nel Libro IV delle *Confessioni* di Agostino, «la prima grande meditazione sulla psicologia del lutto nella letteratura occidentale»³⁰, il modello letterario di Morante è qui, dopo l'archetipo omerico dell'ulissiaca discesa agli Inferi, il Luciano dei *Dialoghi*, in particolare dei *Dialoghi dei morti*, eventualmente con la mediazione, ancora tutta "classica", delle *Operette morali* leopardiane. Ma il modello letterario s'inarca sotto il peso di quello antropologico dell'evocazione, o meglio del colloquio coi morti, rito per abbreviare la distanza, mantenendola allo stesso tempo a un margine di sicurezza, convenzionalmente stabilito nei termini del «discorso protetto»³¹ della lamentazione funebre, come spiega De Martino. L'opera di Morante è, soprattutto a partire dal dopoguerra, un discorso protetto. Lo stesso De Martino *auctor*, nei suoi intenti etno-storiografici, consapevolmente appronta un discorso protetto, quanto ai nodi della crisi

²⁹ F. Jesi, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in *Il tempo della festa*, Roma, nottetempo, 2013, pp. 34-35.

³⁰ P. Zublena, *Lutto*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Torino, UTET, p. 1336. Il passo agostiniano che ci sembra esemplificativo di una «crisi del cordoglio», non scevra da sensazioni apocalittiche, in seguito alla morte di un giovane prediletto sodale, è il seguente: «In me era sorto un sentimento indefinibile [...], ove la noia, gravissima, della vita, in me si associava al timore della morte. Quanto più lo amavo, io credo, tanto più odiavo e temevo la morte, nemica crudelissima che me lo aveva tolto e si apprestava a divorare in breve tempo, nella mia immaginazione, tutti gli uomini, se aveva potuto divorare quello». Vedi Agostino, *Confessioni*, Libro IV, Torino, Einaudi, 1984, p. 84.

³¹ Per una esatta concezione del tecnicismo qui impiegato, si rimanda ovviamente alla fonte demartiniana: «[...] il lamento rituale lucano riplasma il gridato e l'ululato in ritornelli emotivi da iterare periodicamente, in modo che fra ritornello e ritornello sia dato orizzonte al discorso individuale. D'altra parte il discorso individuale della lamentazione non è libero, ma vincolato, ed è vincolato perché bisognoso di essere protetto dal rischio di tornare ad essere sommerso dal *planctus* irrelativo. La prima protezione sta innanzi tutto, come si è detto, nella regola della periodicità dei ritornelli emotivi: ma vi sono vincoli protettivi interni al discorso stesso, e cioè l'obbligo di impiegare moduli verbali definiti [...]. In sostanza dal *planctus* irrelativo il lamento passa al *planctus* ritualizzato, e mediante questa ritualizzazione rende possibile l'enuclearsi di un discorso protetto». Cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 80.

socio-economica riscontrata nel meridione italiano. Entrambi, infatti, ricorrono a una narrazione della «malattia», della crisi psicologica ed esistenziale, narrazione che ha per presupposto, appunto, lo sguardo antropologico, che fa del rapporto medico-paziente, osservatore-osservato, autore-personaggio, un incontro culturale. Il finale apocalittico di un altro classico novecentesco, quella *Coscienza di Zeno*, in cui il «tragico moderno», citando Pieri, passa «dalla sfera del pensiero, in conflitto con la vita, alla sfera della storia»³², presenta, già in tempi insospettabili, l'associazione antifrastica tra l'atomica e la «salute», stante appunto la distruzione totale di ogni forma di vita, e quindi, *pour cause*, di «malattie»³³.

L'impostazione fenomenologica della nostra ricerca, d'altra parte, determina che per la crisi come per l'angoscia di morte non si ponga attenzione al sintomo o, tentando la trasposizione nei modi letterari, alla ricorsività di una figura, quanto a ciò che essi rappresentino all'interno di un sistema di cultura:

Il cordoglio come malattia non è suscettibile di nessuna storia culturale: se infatti la malattia psichica è il rischio di non potersi inserire in nessuna possibile storia umana, la crisi del cordoglio considerata nella sua astrazione è non-storia per definizione. Tuttavia la cultura nel suo complesso appresta le forze che sono a disposizione dell'uomo per oltrepassare il momento critico dell'evento luttuoso e per ricacciare sempre più lontano e sempre più facilmente le tentazioni della crisi: in questo senso, e cioè come momento negativo del riscatto culturale, il cordoglio come malattia entra nella storia.³⁴

Intuizioni demartiniane, che pare siano state raccolte, se l'antropologo medico Byron Good ha potuto dedicare le sue brillanti tesi sui rapporti tra malattie e culture, partendo dalla premessa ineludibile, che è anche la nostra, della incidenza della finzializzazione sulla storia, della narratività sull'evento. Le ricerche di Good si muovono in due direzioni che rispondono, forse non a caso, alle nostre stesse curiosità

³² P. Pieri, *Michelstaedter nel '900. Forme del tragico contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2010, p. 45.

³³ Cfr. I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1985, p. 1112: «Forse attraverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo formidabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali inutili giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più malandato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie».

³⁴ E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 53.

nell'allacciare i destini culturali di Morante e De Martino: «come la narrativizzazione della sofferenza serva a ricostituire il mondo della vita “distrutto” dal dolore cronico» e «fino a che punto le narrazioni della malattia siano strutturate in termini culturali, e fino a che punto le culture riflettano o, viceversa, plasmino in modo peculiare l'esperienza vissuta»³⁵. Questo non spiega soltanto la fortuna di libri come quelli di Oliver Sacks, ma anche l'estendersi, soprattutto in ambito anglosassone, di una vasta bibliografia critica sugli aspetti letterari della crisi nelle sue estrinsecazioni psico-fisiologiche. Ne daremo un assaggio nei capitoli dedicati a *La Storia* e ad *Aracoeli*.

³⁵ B. J. Good, *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999, p. 209.

Capitolo II

Il mondo salvato dai ragazzini. Il tempo della rivolta

I. «Un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare»: la lingua della sommossa

Nonostante il preludio pasoliniano¹, che vogliamo in linea con l'argomentazione proposta qui di seguito, lasciamo che a parlare sia Elsa Morante, mentre dice: «O ambiguità, provocazione di due voci in una»², perché, nel suo rimando a una sovrapposizione simbolica di enti ai fini del potenziamento funzionale dell'uno nel doppio, leggiamo un'istanza critica, che ci sentiamo in obbligo di raccogliere. Così, apprestandoci alla lettura de *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, ci sia di rincalzo un'analisi preliminare di alcuni luoghi del poemetto *La mania dello scandalo*, che precede le *Canzoni popolari* in *Il mondo salvato dai ragazzini*³.

¹ Il sottotitolo riprende la coda della recensione pasoliniana a *Il mondo salvato dai ragazzini* (in «Tempo», n. 35, a. XXX, 27 agosto 1968, p. 12).

² E. Morante, *La mania dello scandalo*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1982, p. 106. Si sceglie di citare dall'edizione del 1982 perché solo in questo anno, con la pubblicazione del romanzo *Aracoeli*, può considerarsi conclusa l'ideale trilogia morantiana, che si apre con *Il mondo salvato*. Il 1982 è, dunque, il *terminus ante quem* di ogni nostra considerazione.

³ Riteniamo un'ipotesi accreditabile la derivazione della nozione di «mondo», più ancora che da Schopenhauer, dal filosofo Ortega y Gasset, in forma diretta o mediata dalla lettura dell'allieva Maria Zambrano: «Il “mondo” è il contenuto delle nostre possibilità vitali. [...] Rappresenta ciò che possiamo essere: pertanto la nostra potenzialità vitale. [...] noi arriviamo a essere soltanto una parte minima di ciò che potremmo essere» (cfr. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, Bologna, il Mulino, 1962, p. 34). In effetti, la concezione vitalistica dello spagnolo non sembra essere estranea a Morante, che pare accostarglisi anche nella contrapposizione di una «minoranza selezionata» (in questo caso, quella dei «vitali» F.P.) a una «massa» di uomini spiritualmente inerti (come gli I.M.): «La società è sempre una unità dinamica di due fattori: minoranze e masse. [...] Massa è l'uomo medio. [...] è la qualità comune, è il campione sociale, è l'uomo in quanto non si differenzia dagli altri uomini, ma ripete in se stesso un tipo generico» (cfr. Ivi, p. 7). Se la riflessione antropologica di Ortega - sulle modalità del potere pubblico e di quello sociale - risulta funzionale all'interpretazione dei primi decenni del secolo e, in particolare, del primo dopoguerra, appuntandosi su fenomeni quali la decadenza culturale e lo statismo europei, come effetti della «disumanizzazione» della massa, allora siamo indotti a pensare a quella morantiana come a un'applicazione del paradigma critico orteghiano al secondo dopoguerra, fatte salve le opportune varianti

Qui, infatti, la provocazione assume il senso di un'anticipazione – che fa, del resto, da stimolo a quanto segue – della struttura topografica (e tipografica) della canzone. Vediamo come. Nel secondo dei frammenti, che costituiscono il poema, alla stregua di testi semanticamente autonomi⁴, benché interrelati in una maglia di citazioni rimbaudiane e di autocitazioni morantiane (di qui, anche – se vogliamo – l'ambiguità di un testo polimorfico, che fonde in un corpo unico l'indipendenza dei suoi membri), leggiamo: «Ho segnato con la croce il punto dell'acqua amara»⁵. E, più oltre: «Il centro divelto tende ai suoi raggi laceranti»⁶. Nella settima composizione, poi, «una voce materna» (possiamo ipotizzare, quella dell'autrice implicita) tenta di distogliere il nascituro fanciullo soterico dal proprio destino d'incarnazione, «che t'inchioda / ancora a questo incrocio dei raggi spaziali»⁷; finché, offrendosi all'esito paradisiaco, in uno scenario di eucalipti, che «sono croci germoglianti tutte uguali»⁸, avvenga l'agnizione del «ragazzo Adamo», staccatosi «da una croce»⁹ già predettagli.

È evidente come, sin dalla prima occorrenza, il segno della «croce» costituisca una metafora spaziale, dotata di una forte capacità strutturale. E questo, più per suggestione geometrica, che non in quanto feticcio religioso. La croce è, dunque, ciò che informa lo spazio di sé, ma anche ciò che orienta la disposizione spaziale esistente, marcandone le direttrici, i «raggi». Sul finire del discorso poetico, però, Morante accosta evidentemente la croce all'albero, sollecitata dalla topicità di tale associazione, già scrupolosamente annotata nei quaderni della prediletta Weil: «Si noti l'importanza del legno. [...] C'è un rapporto tra il supplizio dell'impiccagione e l'albero del peccato

contestuali. E, in ciò, saremmo confermati dall'importanza rivestita dalla speculazione orteghiana per il coevo Guy Debord, che, nello stesso 1967, lavora al fondamentale *La società dello spettacolo*.

⁴ Questo, nonostante che, come nota G. Rosa, «Quasi tutti i componimenti incominciano con una particella coordinativa (ma, però, e) che ne suggerisce la progressione». Cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 2006. La linea interpretativa dell'organizzazione della materia poematologica come *continuum* nel senso dell'adempimento di un cammino spirituale è ben sviluppata in L. Dell'Aia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Bari, Edizioni Graphis, 2010.

⁵ E. Morante, *La smania dello scandalo*, cit., p. 100. Sempre G. Rosa e sempre sul senso di progressione del dettato poetico: «[...] la ripetizione della parola “punto” suggerisce il *Leitmotiv* di tutta la raccolta» (cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 186).

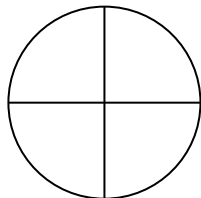
⁶ Ibidem.

⁷ Ivi, p. 108.

⁸ Ivi, p. 112.

⁹ Ivi, p. 113.

originale? – Si dice *appeso alla Croce*¹⁰. Poche pagine oltre, la stessa pensatrice si dilunga sull'analogia tra ruota (in legno), cerchio e croce: «Il cerchio, fatto in modo tale che, se un mobile lo percorre, passa un certo numero di volte per ogni punto, è all'intersezione del discontinuo e del continuo. È l'unica intersezione»¹¹.



La croce celtica, che riproduciamo tale a quella che Weil schizza tra i suoi appunti come rimando al *Timeo*, e come simbolizzazione idealistica dello spazio-tempo universale, è dunque un mondo, l'«intermediario» tra il Creatore e l'increato, il nulla. A volerne riempire gli spazi, non stenteremmo a collocarvi le tre sezioni del *Mondo salvato* col rilievo attribuito, anche in sede grafica, alla *Canzone clandestina della Grande Opera*, che occuperebbe, dunque, una parte a sé stante. Ogni sezione del cerchio equivale, allora, a un campo semantico, che duplica le soluzioni binarie di tipo spaziale (alto/basso) e figurato (vita/morte). A fungere da separatore ideale, poi, sta lo stesso calco croce-albero, che rimanda al grafo¹² morantiano: un compendio biografico di 10 profili storici, inserito come iconizzazione ne *La canzone degli F.P.* Che di croce si tratti non sembra essere oggetto di perplessità critica¹³. Tuttavia, la porzione contestuale atta a introdurre la scelta iconica morantiana rimanda al contesto prettamente desacralizzato, in prospettiva laica o al più teista, dell'enciclopedismo francese, tanto nei toni quanto negli assunti, di cui si riprende il portato didascalico e cosmopolita, insito nell'ideale della pubblica utilità:

[...]

senz'altro io mi metto a sfogliare qua in vostra presenza l'ENCICLOPEDIA UNIVERSALE e ve ne estraggo, a caso, l'epigrafe di qualche (defunto) F.P. di fama internazionale ivi citato, così da arricchire la Vostra esperienza e migliorare la Vostra

¹⁰ S. Weil, *Quaderni III*, Milano, Adelphi, 1988, p. 173.

¹¹ Ivi, p. 197.

¹² Cfr. E. Morante, *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 122.

¹³ Riandiamo all'*auctoritas* di G. Rosa, che infatti scrive: «Mozart sta in un braccio della croce». Cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Milano, Net, 2006, p. 197.

cultura.¹⁴

Ma se l'utilità, nel lessico rivoluzionario, che la Morante non stenta ad adottare, fa il paio con la felicità, ecco delinearsi la caratteristica precipua dei soggetti presentati:

?Ma qual è il segno, in sostanza, che fa distinguere a vista quella minoranza degenera fra questa maggioranza normale?

Si capisce che qui la risposta reale

sarebbe: la FELICITÀ. Però (lo stesso c.s.) la

FELICITÀ

spesso non pare visibile per la gente comune

che ha nell'occhio la cisa dei troppi fumi

d'irrealtà, che l'infettano. [...] ¹⁵

I termini qui in uso rimandano direttamente alla coppia di eretici, arsi vivi, Giordano Bruno e Giovanna D'Arco, seconda e terza epigrafi inserite nel corpo centrale del grafo, non tanto per la facile metafora dei «fumi» antagonisti, quanto per l'attribuzione della categoria della visibilità allo *status* contemplato. Se Giovanna D'Arco viene rubricata da Morante con la dicitura «*i Troni invisibili*», secondo un'operazione di sintesi concettuale, prima ancora che poetica, il referente culturale andrà ricercato, a nostro avviso, nel cantore *par excellence* del clima rivoluzionario¹⁶, quel Jules Michelet, storico francese, popolare autore, tra le altre opere, di una vita di *Giovanna d'Arco* (1853), che ammantava la celebre eroina francese di un'aura poetica, consonante col sentire morantiano:

Fu una leggenda vivente... Ma lo slancio di vita, esaltato e concentrato, non mancava di forza creatrice. La giovane, per così dire, *creava* a sua insaputa e *realizzava* le proprie idee, ne faceva degli esseri ai quali comunicava, del tesoro della sua vita verginale, una splendida ed onnipotente esistenza, tale da far impallidire le misere realtà di questo mondo.

¹⁴ E. Morante, *La canzone degli F.P.*, cit., p. 121.

¹⁵ Ivi, pp. 120-121.

¹⁶ «Nella sua immaginazione, come nella sua memoria, il 1789 eclissa qualunque altra data della leggenda nazionale, anche quando ancora non pensa a scrivere la storia della Rivoluzione. [...] La Rivoluzione, la prima, la grande, è il vangelo di cui si sostanzia a predicazione di Michelet». Cfr. P. Viallèneix, *Jules Michelet*, in *L'albero della Rivoluzione. Le interpretazioni della Rivoluzione francese*, a cura di B. Bongiovanni e L. Guerci, Torino, Einaudi, 1989, pp. 481-2.

Se *poesia* vuol dire *creazione*, è là probabilmente la suprema poesia.¹⁷

Inoltre, Michelet riassume l'accusa di eresia, rivolta alla giovane, nel modo che segue:

La questione del processo si trova così esposta nella sua semplicità, nella sua grandezza, si apre il vero dibattito: da una parte la Chiesa visibile e l'autorità, dall'altra l'ispirazione che attesta la Chiesa invisibile... Invisibile agli occhi volgari, ma la pietosa giovane la vede chiaramente, la contempla senza fine, la sente in se stessa, ella portava nel suo cuore quei santi e quegli angeli... Là era la Chiesa per lei, là Dio sfolgorava; quante tenebre in tutto il resto!...¹⁸

Ribadendo, più avanti, in sintonia con la formula «morto bandito», che Morante applica all'epigrafe spinoziana, sovrapposta a quella di Bruno:

E la sventurata, infatti, ripudiata dalla Chiesa visibile, abbandonata da quella invisibile, dal mondo e dal suo stesso cuore, si sentì mancare...¹⁹

Efficace pare, inoltre, la descrizione drammatizzata dello spazio adibito alla pubblica esecuzione di pena, dove il principio dell'autorità clericale visibile è fatto manifesto dall'erezione dei palchi vescovili, fronteggiati dall'altare sacrificale, patetico polo dell'invisibilità della fede condannata:

La meta del triste viaggio era il Mercato Vecchio, il mercato del pesce. Tre palchi vi si ergevano. Su di uno vi era la sedia episcopale e reale, il trono del cardinale d'Inghilterra, tra i seggi dei suoi prelati. Su di un altro dovevano figurare i personaggi del lugubre dramma, il predicatore, i giudici, il balivo e infine la

¹⁷ J. Michelet, *Giovanna d'Arco*, Napoli, Filema, 2000, pp. 13-14. Il corsivo è dell'autore. Un lettore attento si preoccuperà di far riscontro della singolare coincidenza del lessico micheletiano con quello morantiano, in particolare nella reiterazione dei concetti di «tesoro» e «festa», quest'ultimo al centro dell'ideologia rivoluzionaria del francese, come pure – vorremmo qui dimostrare – dell'autrice. Del resto, comuni potrebbero essere anche alcune matrici del pensiero dello storico medievale e della Morante, lettrice di mistica, se pensiamo all'escatologia di Gioacchino da Fiore e alla sua predizione apocalittica di una quarta età della storia terrena, dominata dall'azione dello Spirito Santo, che avrebbe influenzato la concezione micheletiana della rivoluzione come «rivelazione».

¹⁸ Ivi, pp. 109-110.

¹⁹ Ivi, p. 127.

condannata. Da un lato poi si scorgeva un gran palco di pietra, stracarico di legna; non aveva niente da invidiare al rogo, era tanto alto che spaventava per la sua altezza.²⁰

Quello definito da Michelet risulta, dunque, uno scenario di impressionante potenza iconografica, tale da determinare le divulgazioni ai posteri della vicenda della pulzella. Morante, in particolare, indipendentemente dalla conoscenza diretta della fonte, sembrerebbe aver attinto alla pregnante contrapposizione simbolica dei due troni, quello della Chiesa manifesta e quello della Chiesa celeste, scesa sulla fanciulla. Non pare un caso, perciò, che questa sia l'unica presenza femminile schedata da Morante, eccezion fatta per Simone Weil, il cui profilo sembra derivare da quello della prima, senza soluzione di continuità, nel passo seguente:

O tamburino celeste
tu strega ossessa dei supplizi
manuccia contadina che guidi la tua cara tribù contro i leviathan
sorelluccia inviolata
ultima colomba dei diluvi stroncata
bellezza del Cantico dei Cantici camuffata in quei tuoi buffi occhiali da scolara miope²¹

Da cui, peraltro, si evince come la femminilità dei due personaggi sia un tratto velato, abiurato persino, in una ideale androginia, che già ci era apparsa in *La smania dello scandalo* come condizione della felicità prenatale: «[...] dai nostri nidi vegetali / anteriori alla prima barbarie, dove tu e io siamo uno solo / né uomo né donna, un'allegria impubertà senza storia, / finché ci dividono, per chiamarci alla loro strage»²². La figura della pulzella non sembra, dunque, marginale né nel discorso morantiano, né tantomeno nella trasposizione grafica dello stesso, occupando il settore centrale, per così dire, dell'albero – termine preferito, con intenzione, al fin qui più diffuso «croce». Se, infatti, Giovanna D'Arco veicola nel testo morantiano, in termini simbolici e iconografici, un'istanza rivoluzionaria, consistente soprattutto nel rimarcare la rivalità tra due codici difforni per etica e sapere (nel lessico di Michelet-Morante, abbiamo già visto, *visibilità/invisibilità*, etc.), bisogna, dunque, operare una sostituzione anche a livello dei referenti segnici, seguendo le norme contestuali rivoluzionarie: l'adozione

²⁰ Ivi, p. 152.

²¹ E. Morante, *La canzone degli F.P.*, cit., p. 124.

²² E. Morante, *La smania dello scandalo*, cit., p. 101.

del calendario repubblicano, al posto di quello gregoriano; la preferenza accordata al cimitero come spazio sacro, piuttosto che alla chiesa; l'opzione dell'albero, a parziale surrogato della croce, ma in realtà in funzione polivalente²³; tutto ciò rientra nella manifestazione di un programma di avvicinamento politico e culturale di portata millenaristica, giacché «equivaleva a dire che in quel tempo un'autentica rivelazione aveva praticato un taglio netto a partire dal quale, per una nazione, e per la sua umanità liberata da una schiavitù secolare, tutto diveniva o ridiveniva possibile»²⁴.

Che il grafo de *La canzone degli F.P.* sia leggibile come un albero rivoluzionario (al pari di una colonna istoriata, associato al tipico elemento architettonico dell'altare quadrato centrale, a cui sembrerebbe rimandare ciascun riquadro epigrafato da Morante), piuttosto che come una croce, rientra quale possibilità ermeneutica nella prospettiva di quella «individuazione simbolica dello spazio»²⁵, che è la determinante della festa rivoluzionaria, nonché la strategia testuale, che abbiamo precedentemente visto attiva ne *La smania dello scandalo*. Un ragionamento di stampo sillogistico ci porterebbe facilmente a concludere che la scelta narrativa, la quale informa lo spaccato de *Il mondo salvato*, che stiamo qui analizzando, sia paragonabile alla logica che presiede all'organizzazione della festa:

La festa è un istituto sociale in cui si scambiano e condividono beni simbolici di diversa origine e natura e in cui si solennizzano particolari momenti della vita individuale e collettiva. In essa, il fatto comunicativo per lo più si realizza concedendo largo spazio alle espressioni di un immaginario, che sovente si incanala nelle forme del ludico e dello spettacolare, e che a sua volta trova luogo soltanto entro i termini di uno "spazio" e di un "tempo" ideologizzati come eccezionali e sacri.

²³ Cfr. M. Ozouf, *La festa rivoluzionaria (1789-1799)*, Bologna, Patron, 1982: «[...] i termini, associati all'albero dai testimoni più rozzi, sono sempre vocaboli di gioia. [...] Nel maggio, che incita alla sommossa, significato e significato hanno ancora un carattere analogico; la gioia della libertà è strettamente unita all'albero, e l'albero-libertà [...] ha un effetto diretto. Il maggio è quindi uno strumento affettivo di partecipazione» (pp. 374-5; «[...] l'albero può unire in sé un significato magico di rinnovamento e un significato sociale di libertà» (p. 378); «In quanto ha un carattere di mediazione, oggetto fisico per un verso, ma anche sede di un segreto potere, è già elevato, in virtù della scelta popolare, alla dignità di simbolo» (p. 383); «L'albero è, in primo luogo, un testimone. Sopravvive agli uomini, esprime una durata che non è la loro, sottrae all'oblio quegli avvenimenti rivoluzionari, di cui è stato contemporaneo, e di cui sembra, quasi, essere il custode» (p. 387).

²⁴ P. Viallaneix, *Jules Michelet*, cit., p. 484.

²⁵ M. Ozouf, *La festa rivoluzionaria*, cit., p. 199.

Il codice della festa si articola su vari registri: diventa significativa il fatto di condividere, in massa, una comune presenza fisica; nutrizione e sessualità passano da bisogno a piano simbolico e sociale; musica e danza, agonismo e gioco vengono a far parte integrante e necessaria di un rituale che in primo luogo sembra valorizzare il gratuito.²⁶

Seguendo tale impostazione antropologica, il grafo morantiano rappresenterebbe il tracciato spazio-temporale di un circuito festivo, che abbraccia la storia dell'umanità e che si pone come «immagine rovesciata della rivolta»²⁷, la quale deve precedere ed esaurirsi nella festa, nei limiti, tuttavia, di una opposizione culturale. Il luogo graficamente delimitato ha, dunque, come vettori la verticalità dell'albero, che convoglia lo sguardo verso la dimensione celeste²⁸, e l'orizzontalità del corteo, che trattiene insieme della «dimensione temporale», giacché «dal corteo ci si attende, talvolta, che trasformi la storia in spazio»²⁹. Calzante appare, dunque, il parallelo col di poco seriore pannello dei *Funerali di Togliatti* (1972), celebre opera dell'amico pittore Guttuso, la quale funge, a nostro avviso, da equivalente visuale in un'operazione, altamente simbolica, di lukacsiano «anacronismo», per cui il corteo funebre per il leader, ivi rappresentato, si anima dei più disparati personaggi (da Lenin a Angela Davis allo stesso Pasolini) di un *côté* ideologicamente orientato, ma che assume subito i tratti del discorso meta-politico. Sul piano antropologico, il dipinto prevede, allora, la trasformazione di una «muta del lamento»³⁰ funebre in un complesso rituale festivo, che può scivolare nelle più eccitate manifestazioni di massa.

²⁶ C. Gallini, *Festa*, in Antonio Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 416.

²⁷ M. Ozouf, *La festa rivoluzionaria*, cit., p. 227.

²⁸ Cfr. Ivi, p. 202: «Statue, colonne, obelischi, piramidi, e presto anche alberi della libertà, invitano lo spirito allo spontaneo assioma della verticalità [...], non limitano lo sguardo, lo guidano verso l'alto, ma senza imporgli dei confini: costituiscono dei temi morali, non delle costrizioni visuali».

²⁹ Ivi, p. 230.

³⁰ La categoria antropologica della muta è individuata da Canetti nell'ambito del più strutturato e complesso fenomeno della massa: «Muta deriva dal latino medievale “movita”, che significa “movimento”. L'antico francese “meute”, che a sua volta ne deriva, ha un duplice significato: può voler dire “sommossa” oppure “partita di caccia”» (cfr. E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 2010, p. 116). Per la contestualizzazione della muta del lamento, vedi oltre (pp. 124-8), dove Canetti è vicino a Durkheim nel considerare il rituale funebre, che circonda il momento del lutto, come «un dovere imposto dal gruppo» (cfr. E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Ed. di Comunità, 1963, p. 433) nell'esigenza di ripristinare l'equilibrio energetico della comunità.

Tuttavia, affinché il rinvenire in ciascun riquadro del grafo morantiano la conformazione stilizzata del carro allegorico, (non bastasse l'evidente funzione dimostrativa e performativa, che entrambi gli apparati assumono su di sé), non sia operazione tale da appagarsi del ragionamento sofisticato, ricorriamo alla prova testuale. Non si tratta, infatti, soltanto di riconoscere nella *Parentesi. Agli F.P.*, di cui più sopra si è offerto il campione dell'eroicità ermafrodita nel «corpo fanciullo» di Giovanna D'Arco e Simone Weil, una *vocatio* autoriale ai personaggi, ben presto contaminata dalla presentazione degli stessi come caratteri, muniti di un «vostro nostro nome unico»³¹, maschere fisse di un canovaccio metastorico (ma anti-storico, nel rifiuto della nominazione particolare, distintiva) e metateatrale. Piuttosto, si badi a richiamare oltre nel poema morantiano quel luogo testuale meglio atto a spiegare che cosa costituisca l'«arabesco indecifrabile / [...] dato per la gioia del suo movimento» o, per meglio dire, in che modo alla statica dell'accreditata «croce» possa succedere un'immagine di moto, connessa con le stesse figure esemplari, e perché mai, inoltre, «ogni passo di gioia» delle stesse – che finalmente sapremo in moto – eluda, anziché apprestare, la «soluzione del teorema»³².

Seguendo tale traccia, approdiamo alla *Canzone clandestina della Grande Opera*, che il fanciullo-eroe Rufo e la sua sposina ascoltano intempestivamente alla radio. È venerdì, a detta di Rufo, caduto addormentato nel bosco (secondo un tipico schema propiano), ma domenica per la ragazzina favolosa, che gli si manifesta innanzi: una non-festa travestita da festa, dunque, con la radio ad ammannire l'apparato effimero, emettendo una voce, anche qui, «né di uomo né di donna», ma «somigliante a uno strumento multiplo»³³: l'indistinzione – abbiamo già visto – come sede della possibilità. Anche in veste tipografica, col testo che subisce, a partire dalla pagina successiva, una rotazione di novanta gradi a sinistra, a rimarcare un cogente effetto-soglia.

È di passaggio il carrozzone della Grande Opera
che proviene da Chicago, si ferma a Shangai,
e prosegue per Samarkanda.
[...] Le sue doppie quinte mobili e giranti
sono dipinte variamente con molti colori

³¹ Elsa Morante, *La canzone degli F.P.*, cit., p. 126.

³² Ivi, p. 123.

³³ Elsa Morante, *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 156.

da tutte e due le parti.

A vederli da troppo lontano, quei dipinti sono ombre confuse,

e a vederli da troppo vicino, sono macchie senza senso.

[...] E giustamente il carrozzone va a fermarsi

nel centro di Piazza dell'Impero,

la quale, per la sua geometria

conveniente alla norma teatrale della visione,

fa godere

indifferentemente da qualsiasi punto³⁴

Troviamo, nei versi che precedono, l'annuncio di un movimento auspicato, benché in direzione opposta a quella predicata dall'autrice. È il corteo degli F.P., che fuoriesce dall'eteroclitico del fabulare geografico, per collocarsi al «centro» della piazza, nel punto segnato dalla croce, nella sede simbolica della visione³⁵. Ora, la teatralità individua il contrassegno della gnoseologia autoriale, come in più sedi ha rilevato la critica morantiana³⁶, la metafora del «gran teatro del mondo» non essendole, peraltro, originale. Ma ciò che preme richiamare alla mente del lettore è come la componente ludica e spettacolare della festa della gioia, offerta dagli F.P. defunti e viventi, sia già stata indicata da Morante come sede dell'equivoco ermeneutico per lo spettatore comune («L'occhio sfaccettato del delirio / dato all'assurda moltiplicazione dello spettro / non vede»³⁷), il quale, appunto, guarda «da troppo lontano» senza la necessaria penetrazione simpatetica, o «da troppo vicino» con la presa in carico di un coatto punto di vista ideologizzante. Poiché, così, la Grande Opera rischia di prestarsi alla

³⁴ Ivi, p. 157.

³⁵ A questa altezza appare maggiormente evidente la filiazione palazzeschiana di Morante, primieramente indicata da Pasolini, se ci rimettiamo all'esperienza simbolica dello spazio circolare in Palazzeschi nei termini lacaniani, utilizzati da Pieri a proposito della figura dell'incendiario di Palazzeschi, di cui si dice che «è un centro che impegna e individua lo spazio, ammette intorno a sé solo una disposizione circolare, esige una distanza: o meglio, l'equidistanza di tutti i punti della circonferenza. La "gente", che costituisce la circonferenza, non può rompere la geometria, colmare l'intervallo; [...] agli 'altri' spetta il compito di produrre un campo verbale volto a caratterizzare una situazione di ostilità e di prevaricazione». Cfr. P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi (1905-1914)*, Bologna, Pàtron, 1980, pp. 78-82.

³⁶ In particolare, cfr. L. Lugnani, *L'ipotesi melodrammatico come luogo della «tracotanza» e della «teatralità»*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 343-407.

³⁷ E. Morante, *La canzone degli F.P.*, cit., p. 126.

strumentalizzazione dell'Impero, il discorso metastorico³⁸ di soccombere alla politicizzazione ricattatoria da parte della Storia («*Sacrosanto dovere e diritto d'ogni individuo / è l'inquadramento nella perfetta compagine dello Stato / fuori della quale la persona umana si riduce / a un quid inqualificabile e superfluo. / Questa e non altra dovrà certo essere / l'occulta significazione / della GRANDE OPERA*»³⁹), occorre che si materializzi la figura del Pazzariello, il più felice tra gli F.P., «DEDITO AL BOICOTTAGGIO SISTEMATICO DELLA GRANDE OPERA!!!!», che fa del proprio analfabetismo uno strumento di protagonismo spettacolare, entrando e uscendo dalla scena-mondo (in questo senso, si leggano i tentativi falliti di reclusione forzata). La proposta della Grande Opera, innervata nella «geometrizzazione dello spazio», si vale, dunque, di «una ideologia della 'scena' il cui carattere intrapsichico ubbidisce ad una percezione globale del reale»⁴⁰, percezione che può essere sovvertita soltanto da un rivoluzionario e «carismatico-sacerdotale»⁴¹ movimento di gioia:

[...]

un bambinello dell'età di quattro mesi

[...] è saltato via dalle braccia di sua madre,

e s'è messo a svolazzare per l'aria tutto intorno alle quinte,

gridando al pubblico nelle opposte direzioni

con quanto fiato aveva in gola:

³⁸ La Grande Opera è indiscutibilmente un testo, ovvero una produzione di segni significanti, che tuttavia si avvolge su se stessa. Infatti, ne scrive Morante: «E allorché gli studiosi pazientemente s'adoperano / a combinare in un tutto i diversi resoconti, / sistemandoli in ordine come i frammenti d'un codice / ovvero le dispense d'un romanzo a puntate, / invariabilmente il prodotto che ne risulta / è un composto squinternato e imbrogliatissimo / pieno di [...] / defunti che ritornano scordandosi d'essere defunti, / [...] un testo assurdo, storpio, sconnesso, sgangherato / [...] né commedia né tragedia né parodia né farsa» (pp. 189-190). Che si tratti di un testo storico è altrettanto evidente: se «Il titolo del dramma in programma / è dato solo da un numero / stampato in caratteri minuscoli, sterminato da coprire tutto il manifesto / e complicato da addizioni, sottrazioni e moltiplicazioni, / e segni e lettere dell'al-giabr wa l-muqabala» (p. 159) – e questo numero corrisponde plausibilmente alla cifra delle vittime (di primo grado, se protagoniste, come nel grafo succitato, o di secondo, se fruitrici) del testo stesso –, allora la Grande Opera è la Storia, lo «scandalo che dura da diecimila anni», dove è evidente l'intenzione morantiana di potenziare, attraverso il gioco(-go) della cifra emblematica, la ricezione affettiva del lettore.

³⁹ E. Morante, *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, cit., p. 187. Il corsivo è dell'autore.

⁴⁰ P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane*, cit., p. 83.

⁴¹ *Ibidem*.

[...] TUTTO QUESTO
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENT'ALTRO
CHE UN GIOCO.⁴²

A questo punto, dovremmo interrogarci sulla natura del personaggio del Pazzariello, alla luce della tangenza tra sfera del sacro e sfera del profano, mediate dalla forma festiva. Se, infatti, concepiamo le feste nell'accezione durkheimiana in quanto esse «pongono in evidenza un elemento importante della religione: l'elemento ricreativo ed estetico»⁴³, e così «distraggono», di-vertono, nel senso etimologico del termine, dal comune sentire quotidiano, esse possono, dunque, rivestire un valore di effettiva contestazione sociale e frattura rispetto all'ordine precedente, che gli F.P. sono chiamati a veicolare tra la folla. E infatti:

[...] ogni festa, quand'anche sia puramente laica nelle sue origini, presenta alcuni caratteri della cerimonia religiosa, perché in ogni caso ha l'effetto di avvicinare gli individui, di mettere in movimento le masse e di suscitare uno stato di effervescenza, talvolta anche di delirio, che non è privo di affinità con lo stato d'animo religioso. [...] Da entrambe le parti si osservano perciò le stesse manifestazioni: grida, canti, musica, movimenti violenti, danze, ricerca di eccitazioni che rialzino il livello vitale.⁴⁴

Non sbaglia, pertanto, chi nella folla vuol riscontrare «un fenomeno visibile all'inizio e alla fine di un processo culturale»⁴⁵, e nello «*stato di folla*» la possibilità di instaurazione di quelle «epoche rivoluzionarie o creatrici»⁴⁶, come appunto i movimenti millenaristi, ereticali o di ribellione religiosa, la Rivoluzione francese o le stesse contestazioni studentesche degli anni Sessanta e Settanta, frutto maturo di una crisi socio-culturale sviluppatasi a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, ma già in germe allo scadere del secolo precedente, quando ancora risulta difficile, anche per la storiografia più avveduta, distinguere i comuni tumulti per il pane dall'organizzazione vera e propria del movimento sociale. E infatti:

⁴² E. Morante, *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, cit., pp. 191-2.

⁴³ E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, cit., p. 415.

⁴⁴ Ivi, p. 418.

⁴⁵ Vedi, sulla scia di Le Bon, R. Park, *La folla e il pubblico*, Roma, Armando Ed., 1997, p. 65.

⁴⁶ E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, cit., p. 233.

Il risveglio improvviso della coscienza di gruppo, provocato da una emozione violenta, dà al gruppo un carattere nuovo che forse si potrebbe chiamare: *stato di folla*. [...] È necessario e sufficiente che una mentalità collettiva rivoluzionaria si sia anteriormente sviluppata nella popolazione e che venga a prodursi un fatto che la richiami allo stato cosciente [...]. Il cambiamento sarà tanto più facile se l'aggregato provoca una sovraeccitazione fisiologica, come nella festività votiva, o se, per sua natura, esso implica una mentalità collettiva di opposizione, come al mercato o nella coda presso la panetteria, in tempo di carestia.⁴⁷

Con considerevole efficacia Morante riproduce – dietro filiazione letteraria, palese, da Emile Zola e Alessandro Manzoni e, surrettizia, da Paolo Valera⁴⁸ – questa dinamica sociale ne *La Storia*, mediante l'episodio dell'assalto al camion tedesco, «carico di sacchi di farina», da parte delle donne del Tiburtino, «tutte sbronze, eccitate dalla farina

⁴⁷ G. Lefebvre, *Folle rivoluzionarie. Aspetti della rivoluzione francese e questioni di metodo storico*, Roma, Ed. Riuniti, 1989, pp. 76-7.

⁴⁸ Un esempio di sincretismo, questo, con la contaminazione dell'episodio di assalto ai forni nel capitolo XII de *I promessi sposi* («La folla si sparge ne' magazzini. Metton mano ai sacchi, li strascicano, li rovesciano: chi se ne caccia uno tra le gambe, gli scioglie la bocca, e, per ridurlo a un carico da potersi portare, butta via una parte della farina: chi, gridando: "aspetta, aspetta", si china a parare il grembiule, un fazzoletto, il cappello, per ricever quella grazia di Dio; uno corre a una madia, e prende un pezzo di pasta, che s'allunga, e gli scappa da ogni parte; un altro, che ha conquistato un burattello, lo porta per aria: chi va, chi viene: uomini, donne, fanciulli, spinte, rispinte, urli, e un bianco polverio che per tutto si posa, per tutto si solleva, e tutto vela e annebbia», cfr. Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Roma, Ed. L'Espresso, 2005, pp. 246-7) e della cruenta scena di scassinamento della bottega del villaggio minerario ed evirazione del proprietario da parte delle donne (mogli e operaie in sciopero) in Emile Zola, *Germinale*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 330-3: «Di nuovo il grido: – Pane, pane! – s'alzava minaccioso. Lì finalmente, dietro quella porta, ne troverebbero davvero del pane! [...] in un urlo d'esultanza, le donne, come ubriacate dalla vista del sangue, s'avventarono. [...] Ma non solo del pane negato le donne l'avevano con Maigrat; un altro conto restava da regolare con lui. Per saldare anche questo, ora gli giravano intorno annusandolo come lupe». A ciò si aggiungano le invettive giornalistiche dell'«avvocato della Folla», lo zoliano Paolo Valera (cfr. Paolo Valera, *Il significato del naturalismo*, in *Antologia della rivista «La folla»: 1901-1904 e 1912-1915*, Napoli, Guida, 1973, p. 110: «Zola morto è più vivo di prima. Nessuno ha mai descritto la vita dei minatori con quella potente e tumultuosa unità delle folle, con le ondulazioni delle loro collere sorde, con le effervescenze dei loro trasporti subitanei, con i prorompimenti delle loro maledizioni collettive»), cronista dei tumulti del '98, (in Paolo Valera, *Le terribili giornate del maggio '98*, Bari, De Donato, 1973), da cui citiamo un altro momento di rivolta femminile: «La Marietta uscita dallo stordimento, con la faccia rigata di sangue, con la bocca tutta agitata che gridava: "Assassini! Assassini!" divenne una demonia che non si sapeva più come tenere, perché voleva rincorrere e agguantare il malandrino e punirlo come meritava» (pp. 38-39).

come da un liquore [...] che nemmeno le puttane di un lupanare»⁴⁹. Possibile, allora, ipotizzare che anche la performativa messa in scena della Grande Opera, attraversata dalle esplosioni vitalistiche del Pazzariello e dagli svolazzamenti del «bambinello» divino, inneggiante al *lusus* (tra il primo figurante e il secondo esistendo lo stesso rapporto funzionale vigente tra il teppistico Nino e il mistico-veggente Usepepe, proprio come il «gioco» de *Il mondo salvato dai ragazzini* vedrà l'analogo nello «scherzo» del romanzo del 1974⁵⁰), debba costituire, nell'intenzione autoriale, quel sistema di innesco di una sopita «mentalità rivoluzionaria collettiva»? Possibile che, non soltanto col romanzo *La Storia*, ma già a partire dal crogiuolo lirico-polemico de *Il mondo salvato*, Morante stia offrendo un incentivo al discorso storico perché concorra con quello storiografico nel racconto di un'epoca? E di quale epoca, in particolare, si tratterebbe qui, se non dell'era de «l'atomica, la morale dei consumi e il profondo desiderio di autodistruzione»⁵¹, che nel 1967 dura ormai, tra premesse e sviluppi, da oltre un ventennio?

Infatti, se l'antropologia e la filosofia politica provvedono a una riflessione scientifica sul sentimento libertario, dal Settecento in poi, «proprio perché le crisi delle società moderne sono generate in parte dalle difficoltà di adattare le strutture sociali alle aspirazioni nate all'epoca della Rivoluzione»⁵², il racconto morantiano della «Rivoluzione totale» può essere considerato, da una parte, come una riflessione poetica sull'eredità delle rivoluzioni pre-novecentesche e, dall'altra, come l'espressione di una volontà culturale di «azione intermentale»⁵³, che utilizzi tutti gli strumenti già di propaganda rivoluzionaria, dalla canzone popolare al girotondo, dal manifesto al monumento, per contattare le «caratteristiche affettive e morali» tipiche della mentalità ribellistica, «l'inquietudine e la speranza»⁵⁴, nonché i soggetti più sensibili a tale verbo, gli «adolescenti buffoni di Dio», futuri leaders carismatici, a metà tra storia e pre-

⁴⁹ Cfr. E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 334-6.

⁵⁰ Ivi, p. 269: «[...] era una canzonetta, composta di un'unica frase che i due [uccelli] si rimandavano a vicenda [...] di una dozzina di sillabe, cantate su due o tre note – sempre le stesse salvo impercettibili capricci o variazioni – a tempo di allegretto con brio [...]: *È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!*».

⁵¹ P. P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Tempo», cit., p. 12.

⁵² M. Cedronio, *Emile Durkheim*, in *L'albero della Rivoluzione*, cit., p. 168.

⁵³ G. Lefebvre, *Folle rivoluzionarie*, cit., p. 77.

⁵⁴ Ivi, p. 82.

storia⁵⁵. Sembrerebbe che Morante, qui, renda una testimonianza poetica in sincrono con gli emblematici episodi internazionali di violenza giovanile, alla cui interpretazione l'antropologo Ernesto de Martino offre un contributo più profondo della mera analisi comportamentale, nell'intervento *Furore in Svezia*⁵⁶, dove gli attuali fenomeni di disordine pubblico, ingenerati da impulsi irrelati di aggressività e vandalismo adolescenziali, vengono ricondotti al freudiano «istinto di morte», prima di essere, ben più significativamente, considerati quali segnali della crisi dei «sistemi tecnici di risoluzione culturale del furore e della violenza»⁵⁷, ovvero della decadenza di rituali e istituti festivi, atti a contenere l'insorgenza del *furor*, trasformando lo stesso in un valore spendibile sul piano culturale.

Ora, se Hanna Arendt tende a considerare la violenza come una forma di emancipazione «pre-politica», e in-attuale, nel senso che terrebbe conto, data la «categoria mezzi-fine»⁵⁸, più del futuro che del presente, e in questo caso essa

⁵⁵ Come, infatti, lamenta Pasolini: «L'idea di Ninetto a te dovuta [...] / dovuta, dico, all'oggettivazione di quella Grazia / in quanto umorismo fattosi carità per opera d'intelletto – / è superiore al Pazzariello. / [...] egli va, coi suoi ricci, dimentico dei mandolini / (che ben ha nel cuore) / Del Pazzariello, per contro, non scaccio luogo e data di nascita. / Non è fruibile come dispensatore di aggraziate violenze sessuali. / L'hai voluto casto come un monaco, per principio, / e tu ne sei orgogliosa, madre idealizzatrice e piena di certezza. / [...] Volevi forse farlo addirittura di fumo?» (cfr. P. P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, in *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 40-1). Qui, neanche troppo implicita, una polemica contro la de-sessualizzazione di sostanza degli efebi morantiani, a cui si aggiunge, a nostro avviso, una nota di intertestualità col rimando all'«uomo di fumo» palazzeschiano.

⁵⁶ E. De Martino, *Furore in Svezia*, in «Italia Domani», I, gennaio 1959; poi raccolto in *Saggi italiani 1959*, a c. di A. Moravia e E. Zolla, Milano, Bompiani, 1960, e in *Furore simbolo valore* [1962], Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 225-232: «La sera di capodanno del 1956 il Kungsgatan, l'arteria principale di Stoccolma, fu invaso da una turba di circa cinquemila adolescenti in furore. Indossavano pesanti giubbe di cuoio sulle quali figuravano emblemi di teschi e misteriose iscrizioni cabalistiche. Per tre ore i giovani tennero la strada, molestano i passanti, rovesciando automobili, frantumando le vetrine dei negozi, erigendo barricate con inferriate e montanti divelti dalla più vicina piazza del mercato. [...] Gli episodi di violenza non insorgono per qualche cosa o contro qualcuno: inesplicabilmente, come per un richiamo misterioso, gruppi di adolescenti e di giovani, dai quindici ai vent'anni, senza conoscersi fra di loro e nulla avendo in comune tranne l'età, formano banda temporanea ed entrano in furore distruttivo» (p. 225).

⁵⁷ Ivi, p. 229.

⁵⁸ H. Arendt, *Sulla violenza*, Parma, Guanda, 2001, p. 6.

abbisogna «di una guida e di una giustificazione»⁵⁹, appare chiaro quanto pure la soluzione morantiana sia lontana dall'inveramento della morale terroristica degli anni a venire⁶⁰, nella misura in cui la sommossa descritta dall'autrice (spinoziana) è *causa sui*, una sostanza autolegittimantesi e meta-temporale: «*Il segreto unico è questo: che non c'è segreto*»⁶¹. Il valore del movimento di gioia è nel movimento stesso.

La parola *rivoluzione* designa correttamente tutto il complesso di azioni a lunga e a breve scadenza che sono compiute da chi è cosciente di voler mutare *nel tempo storico* una situazione politica, sociale economica, ed elabora i propri piani tattici e strategici considerando costantemente nel tempo storico i rapporti di causa e di effetto, nella più lunga prospettiva possibile. Ogni *rivolta* si può invece descrivere come una sospensione del tempo storico. La maggior parte di coloro che partecipano a una rivolta scelgono di impegnare la propria individualità in un'azione di cui non sanno né possono prevedere le conseguenze.⁶²

Un'altra funzione, dunque, che non sia quella di avallo di uno scontro violento, deve rivestire la scena di linciaggio ai danni del capro espiatorio, appartenente al gruppo sociale più debole, «i poveri», che offre il destro allo scoppio dell'insurrezione: «Vi è data occasione in questo medesimo istante di audiopartecipare al quadro esaltante / della RIVOLUZIONE!!! / !!!Vogliate ascoltare / lo schiocco delle bandiere! / lo scoppio delle polveriere!! / il tonfo delle alte sfere!!! / la fantasmagoria delle balere!!!!»⁶³ e così via, in un crescendo di figure di suono, sino all'esplosione finale

⁵⁹ Ivi, p. 55: «La violenza è per natura strumentale; come tutti i mezzi, ha sempre bisogno di una guida e di una giustificazione per giungere al fine che persegue. E ciò che ha bisogno di una giustificazione da parte di qualcos'altro non può essere la sostanza di niente. [...] La legittimazione, quando è messa in discussione, si basa su un appello al passato, mentre la giustificazione è in rapporto con un fine che sta nel futuro. La violenza può essere giustificabile, ma non sarà mai legittimata».

⁶⁰ Si veda, a tal proposito, l'incompiuta *Lettera alle Brigate rosse*, in occasione del sequestro di Aldo Moro (marzo 1978): «[...] (rimosso l'orrore che per mia natura di fronte a ogni violenza mi farebbe ammutolire) io mi sforzo di non dubitare, almeno, [...] che voi siate davvero, ai vostri propri occhi, dei rivoluzionari. Confesso che dato l'uso che ne è stato fatto nella storia a tutt'oggi, mi ripugna ormai di ripetere la parola *rivoluzione* (e fin di pronunciarla). Però questa parola, per quanto stuprata e tradita, in se stessa mantiene il suo significato primo e autentico: di grande azione popolare al fine di instaurare una società più degna. Ora, su questa chiara definizione, sono state sventolate troppe bandiere equivoche». Cfr. *Cronologia*, in E. Morante, *Opere I*, «i Meridiani», Milano, Mondadori, 1988, p. LXXXVIII.

⁶¹ E. Morante, *La smania dello scandalo*, cit., p. 103.

⁶² F. Jesi, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in *Il tempo della festa*, Roma, nottetempo, 2013, p. 43.

⁶³ E. Morante, *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, cit., pp. 196-7.

della Grande Opera in una sorta di rituale sabotaggio della sfera verbale, necessario affinché si instauri quella circolarità tra pre-verbale e trans-verbale, propria di tanto misticismo grato a Morante⁶⁴. Ma, intanto, la deflagrazione autosacrificale non sta affatto ad indicare la rinuncia al piano del simbolico, né una violenza perpetrata ai suoi danni. Infatti, «violenta è solo l'irruzione del simbolo»⁶⁵ stesso. La lingua della sommossa deve essere pre-culturale, la lingua dell'eroe primordiale, il capo, affermandosi «dove la modernizzazione sembra aver fallito e dove invece è ancora agli inizi»⁶⁶, ma affermandosi, appunto, al solo fine di sconfiggere (o prevenire) la «massificazione morale»⁶⁷, come la lingua di «un eroe-buffone, un trickster, autore di scherzi, giochi e burle per il solo gusto di giocare»⁶⁸. Il leader rivoluzionario di Morante, così, «deve maturarsi; ma ignorante» e «riconoscere la sua diversità come una smorfia»⁶⁹, perché lo scandalo di cui è portatore non sia provocato dalla violenza, né motivato dall'isteria politica.

Allo stesso tempo, però, l'autrice prende le distanze dall'ottocentesco *portrait de l'artiste en terroriste*⁷⁰, perché l'anarchismo, che è proprio della sua proposta culturale, non sconfini in nichilismo, «sostanza profonda del vivere associato di una modernità che può riprodurre se stessa solo disattendendo le promesse con cui si legittima»⁷¹, di una società che ha bisogno del terrorismo per garantirsi dal cambiamento democratico. Si assiste, allora, da parte di Morante, a un discorso che rimanda ai contenuti storici dell'avanguardia, ma di avanguardia non è più. (E qui sta, esteticamente parlando, la sua portata beneficamente «scandalosa», per restare a Pasolini). Se alla fine del XIX

⁶⁴ Cfr. E. Morante, *La canzone degli F.P.*, cit., p. 137: «Un tale / (F.P. anonimo) / [...] contento e felice dentro una grotta in un qualche tibet / va dicendo che / il grande manifesto rivoluzionario degli estremisti F.P. / è stampato a miriadi nei giorni e nelle notti / da prima ancora che esistessero le lingue / e le scritture». Inoltre, crediamo di poter interpretare in tale ottica l'icastica e un po' capziosa sintesi di giudizio, che Pasolini rende di Morante nella poesia *Il mondo salvato dai ragazzini*: «Non sa, perché testarda come un'asina, / col Talmud nella pancia [...]». Cfr. P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 31. Al riferimento alla religione ebraica, però, si aggiunga evidentemente anche quello al buddismo tibetano.

⁶⁵ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 72.

⁶⁶ E. Weil, *Masse e individui storici*, Roma, Ed. Riuniti, 2000, p. 94.

⁶⁷ Ivi, p. 58.

⁶⁸ V. Lanternari, *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 232.

⁶⁹ E. Morante, *La smania dello scandalo*, cit., p. 107.

⁷⁰ D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007, p. 58.

⁷¹ Ibidem.

secolo, infatti, il simbolismo, benché poetica elitaria, e così parzialmente «romantico-borghese», ha saputo consistere in «una sorta di attentato anarchico [...] fino alla dissoluzione del dogma [...] d'un linguaggio codificato, garanzia ultima della società»⁷², lo ha fatto in virtù della propulsione del soggetto sulla scena, di un trasferimento al soggetto lirico, al poeta-eroe, dell'azione sociale tradotta in «sforzo significante»⁷³, del menadismo di cui sopra convertito in «dispositivo semiotico»⁷⁴. È, invece, evidente come Morante trattenga su di sé la funzione poetica, demandando quella rivoluzionaria ai propri personaggi carismatici, con la sola eccezione dell'Usepe de *La Storia*, che sembra incarnarle entrambe⁷⁵ (e che, infatti, è destinato alla morte sacrificale, la quale sancisce la fine del tipo mistico-carismatico, che il fanciullo andaluso di *Aracoeli*, Manuel, dis-incarna nel suo darsi quale personaggio *post mortem*). Ma, all'altezza de *Il mondo salvato*, l'autrice pare non voler rinunciare all'intenzionale ruolo demiurgico di «madre dell'eroe». Se, altresì, seguiamo lo snodarsi del percorso avanguardistico, che «tentò il passaggio da una fase futuristica (in senso russo) di protesta, a forme più comunicative, capaci di esprimere la nuova realtà rivoluzionaria»⁷⁶, Morante farà certo mostra di «una affinità ultrastorica – un amore, felice, / per il bel cazzo di Majakovsky»⁷⁷, per cui si può dire che «ogni materiale decadente decade»⁷⁸, ma il discorso autoriale continuerà a porsi nel senso della riflessione della «crisi» – del soggetto, delle avanguardie artistiche e delle coscienze

⁷² J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 417.

⁷³ Ivi, p. 420.

⁷⁴ Ivi, p. 476.

⁷⁵ Ci limitiamo, in questa sede, alla considerazione della pre-esistente congiunzione tra la figura pagana del fanciullo orfico e dionisiaco, di caratterizzazione nietzschiana, e quella cristiana del fanciullo adamitico nella teorizzazione pascoliana de *Il fanciullino*. A questo proposito, si rimanda al capitolo *Classicismo e simbolismo*, in P. Pieri, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Bologna, Pendragon, 2000. Si veda, inoltre, la nota 13 in E. Martínez Garrido, *Palabra y poesía en La Storia de Elsa Morante*, «Cuadernos de Filología Italiana», 1995, n. 2, p. 147. Interessante, inoltre, notare come la figura del fanciullo qui delineata non vada necessariamente assunta nell'alveo della matrice junghiana, se teniamo per ferma una divaricazione delle tradizioni rammemorate. Si tenga presente la risposta negativa di Kerényi a Jesi, a proposito di una sua eventuale conoscenza dell'opera pascoliana. Cfr. F. Jesi, K. Kerényi, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, Macerata, Quodlibet, 1999, pp. 16-21.

⁷⁶ R. Guttuso, *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari, De Donato, 1972, p. 109.

⁷⁷ P. P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 34.

⁷⁸ *Ibidem*.

politiche. Più che un «*j'accuse*», tuttavia, è un «*mea culpa*», se è vero che la tonalità dominante è quella nostalgica, come si evince dal *Congedo*:

[...]

perdonatemi se sospiro ripensando
a quanto era stata semplice
la mia vita.⁷⁹

E se lo stato della melanconia è effettivamente «opposto alla mania»⁸⁰, risulta confermata la scissione tra l'autrice e l'eroe, che invece ha fatto propria, come abbiamo visto, la dimensione dionisiaca del messaggio di rivolta. La situazione esistenziale, privata e storica, per cui la nostalgia «si esprime in forma traslata come complesso di colpa»⁸¹, si manifesta più compiutamente nella canzone che chiude il poema morantiano, *La carlottina* (il cui titolo rimanda alla sfera della danza e del canto popolari: «Certi attacchi d'allegria sono uguali alle note musicali»⁸²), dove alla trovata euforica di una scolara ariana è affidato il compito di vanificare i piani nazisti di sterminio etnico. Un'operazione, questa, di contro-storia o di storia parallela, per così dire, che ha trovato equivalenti solo a partire dai tardi anni Ottanta, nella sperimentazione romanzesca postmoderna. Ma in Morante la speranza nostalgica è retroattiva, non semplicemente regressiva, e non può coincidere con la «nostalgia del

⁷⁹ E. Morante, *Congedo*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 221.

⁸⁰ E. Canetti, *Massa e potere*, cit., p. 420.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² E. Morante, *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 217. Inoltre, si consideri come il rapporto con la musica popolare sia alla base di tutta la letteratura medica e filosofica sul concetto di nostalgia, quale si vede in Rousseau, per cui «C'è in Svizzera una celebre aria popolare di montagna [...] che [...] ha fatto morir di dolore così tanti che per ordinanza del Re è stato proibito tra le truppe svizzere», in A. Prete (a c. di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina Editore, 1992, p. 67. La musica, infatti, costituisce quel «segno rammemorante» atto a determinare, secondo Starobinski, «un attacco di *ipermnesia* affettiva: l'illusione della quasi-presenza del passato, cui si accompagna il sentimento doloroso della separazione» (Ivi, p. 99). A ciò, si aggiunga la connessione, in Jankélévitch, con la sfera della protesta socio-politica: «La protesta delle nazionalità oppresse, frustrate, alienate, si riveste volentieri di una forma musicale. [...] colui che protesta rivendica il ritorno alle fonti originarie [...] – folklore, repertorio di favole, lingua nazionale e canto popolare» (Ivi, p. 123).

non-umano», la «nostalgia del nulla»⁸³, bensì «può avere per soggetto Itaca, l'eden, la lingua prebabelica, l'infanzia, il buon tempo antico, la frugalità dei costumi, e con un ossimoro violento, persino il futuro»⁸⁴. Qui, soprattutto il futuro. Il senso di colpa storica, che anima la coscienza autoriale, colpa per non aver saputo evitare il collasso dei valori civili e per non averli saputo reintegrare nella società postbellica, malgrado le apparenti trasformazioni sociali attuate negli anni del *boom* economico, in cui prende forma *Il mondo salvato*, tale colpa, dunque, deve costituire il fondamento dell'istanza collettiva di rivolta culturale. È in ciò che la nostalgia o, per meglio dire, la neostalgia⁸⁵ fa sistema, e sistema rivoluzionario: sono le attese autoriali, riflesso di un'angoscia condivisa, a nutrire il carisma del capo, e non viceversa; così come sono le immagini del passato, opportunamente rivisitate dallo strumento dell'ironia, a sostanziare le proposte per il futuro, anche ai limiti del paradosso spazio-temporale, di quell'«ossimoro», appunto, di tradizione e rinnovamento, che per Morante è la festa.

⁸³ E. De Martino, *Furore in Svezia*, in *Furore, simbolo, valore*, cit., p. 227.

⁸⁴ A. Prete, *Nostalgia*, cit., p. 18.

⁸⁵ Per l'occorrenza del termine sociologico, si veda M. Velikonja, *Titostalgia. A study of nostalgia for Josip Broz, Skopje*, Mirovni Institut, 2008.

II.¹ La “festa crudele” e la “crociata dei pastori”: dall’egualitarismo millenaristico a Pasolini e Brecht

Quando la festa non è più possibile, poiché non esistono più i presupposti sociali e culturali per un’esperienza della collettività che “nel più profondo” sia “più affine alla giocondità che alla malinconia”, la memoria della festa antica e perduta assume nel rimpianto uno spicco così netto da attrarre nell’ambito della “festa” in negativo, della forma in cavo, ogni esperienza che sia collettiva, dolorosa, e che in qualche misura corrisponda – appunto in negativo – alle caratteristiche della vera festa.²

Si noti come la dimensione ontologica della nostalgia, appena delineata, non si esaurisca in Morante nell’ambito della produzione letteraria, bensì si alimenti della continuità tra simpatia personale e dialettica culturale, che sono i due prolifici versanti del rapportarsi morantiano con l’altro da sé, come si evince compiutamente dall’epistolario einaudiano³. Da una lettera dell’amico e interlocutore Goffredo Fofi apprendiamo la costanza della riflessione di Morante sul tema della nostalgia, che travalica la conclusione del progetto poematico della fine degli anni Sessanta. E infatti è del giugno 1970 la riflessione di Fofi, che pare dialogare strettamente col *Mondo salvato* e la sua autrice:

Dici dell’eden. Tempo fa ho sentito uno stronzo [sic!] alla radio [...] che diceva che la spinta alla rivoluzione e alla «sovversione» nasce dal rifiuto di crescere e accettare la società, alla cui base c’è... la nostalgia dell’eden, dell’infanzia, dell’età dell’oro, che i rivoluzionari, scontenti dell’oggi (lui diceva: della realtà) proiettano nel futuro. Vedi come quadra? Io [...] do segno positivo a questo discorso. [...] Alla nostalgia dell’eden (per chi la vive intensamente o più intensamente) non può che corrispondere la ricerca dell’eden [...]. E la parte del poeta? Per esempio, una, fondamentale, che tu certo assolvi: parlare dell’eden, parlare dell’insoddisfazione procurata dalla sua perdita; forse anche cercare il nuovo (eden) [...]: quella è la parte che tocca soprattutto ai «politici» ragazzini. Ma tu vedi l’eden come pura astrazione, come «paradiso» impossibile, distinguendolo da nirvana e Gerusalemme, bloccandolo nel passato remoto irricongiungibile. Non resta dunque che la nostalgia e il lamento di fronte a un «vuoto» rispetto al quale ogni soluzione è impossibile.⁴

¹ Il paragrafo ha come premessa, e ad esso è debitore, lo stimolante apporto del Professor Marco Antonio Bazzocchi.

² F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, cit., p. 66.

³ D. Morante (a c. di), *L’amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2012.

⁴ Ivi, p. 561.

A questa presunta mancanza di «soluzione» morantiana, la cui poesia, al pari del «lamento», assolverebbe a una funzione retorica, in quanto strumentalmente contenitiva del dolore della «perdita», ma senza re-immettere sul piano della concreta prassi storica, Fofi contrappone quindi la «ricerca», ovvero l'«esempio», la «testimonianza» – accanto al ricordato «manifesto» di Bill Morrow, emblema dei ragazzini edenici –, offerta da «un pantheon» di poeti contemporanei, tra cui ci colpiscono la menzione di Majakovskij a conferma della lettura pasoliniana (vedi sopra) del poemetto morantiano, quella di Hernandez, come anticipazione delle scelte autoriali per il paratesto de *La Storia*, e l'inopinata, per entro l'universo morantiano, presenza di Brecht, anteposto da Fofi al Beckett della neo-avanguardia. La *querelle* Brecht-Beckett⁵ è la cartina al tornasole dei nostrani dibattiti teorici degli anni Sessanta e Settanta su un'esigenza di rinnovamento estetico, evidentemente più formale che contenutistico, benché nel solco tracciato dalla crisi delle grandi ideologie⁶, che sarebbe approdata al postmoderno. Se Luigi Weber individua nella «funzione-Beckett», ovvero nell'arte intesa «come esplorazione dell'ignoranza e dell'impotenza» tramite i modi di una «antilingua dell'antipensiero»⁷, l'accesso primario alla decodifica della prosa neoavanguardista,

⁵ La questione ci sembra correttamente impostata in P. Valesio, *Del classico Bertolt Brecht*, «il verri», 4, 1961, pp. 31-33: «[l'originalità di Brecht], nella sua dimensione conoscitiva, è fondata sostanzialmente sul rifiuto della concezione tradizionale della coscienza come centro di interiorità spirituale nettamente contrapposto al mondo esterno [...mentre la] crisi della coscienza umana come base di un ordinamento antropocentrico dell'esistenza ci serve come criterio per “catalogare” anche il teatro di Ionesco e di Beckett».

⁶ Secondo Pasolini, il vuoto di senso dell'esperienza avanguardista si associa naturalmente alla crisi della cultura marxista, per cui l'autore preconizza «la fine dell'avanguardia» sulla base del «fatto che [...] il marxismo è passato di moda; e con ciò voglio dire che la cultura marxista, nel suo momento reale, è rivolta a se stessa, a criticarsi, a riflettersi, a ripensarsi, mentre, nel suo momento ufficiale, finge che nulla sia successo [...]. Ma qual è stato l'effetto di questo odioso bisogno di stabilità e livellamento delle borghesie, di questa oscena salute del neocapitalismo? Il più incredibile e il più naturale. Una reviviscenza, diffusa, violenta, scandalosa e popolare, *fino ad arrivare ad essere di moda*, della problematicità pura e semplice, della contestazione, dell'individuo che protesta, dell'anormale [...]. La protesta anti-sociale si fa protesta anti-letteraria, e questa si fa, così, protesta anti-verbale. [...] Ora, ogni distruzione è sostanzialmente un'autodistruzione». Cfr. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1405-1410.

⁷ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 16, 13.

mentre già riconduce sotto il cielo di Brecht nell'affermare che «[...] il grande tentativo del Novecento fu quello di decapitare definitivamente l'aristotelismo in arte»⁸, Massimiliano Borelli pareggia il conto, affiancando alla precedente una «funzione-Brecht», inscritta nella prassi sperimentale di:

[...] un continuo debordare dei significati rintracciabili, una connotazione del reale sempre estranea a una mimesi immediata, ma che si appropria del materiale segnico, [...] al fine di stravolgerne i legami consueti tra le parole e gli oggetti e praticare così, attraverso una ricombinazione irrealistica della realtà, [...] una duplicazione straniata dell'empiria.⁹

Se, come vedremo, la lettura pasoliniana di Brecht segue il vettore dell'interpretazione di Barthes, la neo-avanguardia approccia il drammaturgo secondo l'asse Benjamin-Sanguineti, ovvero alimentando il parallelo tra l'effetto brechtiano di «straniamento» e il procedimento benjaminiano dell'«interruzione», per cui Sanguineti conclude che «[...] il Brecht secondo Benjamin, infine, è tutto qui: nell'interruzione che genera stupore, cioè nella rivelatrice soluzione di continuità, e nello *choc* come forma fondamentale di una dinamica straniata»¹⁰. Il maggior rappresentante della neo-avanguardia, all'altezza del 1978, con evidente ritardo rispetto all'attualità del dialogo sulla figura brechtiana, si vale della pratica del «metacommento», come pure della dislocazione temporale del suo stesso intervento, per pronunciare un giudizio su una stagione letteraria giunta alla propria epitome: dissacrare la critica «apologetica» di Benjamin su Brecht, o meglio dissacrare Brecht¹¹, apologizzando Benjamin, equivale per Sanguineti a un'operazione di decodifica del vissuto artistico suo e dei sodali, per cui:

[...] l'alternativa culturale [...] può formularsi, sulla base delle indicazioni di Benjamin, in questo modo: come lotta tra la teologia che assume al proprio servizio il materialismo storico, e il materialismo storico che assume al proprio servizio la teologia.¹²

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013, p. 29.

¹⁰ E. Sanguineti, *Brecht secondo Benjamin*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 164.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 163: «Il commento di un commento ci concede la profanazione dissacrante del testo».

¹² Ivi, p. 168.

Tuttavia, anche a un autore come Brecht ben si addice la prospettiva storica della colpa dell'intellettuale, per cui Barthes gli ascrive «[...] la grandezza più adeguata al nostro tempo, quella della responsabilità»¹³. Tale prospettiva è stata da noi già rilevata per Morante in associazione alla valorizzata poetica dell'«innocenza», al centro di un'operazione di *memoria formale*, oltre che storico-contenutistica: la costruzione di drammi e canzoni attorno alla speranza di un più giovane e incorrotto, sebbene non necessariamente – si intenda, qui, alludere alla necessità storica – vittorioso, proletariato. Analogamente a quanto appena stabilito per Morante, dunque, Furio Jesi ha ratificato l'esistenza, in Brecht, di «un'esperienza del tempo storico entro la quale “i posteri” stanno di fronte, come giudici, alla generazione di Brecht stesso [...]». Il nucleo di quei posteri è costituito dai giovani»¹⁴, come i comunardi, protagonisti dell'estremo *I giorni della Comune* (1948-49), o come le fanciulle Johanna Dark e Simone Machard, eroine eponime di drammi precedenti. E sempre i giovani sono i destinatari delle liriche della tarda maturità, in cui al poeta non resta che «mostrare [...] qualcosa di gradevole, di umanamente piacevole [...] configurato più come nostalgia di futuro che come possibilità di presente»¹⁵.

La lettura di Brecht da parte di Elsa Morante non è stata oggetto di dichiarazioni da parte della stessa, il che rende difficile procedere a una circostanziata ipotesi circa la conoscenza autoriale dell'opera del drammaturgo tedesco, se non tramite il ricorso alla testimonianza biografica indiretta e a una aurorale disamina intertestuale. A motivo della tormentata relazione col regista Luchino Visconti sappiamo di una frequentazione morantiana dell'ambito teatrale, che proseguirà, oltre la stessa amicizia pasoliniana, nel rapporto col più giovane Carlo Cecchi, conosciuto nel 1965¹⁶. Ebbene, proprio in virtù della risonanza di tali personaggi nella vicenda intellettuale e umana della nostra, prestiamo attenzione alla circostanza per cui Visconti scrive a Morante, lamentando il divieto di ingresso in Italia per il Festival Teatrale di Venezia nell'autunno del 1951, imposto a Brecht e alla Compagnia del Berliner Ensemble¹⁷. L'incontro del teatro brechtiano con la nuova scena italiana è, perciò, procrastinato di due anni: nel 1953, a Padova, De Bosio firma la regia di *Un uomo è un uomo* (1926) e Lucignani, a Roma,

¹³ R. Barthes, *I compiti della critica brechtiana*, in «il verri», 4, 1961, p. 38.

¹⁴ F. Jesi, *Brecht*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 70-71.

¹⁵ Ivi, p. 91.

¹⁶ G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, pp. 156-158.

¹⁷ Cfr. D. Morante (a c. di), *L'amata*, cit., pp. 245-246.

quella di *Madre Courage e i suoi figli* (1939). Tuttavia, l'imposizione del modello brechtiano in Italia si avvale ben più efficacemente di due canali, quanto mai eterogenei e divaricati: da un lato, l'ortodossia delle versioni streheleriane al Piccolo Teatro di Milano, a partire dalla messa in scena de *L'Opera da tre soldi*; dall'altro, il versante dell'*underground*, che per Morante è mediato da Cecchi appunto, con i famigerati adattamenti brechtiani del Living Theatre.

A questa sommaria ricostruzione, non può bensì sottrarsi la speciosa interazione Brecht-Pasolini, che deve aver costituito per l'autrice un *vademecum* imprescindibile, nei modi che qui vogliamo definire. A detta di Stefano Casi, però, la ricezione pasoliniana di Brecht, leggermente differita rispetto agli anni dell'affermazione del drammaturgo, avrebbe seguito un sentiero discosto da quello appena delineato e, come sempre nel caso del poeta friulano, affatto personale:

L'impatto originario con Brecht si ha dunque non nel clima delle scoperte degli intellettuali di sinistra nel dopoguerra né in quello delle pseudo fedeli regie di Streheler, ma nell'ambito della frequentazione di Laura Betti [...] come interprete di confine fra teatro, cabaret e canzone.¹⁸

Se prestiamo attenzione a quanto Pasolini stesso scriverà polemicamente nel *Manifesto per un nuovo teatro*¹⁹ (1968) circa i frequentatori dei «teatri cittadini» per le «principali “prime” di Strehler, di Visconti o di Zeffirelli»²⁰, non ci stupisce che l'*ingredior* pasoliniano sia, invece, quella Laura Betti, che nel 1961 debutta a Roma ne *I sette vizi capitali* di Brecht-Weill e per la cui seriore interpretazione Pasolini delinea il ruolo di Coscienza nel «balletto cantato» *Vivo e Coscienza* (1963), progetto²¹ poi abortito, ma destinato a segnare una tappa nel processo di superamento pasoliniano del *modus* brechtiano, che pure deve essere considerato una strada elettiva, se, in una nota

¹⁸ S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 106.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», 9, gennaio-marzo 1968; ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., pp. 2481-2500.

²⁰ Ivi, p. 2484.

²¹ Pensato per il debutto alla Mostra di musica contemporanea di Venezia nel 1963, con le musiche di Bruno Maderna e le coreografie di Jerome Robbins, e evidentemente ispirato a *I sette vizi capitali* di Brecht-Weill come da interpretazione della Betti, Pasolini ne dirà: «È stato solo un progetto, una tentazione. Naturalmente non intendevo scrivere un melodramma sui vecchi schemi e forse per realizzare la mia idea non ho incontrato, come Brecht, il mio Kurt Weill». Cfr. la Notizia relativa a *Vivo e coscienza*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in P. P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1132-1133.

sulla poesia di Sandra Mangini, Pasolini scrive – è ancora il 1965 –: «[...] la passione, lo strazio didascalico, la minaccia che la Mangini ci mette nell’esprimerlo, ha una forma interna diversa dalla nostra: noi non siamo stati mai capaci di leggere Brecht così»²², dove la ratifica di un’insufficienza, empatica prima che poetica, sussume la consapevolezza di un contenuto di valore per il messaggio brechtiano, dove opportunamente colto (e coltivato). Se, come sostiene Casi in una considerazione, che ben potremmo estendere alla stessa Morante, è proprio il 1963 l’anno della «folgorazione brechtiana», in coincidenza con una crisi ideologica ed esistenziale (che, per Morante, è pure la crisi del cordoglio per la perdita di Bill Morrow²³), la quale aggalla in una mutata sensibilità formale e sperimentalistica, dove

[...] l’*abbozzo*, l’*appunto*, il *comunicato*, il *progetto* diventano forme concluse nel loro essere non definitive per denunciare la complessità della rappresentazione; e la filosofia del palinsesto, cioè della forma non definitivamente formata che si accresce di correzioni, stratificazioni, aggiunte e apparenti sottrazioni, va a collocarsi lentamente ma inesorabilmente al centro della tecnica creativa di Pasolini.²⁴

Chi progetta, come Brecht, il proprio edificio poetico, secondando le forme aperte del frammento, ha come volontà ultima la «sintesi finale» di un processo dialettico, – che si compone, con uno slittamento dal piano ideologico a quello logico, di materiali eterogenei ed eterodossi, dove l’inserito audio-visivo, la citazione e il rifacimento sono le cifre di nuovo ordine formale, che vorrebbe mimare l’istanza sociale di un ordine nuovo –, mette a disposizione del Pasolini di *Vivo e Coscienza* un emblematico *Bearbeitung* del dramma medioevale allegorico, sviluppato in chiave marxista, ovvero nei modi dell’affrancamento delle coscienze da una sovrastruttura morosa. Questo, se facciamo nostra la distinzione di Chiarini, per cui:

[...] la cosiddetta ‘forma aperta’ del dramma, il suo sviluppo ‘a stazioni’ così lontano dalla classica ricetta aristotelica, trascrive nella poetica espressionista un processo di mistica catarsi o di doloroso Calvario attraverso cui deve passare l’esperienza redentrice dell’umanità, mentre Brecht gli assegna

²² P. P. Pasolini, *Notizia su Sandra Mangini*, «il Menabò», 8, Torino, Einaudi, 1965; ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., 2456.

²³ Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., pp. 150-156.

²⁴ S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 111.

l'esplicito compito di farsi tramite ideale per la progressiva presa di coscienza d'una realtà demistificata o demistificabile.²⁵

Vivo e Coscienza avrebbe, allora, costituito per Pasolini il primo *Stationendrama*, la cui struttura a episodi è, invece, confluita, seppur parzialmente, in *Italie magique*, scritto ancora per Laura Betti e da questa, stavolta effettivamente, interpretato. Non paia un caso, tuttavia, che in quel mirabile compendio storico-antropologico in merito all'evoluzione dell'istituto teatrale come «rito», che occupa la sezione finale del *Manifesto per un nuovo teatro*, Pasolini indichi la religiosa come prima forma teatrale, che «si ripete in tutte le situazioni storiche, o meglio, preistoriche, analoghe. In tutte le “età delle origini” e in tutte le “età oscure” o medioevi»²⁶. Ora, il primo episodio del balletto del 1961, il solo tra i quattro a essere compiutamente articolato, con la sua ambientazione nel 1660 si colloca idealmente subito dopo la conclusione della Guerra dei Trent'anni, guerra di affermazione e territoriale e religiosa. Infatti, *Coscienza* «Viene, forse, dal Concilio di Trento»²⁷, mentre il contadino adolescente, *Vivo*

[...] potrebbe però anche essere un pastore abruzzese o pugliese, o un marinaio, o un pescatore: potrebbe trovarsi su una spiaggia a Terracina, a Napoli, ad Amalfi, ad accomodare le reti, a tirare in secco la barca... Poiché è pura vita, il suo lavoro è una danza: non ha parole in lingua per esprimersi. La sua esistenza è molto anteriore al XII secolo, perduta nella preistoria, ad alto livello, in altra cultura.²⁸

Da un lato, osserviamo, *Vivo* si manifesterebbe quale antecedente diretto del Pazzariello morantiano, trovando peraltro in Ninetto Davoli la propria felice incarnazione²⁹, sia per l'appartenenza a una preistoria incorrotta, che è quella verso cui si appunta la nostalgia di Morante-Fofi, come visto, sia per il rifiuto di un linguaggio logicamente articolato, elementi caratterizzanti, che del resto Pasolini ribadisce tali, lasciando la conclusione della scena alla parata musicale dei compagni di *Vivo* («Ragazzotti contadini vivi tre secoli fa, che altro non sono che vivi; e lingua non

²⁵ P. Chiarini, *Brecht e la dialettica del paradosso*, Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1969, p. 34.

²⁶ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2497.

²⁷ P. P. Pasolini, *Vivo e Coscienza*, in *Teatro*, cit., p. 147.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 108. Nel paragrafo precedente abbiamo, altresì, ricordato come Pasolini tendesse a rintracciare in Ninetto l'emblema dei ragazzini morantiani del *Mondo salvato*.

hanno, se non la lingua muta della danza – e danzano»³⁰), mentre sfilano sulle note di una melodia popolare «antica e terribile come il mondo», trascinando con sé il fanciullo e sottraendolo a Coscienza, esito previsto anche per i restanti episodi appena in abbozzo. D'altra parte, però, se recuperiamo quanto appena considerato nel *Manuale* a proposito del primo rito teatrale, con le componenti di «propiziazione, scongiuro, mistero, orgia, danza magica»³¹ che ben si riscontrano in *Vivo e Coscienza*, come pure poi in *Italie magique*³², è evidente lo scarto, più teorico che di prassi scenica, che nel 1968 allontana Pasolini dall'opera coreografica pensata nel 1963 (e, conseguentemente, dal modello brechtiano), se il nuovo teatro, il teatro di parola «Non può essere infine RITO RELIGIOSO, perché il nuovo medioevo tecnologico pare escluderlo, in quanto antropologicamente diverso da tutti i precedenti medioevi...».³³ L'esperienza pregressa simil-brechtiana deve sembrare inattuale a un Pasolini che considera definitivamente tramontato, con la fine della democrazia attica, l'ideale politico del teatro ateniese, a cui Brecht guarda per ragioni ideologiche e precipuamente pedagogiche, mentre peraltro il friulano ricusa quel residuo decadente ed espressionistico, che ancora gli pare informare la produzione brechtiana, come pure – si badi – quella morantiana, se la recensione in versi al *Mondo salvato*, che abbiamo analizzato nel primo paragrafo, può ancora recitare:

[...]

Quanto a Bill, sta, tutto solo, nel Proprologo;
dove il «precedente» è tutto costituito, qui sì, da materiali
non del tutto inclassificabili. Si direbbe che un parlante
risvegliatosi dopo un cinquantennio, abbia racimolato
ricordi intatti, nella cerchia nel frattempo evoluta,
della lingua di cinquant'anni avanti [...]³⁴

³⁰ P. P. Pasolini, *Vivo e Coscienza*, cit., p. 150.

³¹ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., pp. 2497-2498.

³² Qui, la scena terza, introdotta dal cartello «CITAZIONE BRECHTIANA», è la rappresentazione burlesca, felliniana, della mascherata del potere, con Laura Betti, che mima le mosse di Hitler e Mussolini, presenti sulla scena come fantocci (come fa la stessa Morante nelle pagine cronachistiche de *La Storia*) e personifica la Patria, inscenando l'assassinio sacrificale ed espiatorio del Milite Ignoto. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Italie magique*, in *Teatro*, cit., p. 157.

³³ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2499.

³⁴ P. P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 34.

La complessità dell'affrancamento da un pur anacronistico Brecht, tuttavia, è difficilmente occultata dal critico, che, infatti, nell'atto di redigere un proprio documento teorico, fissa in esordio una combinazione retorica di preterizione e metanoia finalizzata alla rimozione, malcerta quanto malriuscita, della «funzione-Brecht» dalla produzione artistica coeva: «In tutto il presente manifesto, Brecht non verrà mai nominato» apre, infatti, a una considerazione di valore, seppur per riduzione, e alla reiterazione del «nome» in altre tre occorrenze testuali. Ma il licenziamento di Brecht («I tempi di Brecht sono finiti per sempre!»³⁵), già passato per le maglie della riportata dichiarazione di Barthes³⁶ in *La fine dell'avanguardia*, non sarebbe d'altra parte definitivo, se Pasolini non omettesse, come di fatto farà, proprio la stima dell'apporto brechtiano allo stesso *Mondo salvato dai ragazzini*, apporto non meglio considerato dalla critica morantiana.

È possibile stabilire che il discorso di Morante da e intorno a Brecht si svolga parallelamente alla meditazione pasoliniana, inserendosi negli interstizi di quest'ultima per poi ereditarne il portato, in un momento storico e biografico, che presente e approda ai moti del 1968, in cui questo pare essersi esaurito per Pasolini, ma non altrettanto per la sua interlocutrice. Morante riparte proprio dal punto in cui l'esperienza dell'amico si è arenata, ovvero dall'accarezzato, e inopinatamente sfumato, secondo la testimonianza di Laura Betti³⁷, progetto di messa in scena della brechtiana *Santa Giovanna dei Macelli* (1929-1930), nel corso della quale una coorte di pupi e marionette avrebbe supportato la recitazione, al solito coreografata, della stessa Betti nel ruolo della protagonista. Già sappiamo, per essercene interessati nel paragrafo precedente, della predilezione morantiana per la pulzella, che emblemizza, tanto per Brecht quanto per

³⁵ P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2494.

³⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, cit., pp. 1422-1423: «“Sospendere il senso”: ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore. E infatti a questo punto Barthes pensa subito a Brecht. “In rapporto a questo problema del senso, il caso di Brecht è molto complicato. Da un lato, ha avuto, come ho detto, una coscienza acuta delle tecniche del senso [...]; naturalmente tutta questa tecnica era pensata in funzione di un senso politico. *In funzione di*, ma forse non *in vista di* [...]. Io mi domando se questo senso *impegnato* dell'opera di Brecht non è in fin dei conti, a modo suo, un senso *sospeso*... C'è senz'altro nel teatro di Brecht un senso, un senso fortissimo, ma questo senso è sempre una domanda”». E qui il giudizio di Barthes su Brecht richiama curiosamente quello di Fofi sull'assenza di soluzione nell'opera più “impegnata” di Morante (vedi sopra).

³⁷ Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 115-116.

Pasolini e Morante, il senso della responsabilità del singolo di fronte alla crisi collettiva. È, questo, quasi un *unicum* nel panorama letterario coevo al drammaturgo. Teniamo, infatti, per ferma la considerazione di Lukács circa il difetto della letteratura tedesca, anche di carattere rivoluzionario come quella espressionista, esplicitosi nelle mancate reazione e riflessione sulla crisi della Germania guglielmina prima e weimariana poi, espresse dal teorico marxista in questi termini:

Certo la letteratura tedesca non fu la sola a fallire davanti alla grande crisi [...]. Ma se tutto il movimento espressionistico nel suo insieme respinse la riproduzione della realtà, fino allora perseguita dalla letteratura [naturalista], per sostituirla con un profetismo poetico ammantato del pathos dei veggenti, il confronto tra l'espressione soggettiva e la situazione storica oggettiva rivela che questa «rivoluzione letteraria» visse solo sulla carta, in esperimenti formali, senza incidere sulla vita del popolo stesso, senza cioè educarlo e rischiare le oscurità attraverso la configurazione del più profondo contenuto dei problemi reali dell'epoca.³⁸

Liquidata l'esperienza espressionista di pari passo col fallimento della rivoluzione socialista, è Brecht ad ereditare, secondo Lukács, l'istanza di rinnovamento formale a scapito di un contenuto sociale non sempre immediatamente spendibile sul piano della prassi storica, rimprovero che, come si è detto, sarà mosso al lirico tedesco dallo stesso Pasolini. Tuttavia, si consideri: che *Santa Giovanna dei Macelli* «appartiene al ciclo della poesia antiriformista di Brecht»³⁹, senza per questo rientrare tra le opere meramente didascaliche del periodo marxista, è un fatto che può aver senz'altro determinato l'adesione pasoliniana. Quella morantiana sembra, invece, avere radici più profonde, se l'autrice non abbandona l'evoluzione del personaggio-Giovanna fino al più macchinoso risultato de *Le visioni di Simone Machard* (1941-1943).

Recuperiamo, a questo punto, dal *Mondo salvato* la porzione testuale che qualifica la figura di Giovanna D'Arc (Dark in Brecht: *nomen omen* evidentemente antifrastico) come «tamburino celeste»⁴⁰. Per entrare nel cuore dell'operazione morantiana di selezione e montaggio, accenniamo all'interpolazione brechtiana: la santa Giovanna, giovane contadina francese si contamina nelle fantasie del tedesco col movimento dei pastori di Würzburg (250 km dall'odierna Augusta brechtiana), che tra XIV e XV

³⁸ G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca. Dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1956, p. 171.

³⁹ H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, Torino, Einaudi, 1972, p. 87.

⁴⁰ E. Morante, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, cit., p. 124

secolo ha sconvolto un simoniaco vescovato con la complicità, nemmeno troppo surrettizia, della borghesia in ascesa. Norman Cohn ricostruisce, dalle cronache del tempo, la vicenda esemplare di un pastore, che «a tempo perso, cercava di divertire il pubblico delle osterie e dei mercati suonando il tamburo e il piffero – di qui il nomignolo, con cui è tuttora noto, di Tamburino (o Pifferaio) di Niklashausen»⁴¹. Il tamburo diventa, ben presto, dopo attribuzioni miracolose e apparizioni divine, simbolo della predicazione di massa, di una predicazione in cui afflatti mistici e necessità spirituali si combinano strettamente col bisogno del povero e la rivendicazione economica. (Né dimentichiamo che Brecht aveva già utilizzato il tamburo come emblema della rivolta spartachista, «all'intersezione del tempo mitico e del tempo storico, dell'eterno ritorno e dell'una volta per sempre»⁴², in *Trommenl in der Nacht*)⁴³.

In *Santa Giovanna*, la protagonista di Brecht compare sulla scena a capo di un drappello dell'Esercito della Salvezza, che, marciando a suon di tamburo, appunto, avanza verso la sede delle potenti industrie della carne in scatola, in una Chicago ridottasi a Grande Macello durante la terribile crisi del 1929. Il monologo di Giovanna avvia la serie connotativa delle apposizioni temporali, all'insegna retorica di parallelismi e ossimori:

In tetri tempi di sanguinoso smarrimento,
ordinato disordine,
pianificato arbitrio,
disumana umanità,
[...] in un mondo che è simile a un macello,
[...] vogliamo qui riportare
Iddio.
Poco celebrato ormai
già quasi famigerato

⁴¹ N. Cohn, *I fanatici dell'Apocalisse*, Torino, Edizioni di Comunità, 2000, p. 275.

⁴² F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 56.

⁴³ «Fuori, la città affamata e infreddolita si agitava in un brusio punteggiato dal rumore dei tram, tradita dai capi che si dilaniavano nelle lotte, sconvolta da scioperi, cortei, dimostrazioni, manovre di borsa, poteste retoriche. Lì dentro tutto ciò si condensava nelle iniezioni che il paziente Brecht, acuto, ardito attore-spettatore, faceva a se stesso, con un cinismo che somigliava al taglio d'un rasoio dentellato. "I *Trommenl* sarebbero veramente i tamburi, se vi fosse dentro tutto questo", osservò Bronnen. "Bene, bene, ottimamente", assenti Brecht, "ce lo metterò"». Cfr. A. Bronnen, *Giorni con Bertolt Brecht*, Milano, Rizzoli, 1962.

non più ammesso
nei luoghi della vita reale,
ma unica salvezza degli infimi.
Per questo ci siamo decisi
a battere il tamburo per lui [...] ⁴⁴

Ora, Morante, nell'apostrofe agli I.M. della sua *Canzone*, dopo aver previamente ascritto la tamburina alla schiera degli F.P. nel grafo precedente esaminato, sembra richiamarsi alla necessità apotropaica, di scongiuro, da parte di un corteo di «voci» volto a neutralizzare l'enumerazione dei *terribilia*, che, analogamente a Brecht, l'autrice impalca retoricamente in una *climax* paratattica di paradossi e antifrasi, ma soprattutto di figure di suono, che stanno a evocare la cadenza omiletica del Potere, il quale si avvita su se stesso di contro al libero e umile canto degli F.P.:

[...]
in questo vostro mondo di sangue e di denti
[...] passano sempre quelle poche voci illese
con le loro allegre notizie.
Contro le vostre milizie sevizie immondizie
imprese spese carriere polveriere bandiere
istanze finanze glorie vittorie sciarpe littorie & sedie gestatorie
contro la vostra sana ideologia la vostra brava polizia
ghepeù ghestapò fbi min-cul-pop ovra rapp & compagnia
e tutta la vostra mortuaria litania
ci vale solo quell'unica eterna scaramanzia:
l'allegria ⁴⁵

Qui, Morante dimostra di aver trattenuto la lezione dell'impiego brechtiano dei *songs*, in cui il verso libero distende nel moto lirico il ritmo narrativo, alternandolo con citazioni più o meno deformate, versetti biblici o epici, il tutto considerato funzionale non soltanto per l'abusato effetto di straniamento, ma soprattutto per «formulare, sia pure in termini poetici, contenuti e valori ideologici» ⁴⁶. La questione fondamentale è, dunque, quella dell'«allegria», che troviamo presente alla coscienza della stessa Giovanna, la quale, secondo la chiave di lettura morantiana – che tuttavia, come

⁴⁴ B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, in *Teatro*, vol. I, Torino, Einaudi, 1963, pp. 619-620.

⁴⁵ E. Morante, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, cit., pp. 134-135.

⁴⁶ C. Molinari, *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1996, p. 49.

vedremo subito, non si sovrappone immediatamente a quella di Brecht –, riconnette la categoria etica ed estetica della gioia alla comunicazione diretta col divino. Quando, infatti, il capitalista Mauler, in un tentativo di corruzione e temporaggiamento, la ammonisce, alludendo con fare ricattatorio alle stesse convinzioni della giovane: «[...] dovete ancora innalzare il Signore / come unica salvezza, / e battere il tamburo per lui, / perché prenda piede nei quartieri della miseria / e la sua voce risuoni nei Grandi Macelli»⁴⁷, Giovanna medita tra sé: «Lo so, dovrei essere allegra, sento / che Dio sarà aiutato»⁴⁸. Come si evince, lo scarto di Morante rispetto a Brecht sta nel superamento della condizione di ambiguità della protagonista, la cui schisi tra pulsione mistica e completa adesione al destino storico dei miseri – schisi che, su un piano extraletterario, rappresenta nelle intenzioni brechtiane «l'impotenza del riformismo dinanzi ai monopoli»⁴⁹ – si manifesta compiutamente poco oltre: «Potete avere freddo, / ma io posso tornare / dentro la sala / tra la bandiera e il rullo del tamburo / e parlare di Lui che regna in cielo. / [...] Sì, questa è quasi una commedia, proprio / indegna, il mio restare qui / senza necessità. E tuttavia / non posso andarmene»⁵⁰. Pertanto, in Brecht la congiunzione tematico-stilistica di «allegria» e «commedia» approda all'«effetto della comicità», dove:

L'allegria doveva essere un'allegria conoscenza delle antinomie, che a loro volta potevano essere di due tipi, cioè potevano avere o no una funzione di critica, a seconda che si trattasse di una contraddizione all'interno della società borghese o nell'evoluzione socialista.⁵¹

Se ne deduce che la Giovanna brechtiana incarna il personaggio dialettico per eccellenza, il cui processo di autocoscienza e adesione alla lotta di classe segue un percorso tortuoso, che solo nel dramma *La madre* (1930-1932) darà luogo a una sintesi compiuta. In Morante, invece, le contraddizioni dell'eroina vengono assorbite nel «*tornate fanciulli*» degli F.P., morale evangelica secondo la quale «[...] l'ultima intelligenza della fine / sta nell'identificazione col principio» e «[...] gli *altri* [...] / SONO tutti te stesso: non tuoi simili né pari né compagni né fratelli / ma proprio lo

⁴⁷ B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, cit., p. 676.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, cit., p. 86.

⁵⁰ B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, cit., p. 693.

⁵¹ H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, cit., pp. 136-137.

stesso unico / TE / STESSO»⁵², per cui, infine, l'allegria è paradossalmente l'assenza, finalmente riconquistata, di ogni contraddizione:

[...]

Così tu immediatamente
ti sarai riconosciuto: e a te
sarà venuto il promesso
e allegro *regno tuo*...⁵³

In quest'ottica la Giovanna D'Arc degli F.P., la Giovanna morantiana, appare più propriamente assimilabile a Simone Machard, personaggio che, pure, la critica brechtiana ha giustamente ritenuto più debole, ma che, nell'ottica di Morante, ha il pregio della potenza visionaria e della grazia, come si evince dai commenti degli astanti durante il processo che la condanna per sabotaggio ai danni dell'invasore nazista: «Fin da piccolina ha fatto sempre tutto di testa sua. [...] Non era affatto brutta. [...] Specialmente col suo vestitino celeste con le *ruches*»⁵⁴. Non ci sembri pretestuosa la sottolineatura della cromia «celeste» nel riandare con la mente alla «cuffia turchina»⁵⁵ in testa all'alter-ego dell'autrice, rimasta prigioniera, come dietro uno specchio, di un purissimo sogno d'infanzia. Se a ciò aggiungiamo il già richiamato epiteto di «tamburino celeste», assistiamo a un fenomeno per cui la suggestione della lettura imprime alla successiva scrittura un icastico suggello iconografico, scaturito dalla commistione di tratti appartenenti alle due eroine brechtiane, Giovanna e Simone (a cui si aggiunge, in controluce, il ricordo della Kattrin di *Madre Courage*). Infatti, durante la prima visione di Simone, che attiva l'identificazione con la pulzella di Francia, probabilmente accesa nella fantasia dalla lettura di una biografia storica, che accompagna sempre il personaggio sulla scena, un angelo «d'oro», porgendole un piccolo tamburo al posto della cesta della biancheria, proclama alla giovane attonita:

[...] Iddio Signore va cercando chi lo aiuta,
e la sua scelta su te, la sua piccola serva, è caduta.
Dio ti manda questo tamburo, perché tu svegli la

⁵² E. Morante, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, cit., p. 138.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ B. Brecht, *Le visioni di Simone Machard*, in *Teatro*, vol. II, cit., p. 1940.

⁵⁵ E. Morante, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, cit., p. 139.

gente

che bada ogni giorno solo alle sue minute faccende.⁵⁶

Ma, a ben guardare, si tratta di una sorta di profezia *post eventum*, almeno a tener conto, come complesso strutturale, dell'opera brechtiana, dove a battere il tamburo, seduta sul tetto, per allertare la cittadinanza circa il prossimo assalto nemico è la muta e sfregiata Kattrin⁵⁷, altra figura espiatoria nell'immaginario del drammaturgo tedesco, che combina tre differenti ambientazioni storiche (rispettivamente, nell'ordine della nostra menzione: la Chicago della Grande Depressione, la Francia invasa dall'esercito nazista e l'Europa delle monarchie nazionali in lotta per la supremazia) e la medesima citazione, quasi di sapore biblico, senza tema di anacronismi ed estrema libertà nei confronti della tradizione, secondo «una concezione dell'arte [...] pre-borghese [...] che considerava i contenuti e le forme già esistenti come un materiale per l'attività artigianale dello scrittore d'un'epoca posteriore»⁵⁸. Morante fa propria tale prassi, con analogia felicità nomenclatoria, proprio a partire dalla topica dell'anglo-americanismo di gusto popolareggiante di Brecht, che identifica in Chicago non tanto un contesto socio-urbanistico definito quanto un polo esotico, non diversamente da quanto accade per le menzioni orientali, e questo non soltanto per ciò che concerne la produzione brechtiana pre-migratoria. Possiamo ipotizzarne un uso analogo da parte di Morante, in base ai lacerti di una nutrita corrispondenza epistolare d'oltreoceano con Moravia e altri intellettuali italiani, come Paolo Milano: «Il bello orrido, per chi ha occhi aperti, in America è chiaro. Il mondo di oggi vi esprime le sue ultime conseguenze. E per noi avvezzi al limbo italiano o al purgatorio europeo, una visione radicale delle cose presenti e future, può essere salutare»⁵⁹. Tuttavia, sarà opportuno considerare che la citazione di Chicago, anche come calco brechtiano, non è scevra di implicazioni emotive sottilissime, a motivo della portata che la rielaborazione del lutto per Morrow ha sulla stesura del *Mondo salvato*.

Esaminiamo, a questo punto, un esempio ne *La canzone clandestina della Grande Opera*, intermezzo radiofonico all'interno de *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, inserito con ovvia funzione straniante, che Morante desume al pari dell'utilizzo meta-

⁵⁶ B. Brecht, *Le visioni di Simone Machard*, cit., p. 1902.

⁵⁷ Cfr. B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, in *Teatro*, vol. II, cit., pp. 1353 ss.

⁵⁸ H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, cit., p. 48.

⁵⁹ D. Morante (a c. di), *L'amata*, cit., p. 119.

teatrale di altoparlanti e varianti grafiche a mimare, per il lettore, i famigerati cartelli brechtiani, ancora una volta in sintonia con le scelte pasoliniane per *Italie magique*, che si chiude sulle note di «*Carosello*» proprio come la canzone morantiana è introdotta e seguita da *Cielito lindo*. Accostiamo l'incipit del testo di Morante all'esordio brechtiano della poesia-racconto *I tessitori di tappeti di Kuján-Bulák commemorano Lenin*. Così Brecht:

Molte volte è stato commemorato, e senza risparmio,
il compagno Lenin. Busti ci sono e statue.
Città ci sono, che portano il suo nome, e bambini;
discorsi si pronunciano, in tante lingue diverse;
assemblee si radunano e dimostrazioni
da Shanghai a Chicago, in onore di Lenin.⁶⁰

Così Morante:

È di passaggio il carrozzone della Grande Opera
che proviene da Chicago, si ferma a Shanghai,
e prosegue per Samarkanda.
Non ha cavalli né guidatori né macchinisti né inservienti.
Ripartendo da Shanghai si fermerà a Samarkanda
e proseguirà per Chicago.⁶¹

La cromatura geografica delle marche di Chicago e Shanghai non risulta tanto un vezzo mnemonico morantiano, ma il contrassegno di un discorso elettivo maturato alla lettura del lirico Brecht, se si consideri che le composizioni poetiche brechtiane, a detta di Fortini, trattengono, non meno della drammaturgia, l'icasticità dell'esempio e dell'ammonimento, arrivando a investire il poeta della funzione, quasi morantiana, di testimone e di progenitore dell'eroe, quest'ultimo inteso come colui che supera «la cecità degli oppressi» e «il contagio spirituale dell'alienazione economica»⁶²:

⁶⁰ B. Brecht, *I tessitori di tappeti di Kuján-Bulák commemorano Lenin*, in *Poesie e canzoni*, Torino, Einaudi, 1961, p. 19.

⁶¹ E. Morante, *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, cit., p. 157.

⁶² R. Barthes, *I compiti della critica brechtiana*, cit., p. 41.

[...] *I tessitori di tappeti di Kujan-Bulak e La parabola di Budda* hanno una struttura analoga ai «drammi di insegnamento» brechtiani dove un personaggio o un coro riassumono o interpretano la vicenda. «Avete ascoltato come...», ovvero: «ma noi...». Si noti poi, nel poemetto sui tessitori, la precisa animazione dialettica: il busto di Lenin è stato sostituito, per onorarlo con una corretta comprensione del suo insegnamento, dai secchi di petrolio destinati a combattere la malaria, ma la conclusione non è quella di un volgare pragmatismo: l'innominato compagno turkestaniano che, nella seconda parte del poemetto, propone di porre alla stazione una scritta con la relazione dell'accaduto [...] rappresenta il momento della comprensione storico-ideologica, necessaria quanto l'azione al progresso reale. Egli è, in una certa misura, il poeta medesimo.⁶³

A colpirci, in prima istanza, è il dato per cui tanto il commento di Benjamin, ricordato da Sanguineti, quanto le analisi fortiniane più acute scaturiscono dalla disamina della produzione brechtiana non teatrale, a riprova del fatto che la rivoluzione copernicana operata da Brecht stia proprio nella diversione del genere lirico in poesia epica. Così, Morante ne *La serata a Colono*, attivando il procedimento della parodia⁶⁴ ed elevandosi al di sopra delle canonizzazioni di genere, combina nella coppia attanziale Edipo-Antigone l'elemento mitico che informa il dramma sofocleo, quello veterotestamentario della «legittimazione religiosa» del ribelle⁶⁵ contrapposta

⁶³ F. Fortini, *Brecht o il cavallo parlante*, in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 352-353.

⁶⁴ La nozione di parodia e l'utilizzo morantiano della stessa sono stati più volte oggetto di discussione. Assai significative le posizioni di Giorgio Agamben e Concetta D'Angeli, efficacemente riassunte e coniugate nell'analisi di L. Dell'Aia in *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Bari, B. A. Graphis, 2011, pp. 148-153.

⁶⁵ Cfr. G. Breccia, *L'arte della guerriglia*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 226-227: «Il caso forse più antico – e certo uno dei più interessanti – di legittimazione dell'irregolare è legato all'episodio biblico del duello tra Davide e Golia. La vicenda è nota, ma lo sono meno alcuni particolari: quando il giovane pastore si dichiara pronto a raccogliere la sfida, re Saul, comprensibilmente preoccupato, lo invita almeno a vestire la sua armatura: Davide in un primo momento obbedisce, ma subito dopo se ne libera, affermando di non riuscire nemmeno a camminare sotto quel peso (1 Sm 17, 38-39), rivendicando invece la propria destrezza e agilità di cacciatore esperto. La regola condivisa da re Saul e dal possente Golia di fronte a lui – la regola, più in generale, di tutti gli uomini coperti di bronzo, e poi di ferro e di acciaio – è quella della guerra che garantisce il primato sociale ed economico di un'intera classe [...]. Davide, il fanciullo-guerrigliero seminudo che abbatte il gigantesco oplita con un colpo di fionda, rifiutando la logica del confronto in campo aperto, potrebbe costituire l'elemento destabilizzante non solo di una particolare *forma* della guerra, ma anche di un intero edificio sociale: per questo la sua legittimità può essere ammessa soltanto come manifestazione della benevolenza divina – come *miracolo*». Come *analogon* di Davide, la Giovanna brechtiana e il «tamburino celeste» morantiano, la muta Katrin

all'ideologia romana del *bellum iustum* alla base del pensiero occidentale⁶⁶, le reinterpretazioni illuministiche e poi idealistiche della vicenda dell'eroina greca, l'adattamento brechtiano da Hölderlin (1948) e quello del Living Theatre (1967), la mistica ebraica e quella indiana, Heidegger e Weill, proprio come Lutero e Marx, Kipling e Villon o il tao e Mao in Brecht: in sintesi, come si evince, l'autrice contamina i poli del sacro e del profano, il mito e la storia, la tradizione e l'innovazione. La parodia morantiana, alla pari di quella brechtiana, si afferma, dunque, quale superfetazione del modello di partenza con soluzioni d'arrivo iridate, per le quali l'eclettismo costituisce un valore estetico tanto contenutistico quanto formale. L'ipotesi che l'inusuale atto unico morantiano appartenga all'ambito della poesia epica, ossia all'amalgama straniante di aspetti drammatici e speculativi, di effetto tragico (o grottesco) e discorso filosofico, piuttosto che essere esso conformato alla scrittura teatrale *tout court*, risulterebbe avallata del resto dalla difficoltà di una trasposizione scenica sempre procrastinata, a partire dal progetto di collaborazione Bene-De Filippo, o al peggio negletta, fino alla coraggiosa interpretazione di Carlo Cecchi per la regia di Mario Martone (2013)⁶⁷.

dell'uno come la «selvatica e tremante» Antigone dell'altra, sono le maschere di un ribellismo anarcoide, ma “graziato”, rivolto contro le teste di ponte del potere istituzionalizzato.

⁶⁶ Cfr. Ivi, pp. 227-228.

⁶⁷ Si consideri indicativo della mozione a sfavore dell'ambiguità, pur suggestiva, del testo il giudizio di Masolino D'Amico in «La Stampa», 28/01/2013: «Il pubblico capisce poco – c'è poco da “capire” – ma avverte la presenza della Poesia, e si abbandona al suo fascino».

Capitolo III

La Storia. Il tempo della festa

I. Potere personale e memoria collettiva: personaggi-icona sotto il segno del carisma

Ripartiamo da *La serata a Colono*. Ripartiamo da una Morante “taumaturga”, che agisce meraviglie sulla “crisi” – crisi da intendersi nell’ottica dell’epitomizzazione del senso e della necessaria svolta – di un personaggio¹ classico, rimodulandone il destino ermeneutico in una chiave prettamente antropologica.

Che cosa spinga Brecht a dotare l’adattamento di *Antigone* di un prologo ambientato nella Berlino del 1945 è una necessità condivisa dalla Morante del *Mondo salvato*, nell’eleggere a *setting* de *La serata a Colono* il reparto psichiatrico di un ospedale dell’Italia anni Sessanta: la sovrapposizione di memoria semantica (comune e sociologica) e memoria episodica (psicologica) perviene all’attualizzazione individuale di una conoscenza del passato collettivo in termini di consapevolezza e di capacità nell’istituire relazioni di tipo cognitivo, ciò che determina la costituzione di un campo di conoscenza, nelle modalità teorizzate da Bourdieu². Il campo culturale di Brecht e di Morante coincide, evidentemente, col tragico classico e trova in Antigone un agente simbolico di conoscenza, come ben sintetizza Steiner:

Il XIX secolo identificò l’essenziale della cultura greca nella tragedia ateniese. Le ragioni di questa identificazione superano le istanze meramente estetiche o didattiche. I maggiori sistemi filosofici, a partire dalla Rivoluzione Francese, sono stati sistemi tragici che hanno metaforizzato la premessa teologica della caduta dell’uomo. Le metafore sono di varia natura: il concetto di alienazione da sé in Fichte e Hegel, il copione marxista della servitù economica, la diagnosi di Schopenhauer sul comportamento umano sottomesso ad una volontà coercitiva, l’analisi della decadenza in Nietzsche, la

¹ «L’insistenza su modalità narrative e teatrali, accomunate dalla categoria del personaggio (vero cardine compositivo della poesia del periodo), sottopone l’antico schema del lirismo ad una sorta di dilatazione su più registri e movenze; la quale è, a sua volta, connessa alla messa in questione delle pretese assolutistiche di una soggettività chiusa in se stessa (un aspetto, questo, su cui quasi tutti, anche se con obiettivi diversi, polemicamente insistono: da Porta a Caproni)». Cfr. *Introduzione*, in E. Testa (a c. di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. XI.

² Cfr. P. Bourdieu, *Risposte. Per una antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

storia che narra Freud dell'insorgere della nevrosi e dell'insoddisfazione dopo la colpa edipica originaria, l'ontologia della caduta della verità primaria dell'Essere in Heidegger. Dedicarsi alla filosofia, dopo Rousseau e Kant, trovare un'espressione normativa e concettuale della condizione psichica, sociale e storica dell'uomo, vuol dire pensare in termini tragici.³

Se ne ricorderanno tutti i pensatori del Novecento, dunque. E nessuno senza avvertire la vibrante vitalità del mito di Antigone. Al punto che il sacrificio della fanciulla diviene, in un crescendo di raffronti epico-lirici, *figura Christi*. Così, in Simone Weil:

Nel supplizio della croce c'è qualcosa di analogo a quello inflitto ad Antigone, murata viva. Corrisponde certamente allo stesso movente, la ricerca di un alibi. Non si uccide, si mette il condannato in una situazione che comporta necessariamente la morte. Di conseguenza, originariamente, non si trattava certo di un supplizio riservato agli schiavi. Forse i Romani l'hanno trovato presso le popolazioni sottomesse in Italia? In ogni caso, era già consueto ai tempi di Plauto. Anche la cassa di Osiride è come la caverna di Antigone. Questi supplizi sono stati delle ordalie?⁴

Sincretismo culturale, quello che la nota rivela, spaziando dagli autori classici latini e greci⁵ alla etno-storiografia dei popoli italici e dalla mitologia alla teologia, senza che si lasci presagire, almeno in queste forme, l'esistenza di una vincolante gradazione di valore ermeneutico, applicata alle differenti discipline scientifiche. Questo, non perché il pensiero di Weil manchi di coerenza, bensì perché il *focus* deve essere ricercato altrove. In più punti dei *Quaderni*, la riflessione converge sulle forme del potere, o meglio sulla «ricerca del potere»: è qui che incrociamo le citazioni weiliane di Sofocle⁶. Antigone, in quanto «congiurata solitaria», è stata opportunamente paragonata a una figura

³ G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990, p. 12.

⁴ S. Weil, *Quaderni III*, Milano, Adelphi, 1988, p. 221.

⁵ Non solo, evidentemente, i tragici e in particolare Sofocle, ma anche il Plutarco del *De Iside*, l'unico che compiutamente riporta, al cap. 13, il mito della cassa in cui Osiride fu rinchiuso con astuzia proditoria dai suoi rivali al trono, in un trattato che, a differenza delle *Vite*, sembra «avvolto in una liturgia di morte». Cfr. *Premessa* a Plutarco, *Diatriba isiaca e Dialoghi delfici*, a c. di V. Cilento, Sansoni, Firenze, 1962, pp. 3-7.

⁶ Si veda, ad esempio, S. Weil, *Quaderni I*, Milano, Adelphi, 1988, p. 110, pp. 142-144, pp. 161-164, p. 194.

ossimorica⁷. La scelta di Morante sembra, dunque, quasi ricadere su una componente testuale più che su un “tipo”, quale certamente l’eroina greca viene ad essere nei secoli.

Eppure, malgrado il suo sia, per eccellenza, il dramma della «debolezza e solitudine di colui che si oppone ai poteri»⁸, l’Antigone di Morante non ha la caratura della protagonista, del personaggio autonomo, non monopolizza il recitato e neppure muore in scena, bensì accompagna l’anziano padre⁹ nell’ultimo viaggio e chiude la *Serata*, piangendone la drammatica estinzione-espiazione. Tali variazioni non dovranno essere lette solo come frutto della sovrapposizione tra le due tragedie sofoclee, *Antigone*, appunto, e *Edipo a Colono*. L’ossimoro andrà, allora, ricercato nella stessa creazione morantiana di un’Antigone assai poco antigonesca rispetto ai suoi precedenti. In tal caso, infatti, la modulazione di una *pleureuse*, popolarisca quanto si voglia, a partire dal modello carismatico sofocleo, o meglio una coabitazione tra la pratica del carisma, entro l’*habitus* popolare della fanciulla incorrotta, e la forma del compianto, dunque, sarebbe un apporto del tutto originale dell’autrice romana.

⁷ Cfr. N. Loraux, *Le madri in lutto*, Bari, Laterza, 1991, pp. 26-30, dove si mette in luce la riluttanza della società greca all’esternazione femminile del lutto e a comportamenti rituali pubblici: «[L’*oikèion pènthos*, il “lutto intimo”] ha per luogo la casa. Soluzione maschile o, per lo meno, un modo civico di assegnare al proprio lutto dei confini che, per una donna, si identificano con i muri familiari dell’*dikos*. Infatti l’*oikèion pènthos* non deve contaminare la città, nello stesso modo in cui, in termini più generali, le manifestazioni del lutto non possono interferire sul funzionamento delle istituzioni politiche. E quando, malgrado tutto, questo avviene, è proprio il segno di un disordine nella città» (p. 27).

⁸ S. Weil, *Quaderni I*, cit., p. 143.

⁹ Nel febbraio 1963 è già uscito per Einaudi un testo che si confronta direttamente con l’invenzione estetica di un mondo ridotto a “Cottolengo”, in cui l’occhio razionale del narratore protagonista è chiamato a interrogarsi sul destino politico ed etico del voto concesso ai tenetari di invalidità psico-fisiche, metafora di un più generale processo di crisi esistenziale e presentimento di un futuro apocalittico. È la calviniana *Giornata di uno scrutatore*, in cui un rilievo ben preciso assume la coppia di un padre, un vecchio contadino, e un figlio idiota e paralitico («il vecchio contadino fissava il figlio negli occhi per farsi riconoscere, per non perderlo, per non perdere quel qualcosa di poco e di male, ma di suo, che era suo figlio», cfr. I. Calvino, *La giornata d’uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, «i Meridiani», Mondadori, 2004, p. 64). La coppia morantiana Edipo-Antigone ne costituisce, in uno scenario analogo, il simmetrico negativo. A ragione, Calvino può essere considerato un altro narratore della “crisi”. Lo fa acutamente Calcaterra, in un volume di imminente pubblicazione e che citiamo per gentile concessione dell’autore: «La continua perorazione sulla crisi, la presa di coscienza della stessa, diviene il suo atteggiamento di fondo, per misurarsi con l’ineludibile scommessa di creare sempre nuove coordinate, utili a una lettura, aggiornata, dell’esistente» (vedi D. Calcaterra, *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*, Milano, Mimesis, 2014).

Mentre Antigone assume su di sé la risposta al famigerato indovinello della Sfinge e la adatta ai modi del consolo, per un verso, e dell'apologo popolare, per l'altro, contaminato dai toni della rassegnazione cristiana, la trascrizione per esteso del suo monologo rivela come Morante inquina, a sua volta, la de-regolazione linguistica del flusso di coscienza con strumenti di convenzione e "addomesticamento", anche in senso rituale, del parlato, quali la formularità (tra gli esempi, la ripetizione ossessiva del "che polivalente" e di «tutti quanti»), i parallelismi, a livello sintattico, e l'analogia (in particolare, col corso della natura e il mondo animale), sul piano del significato:

Voi pa' questo pensiero dei morti è perché ci tenete il ricordo pa' / che voi quello non ci dovete piangere che anzi! I poveri defunti sono contenti / del ricordo perché il lutto si fa per il ricordo [...] eh / che tanto a questo mondo si sa che la morte tiene diverzi orari / che quella è cosa naturale che pure nella casa alla sera uno si ritira più presto e un altro dopo / [...] che di prima mattina uno parte dalla casa come una bestiola con 4 gambe / [...] e ma poi però verso sera non ce la fa più con 2 gambe [...] / se tiene un guaglione inzomma un figlio oppuramente una figlia da potercisi appoggiare / e così cunzolato a ora di cena se ne ritorna alla casa sua che poi la notte / si dorme riposati assieme tutti quanti che la giornata è finita / che l'ora di dormire viene per tutti e mica solo i cristiani / ma pure gli animali e così pure gli ortaggi e legnami e la carne di vaccina e gli uccelli / inzomma tutti quanti che come s'è nati bisogna morire che come la crapa campa d'erba / così la morte campa di gente eh pazienza io / pure se sono nata per dover morire / sono contenta d'essere nata [...]¹⁰

Si ottiene, quindi, un particolare effetto litanico, più conservativo che rivoluzionario, se vogliamo, dal punto di vista della sperimentazione linguistica come, peraltro, della tenuta psicologica del soggetto enunciante. L'apparente ingenuità di Antigone, come è stato più volte sottolineato dalla critica, contrasta con l'eccesso sapienziale di Edipo, venendo a evidenziare una contrapposizione assurda a topica culturale, quella tra "selvaggio" e "civile". Ora, secondo lo studioso Jesi, tale demarcazione assume un preciso profilo antropologico in occorrenza dell'azione festiva, nel cui carattere rituale e extra-ordinario dobbiamo far rientrare anche il momento del cordoglio funebre:

[...] le feste dei "selvaggi" in cui maggiormente affiora il dover essere sono state sempre le feste guerresche [...], anche per il "selvaggio" la festa guerresca non può essere un momento di decondizionamento, di essere senza dover essere; la festa guerresca sarà, piuttosto, il momento in cui il dovere [di combattere] trova ritualmente conferma e rappresentazione. Per ragioni analoghe, anche una festa pacifica ma luttuosa (una *festa dei morti*) non vale come esempio appropriato di decondizionamento:

¹⁰ E. Morante, *La serata a Colono*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 63-64.

una festa luttuosa, anche quando non ha a che fare con una guerra contro avversari umani (che, per esempio, sono stati gli uccisori degli uomini compianti), è pur sempre festa della sconfitta nella guerra dell'esistenza contro la morte.¹¹

Seguendo questa impostazione, ci sembra innegabile che Morante ricalchi, ancora una volta, il *modus* etnologico, ma problematizzandolo, ponendolo in causa¹² attraverso la proiezione su Edipo e Antigone, come su una coppia attanziale, della scissione caratteristica nel ricercatore sul campo: «“Civile” è lo sguardo dell'osservatore, “selvaggio” è l'io dell'osservatore. La differenza tra l'io e lo sguardo è tanto più grave, in quanto l'io mostra il suo essere “selvaggio” in relazione con ciò che vale come *pierre de touche* della civiltà: con il dover essere e con il rappresentare»¹³. Ovvero, la scissione tra la componente “illuministica”, raziocinante e che pregiudichi, e la componente naturale pregiudicata (in senso positivo col mito rousseauiano del “buon selvaggio”, o negativo, in una prospettiva “coloniale” di conquista e controllo). In questa ottica, il rapporto tra Edipo e Antigone è analogo a quello tra Davide Segre e Ueseppe ne *La Storia*.

Se il buon senso popolare(-sco) e l'analfabetismo di Antigone decidono della sua preistoricità, allo stesso modo l'intellettualismo di Edipo è sovra-storico e colpevole di astrazione. Invece, agli occhi della figlia, le cui debolezza e precarietà esistenziale

¹¹ F. Jesi, *Il tempo della festa*, Roma, nottetempo, 2013, pp. 88-89.

¹² Cfr. Ivi, pp. 104-105: «La differenza tra l'uomo “antico” o l'uomo “primitivo” che vivono la festa, e lo studioso moderno che si preoccupa di conoscere la festa, muove dalla differenza tra epifania e gnosi. Il ritmo gnoseologico, percepibile dallo studioso, è il ritmo stesso di funzionamento della macchina antropologica. Poiché noi siamo, appunto, nella situazione dello studioso e non di colui che vive la festa, non possiamo avanzare serie ipotesi su ciò che *forse* si nasconde di là dalle pareti traslucide della macchina antropologica. [...] In mancanza di esperienza epifaniche, privo di immagini che siano davvero rivelazioni, l'etnologo può aver a che fare unicamente con *macchine*, modelli gnoseologici funzionanti – la macchina mitologica, la macchina antropologica –, i quali lasciano intendere di contenere al loro centro, come nucleo inaccessibile, primo motore immobile, le immagini epifaniche». Secondo Jesi, l'inconoscibilità della festa, se non nei suoi rituali esteriori, equivale per l'antropologo a un'inconoscibilità del proprio io, la cui “diversità” rispetto al dover-essere viene proiettata più o meno inconsciamente sull'altro, sul “selvaggio”. La macchina antropologica risulterebbe, allora, come una sorta di gabbia, di tranello etnologico, della cui scientificità dubitare lecitamente. Individuare, nella Morante, una sintonia con tale interpretazione equivale, per noi, a restituire alla scrittura narrativa quel potere realmente epifanico, che la rende complementare all'indagine scientifica.

¹³ Ivi, p. 91.

costituiscono un vincolo astringente al rapporto di dipendenza dal sacro, il carisma¹⁴ paterno ne fa un uomo-dio, alla stessa stregua dei capi delle comunità primitive, delle quali Antigone può costituire un simulacro, o meglio una sopravvivenza di una fase storica (non parliamo, qui, di mentalità). Dal dramma della sepoltura che è, per eccellenza, *Antigone*, si passa con *La serata a Colono* alla drammatizzazione della mancata, perché innecessaria, sepoltura di Edipo¹⁵. Quanto agli uomini-dei, infatti,

Le fonti sono concordi nel descriverli come esseri a parte, eletti e iniziati dalla divinità e ne fanno gli interlocutori privilegiati di un dio che è sceso a patti con loro. Più che l'incarnazione o l'avatara di una divinità, essi sono [...] la sua scorza, la sua pelle, [...] il suo involucro. Tra il nume e la persona «in cui il dio si erge», l'uomo il cui cuore [...] è diventato il ricettacolo di una forza e di un'energia sacre, spesso simbolizzate dal fuoco, si stabilisce un rapporto di possessione. [...] Egli fonda e conserva il suo potere sia attraverso i prodigi e le metamorfosi che attraverso l'ascesi e la totale padronanza del suo corpo, ma

¹⁴ Secondo il canone weberiano, «Il carisma può significare due cose: esso può indicare [...] un dono prettamente inerente all'oggetto o alla persona che lo possiede per natura, senza possibilità alcuna di acquisizione; oppure può essere artificialmente procurato all'oggetto o alla persona in virtù di qualche mezzo senz'altro straordinario. La mediazione non fa che dar forma a ciò che era implicito: infatti le capacità carismatiche non possono venir sviluppate minimamente e in nessuno se non sussistono già in germe. Ma questo resta però nascosto se non viene provocato quel processo che – ad esempio tramite l'ascesi – “risveglia” il carisma. Tutte le forme di dottrina religiosa della grazia, dalla *gratia infusa* alla più rigida giustificazione per mezzo delle opere, sono già presenti in germe in tale stadio» (cfr. M. Weber, *Economia e società*, vol. II, Roma, Ed. di Comunità, 1995, p. 106). La virtù sapienziale di Edipo sembra comunicarsi alla figlia, informata alla *pietas*. A differenza della giovane protagonista, l'autrice è consapevole che il potere personale, quando riconosciuto, può dar vita a forme di corruzione interiore e volgare conservatorismo, fino a tradursi in posizioni stataliste: la fine di ogni rivoluzione novecentesca, ripensata in chiave sessantottesca. E, in effetti, ancora con Weber: «La trasformazione del carisma in pratica quotidiana è essenzialmente identica con l'adattamento alle condizioni dell'economia in quanto potenza che agisce in modo continuativo nella vita ordinaria. Qui l'economia non è guidata, ma è guida. [...] La potenza del carisma, di regola assai rivoluzionaria anche nel campo economico – anzitutto sovente in senso distruttivo, per il suo orientamento (per quanto è possibile) nuovo e “senza presupposti” – viene rovesciata in direzione opposta alla sua azione iniziale» (M. Weber, *Economia e società*, vol. I, Roma, Ed. di Comunità, 1995, p. 251).

¹⁵ Vedi anche E. Donzelli, *Edipo salvato da Antigone*. *La Serata a Colono di Elsa Morante*, «Studi (e testi) italiani», 19, 2007, p. 199: «Al termine del dramma, inoltre, con le scelte legate alla sparizione dell'eroe, l'autrice contamina i miti delle tragedie greche con elementi provenienti dalle religioni orientali e ciò complica le cose tanto che molta della critica ha giudicato questo finale oscuro e incerto nella propria definizione. E oscura e incerta, in fondo, resta l'immagine dell'Edipo morantiano il cui corpo si dissolve in maniera ambigua senza la sepoltura sacra della tragedia di Sofocle».

soprattutto attraverso il dialogo continuo con la divinità. La morte non interrompe la sua missione, poiché alla scadenza del suo mandato terreno egli raggiunge il mondo degli dei; da cui, talvolta, ritorna sotto un nuovo aspetto, mentre le sue reliquie [...] continuano a ricevere offerte e sacrifici.¹⁶

La valenza medianica della comunicazione di Edipo si evince da alcune sue, pur criptiche, invasate declamazioni¹⁷. Si legga, ad esempio:

Tutte le mie nascite innumerevoli / sono state sotto il suo regno. E d'una in un'altra, è per LUI / che mi sono incarnato in quest'ultima specie del dolore. / Già fino dalle mie puerizie iniziali / quando il mio corpo era un filo d'alga acquatica / o una goccia dentro una conchiglia, / c'era in me un'ALTRA ansia, che muoveva in cerca di LUI! / e questo movimento si fece antenna d'insetto, / tentacolo: un primo nervo del dolore / che non si può recidere! / Dalla corona dell'anemone marino / al minimo ululato del rospo saltimbanco / allo scatto esultante / del piccolo scheletro arioso che s'apre in ali e piume / per la folle caduta all'inverso nel precipizio del cielo, / non so più quante strane forme di membra e lingue ha tentato / quella mia fatica disperata di crescere a LUI: / genesi sempre in travaglio, dove il dolore / fermenta in grani e mieli e braci per la trasformazione / in sangue.¹⁸

Qui, la scala dell'essere è risalita strenuamente in una sorta di incarnazione dal basso, per cui la faustiana mimesi cristologica di Edipo risulta drammaticamente parodica – col dramma esistenziale che par quasi sfociare in ricetta alchemica –, nel tentativo di

¹⁶ S. Gruzinski, *Il «carisma» degli uomini-dei nel Messico del periodo coloniale (secoli XVI-XVIII)*, in P. Levillain, J. M. Sallmann, *Forme di potere e pratica del carisma*, Napoli, Liguori, 1984, p. 60.

¹⁷ La fantasia escatologica risulta spesso connessa ad eccessi psicotici, tanto da parte del devoto, quanto da parte del *medium* divino. Su questo aspetto, si vedano le precoci considerazioni di De Martino, a partire dalla bibliografia scientifica a lui coeva (accessibile, quindi, alla stessa Morante): «[Mühlmann] nell'analizzare il problema dei rapporti fra movimenti chili astici e personalità che vi sono coinvolte sia come inauguratori (profeti, messia), sia come seguaci, riconosce il rapporto tra personalità carismatica e tratti psicopatologici (isteroidi, paranoidi, schizoidi), [...] sottolinea proprio come i tratti psicopatologici possono essere valorizzati culturalmente nello sviluppo del movimento. Di guisa che i chiliasmi presentano una "miscela" (*Legierung*) di normalità e anormalità, di morboso e sano» (E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002, p. 381). Tuttavia, è bene rilevare come all'antropologo non interessi il risvolto psichiatrico della notazione, a suo avviso non sufficientemente suffragata in ottica scientifica, bensì «il nesso organico che le apocalittiche culturali manifestano tra rischio psicologico e reintegrazione operativa secondo valorizzazioni comunitarie della vita umana» (ivi, p. 382). Ovvero, la possibilità che un'emergenza di carattere sociale e personale si trasformi in un impulso alla vita associativa culturalmente orientata. Tale ci appare, appunto, la dinamica letteraria nell'epoca di crisi, che stiamo analizzando.

¹⁸ E. Morante, *La serata a Colono*, cit., pp. 74-75.

muovere al Padre. Tuttavia, l'anelito amoroso, se non si risolvesse nel livore per la finitezza umana, sarebbe quello del beato, del mistico in comunione con la divinità. Per cui il potere carismatico si esercita, nel corso dei lunghi monologhi di Edipo, nei modi di un violento profetismo, «una complessa recitazione in cui il corpo umano diventa il mezzo di comunicazione».¹⁹ Il delirio come sintomo psicosomatico, mentre dichiara la filiazione dalle pratiche sceniche di un teatro biomeccanico, ad esempio, forse con la stessa mediazione brechtiana e, poi, del *Living*, al medesimo tempo centralizza un particolare tipo di ritualismo, che possiamo far rientrare tanto nelle pratiche del carisma, appunto, quanto nella fenomenologia del festivo. Si tratta della manifestazione del «corpo santo», le cui atmosfere permeano l'opera morantiana sin dalla prima produzione, in coincidenza coi sentimenti di religiosità popolare e altri sincretismi, che animano alcuni dei suoi protagonisti.

In realtà, queste pratiche si riferiscono a credenze ancora profondamente radicate, riguardanti le possibilità di sopravvivenza dopo la morte. [...] Partendo da questo fondo comune di credenze, la Chiesa cattolica effettua un lavoro di rielaborazione teologica, per spiegare come il santo ha il privilegio, grazie alla sua impeccabilità, di sfuggire al dramma comune della morte. Il santo non muore, e le testimonianze sono unanimi: «come se fosse vivo», riferiscono i testimoni, descrivendo la bellezza del morto, il sangue che sgorga dalle sue vene, o la flessibilità delle sue membra. Così, allorché ricorre alla reliquia o quando il santo gli appare in visione, il fedele può credere di essere alla presenza del santo vivo, nella pienezza della sua efficacia soprannaturale.²⁰

¹⁹ C. Gallini, *La figura del capo carismatico nel rapporto leader-masse*, in P. Levillain, J. -M. Sallmann, *Forme di potere e pratica del carisma*, cit., p. 15.

²⁰ J. -M. Sallmann, *I poteri del corpo santo: rappresentazione e utilizzazione (Napoli, secoli XVI-XVIII)*, in P. Levillain, J. -M. Sallmann, *Forme di potere e pratica del carisma*, cit., pp. 80-81. Per una trattazione sistematica, si rimanda al sempre interessante P. Camporesi, *La carne impassibile*, Milano, Garzanti, 1994: «Si diceva che dai corpi delle morte vergini di Dio e dalle carni sepolte dei beati sgorgassero liquori medicamentosi e balsami strabilianti. Un “soavissimo odore”, un “maraviglioso odore” indica inequivocabilmente la presenza taumaturgica del santo cadavere, liberatore aromatico dalle “diverse infermitadi”. Il morto poteva diventare un dispensatore di vita, una sorgente di salute. [...] Le vicende dei corpi santi, *post mortem*, aprono un lugubre, allucinante capitolo sulle tormentate peripezie delle loro ossa, delle loro carni, del loro sangue. Un lungo *iter* senza pace» (p. 5); «L’“odore di santità” non era una semplice metafora ma qualcosa di più profondo: una presenza concreta alimentata dalle allucinazioni collettive. Gli odori del paradiso, ritrasmessi dai beati, erano avvertiti come reali da una emotività impressionabile ed eccitata pronta a captare – con una sensibilità oggi totalmente perduta – il sentore del soprannaturale, l’effluvio dell’uranico, il sapore dell’ineffabile» (p. 11); «Il rapporto fra l’uomo e il suo corpo, fra l’uomo e il corpo degli altri è profondamente mutato in un periodo di tempo molto breve. La

Un esempio primario ci è offerto dalle esequie predisposte da Donna Concetta per l'Edoardo di *Menzogna e sortilegio*:

[...] io, quella mattina, sulla montagna, non volli che nessun'altra mano toccasse il suo corpo delicato, signorile. Lo lavai, gli rimisi al collo la catena del battesimo, [...] lo vestii, lo pettinai. Le suore dicevano che la sua bellezza era un miracolo, non s'era mai veduto nessun altro conservar tanta bellezza dopo tanto dolore. «Guardatelo, - udivo che si ripetevan l'una con l'altra, - guardate, sembra un bambino, tanto è sereno e fresco. Sorella, oh, Maria Santa! è dunque il riflesso delle candele o son io che lo vedo così? guardate se non ha i colori sulle guance, e su quella bocca che pare un garofano! È degno di sposare in cielo la vergine sant'Agnese. Vorrei che non finisse mai questa veglia». Un'altra lo paragonava al re Salomone quando s'incontra con la regina di Saba.²¹

Morante ha qui reso la definizione psicologica di un fenomeno sociale non irrilevante:

[...] uno dei più interessanti aspetti del complesso di santità, cioè la trasmissione dei poteri carismatici dal corpo del santo vivo al corpo del santo morto, e quindi la perpetuazione dell'efficacia taumaturgica. L'agonia e le esequie costituiscono un momento critico, in cui è in gioco la *fama sanctitatis*, e in cui il corpo è assunto dalla comunità emozionale attraverso manipolazioni fortemente ritualizzate, che permettono ai poteri carismatici di essere trasmessi al di là della morte, e al ricordo di integrarsi alla memoria collettiva.²²

Donna Concetta inscena, per se stessa e per le nipoti, una ripresa della lamentazione funebre, secondo tecniche codificate, per cui la donna simula un dialogo fittizio, che ricalca i motivi di un'immaginario collettivo legato al mito del «cadavere vivente», tra le stesse suore, che fanno il coro al proprio dolore di madre. Questo, prima di cedere nuovamente, scrive Morante, a «una strana espressione sonnolenta»²³. Si tratta di quell'«ebetudine stuporosa», che, nella teoria di De Martino, insieme col «*planctus*

rivoluzione batteriologica ottocentesca e la chimica farmaceutica hanno dato un colpo mortale all'immagine della carne terapeutica e degli escrementi umani portatori di benessere corporale e di salute» (p. 15); «Era il sogno dell'imbalsamazione permanente, della durata indefinita, della "impassibilità" – come si diceva – dei beati, della incorruttibilità della carne, già mortale e deperibile. L'imbalsamazione dei cadaveri rifletteva quest'ansia di persistenza o di ricomposta rinascita. Un sogno annoso che inutilmente sulla terra si cercava di propiziare simulando parvenze di durata sui cadaveri dei morti eminenti, "trattandoli" secondo ricette funerarie rituali» (p. 29).

²¹ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere I*, Milano, «i Meridiani», Mondadori, 1988, p. 759.

²² J. -M. Sallmann, *I poteri del corpo santo*, cit., p. 75.

²³ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 760.

irrelativo», costituisce il rischio a cui si espone chiunque sia colpito da un lutto. La lamentazione di Donna Concetta, a questo punto, intervalla i momenti in cui la conosciamo vittima di un delirio di negazione, alimentato dalla finzione delle lettere scritte da Anna. Se la lamentazione, infatti, come si è già visto (vedi cap. I), consiste in un «discorso protetto», dettato dal «bisogno di riempire il vuoto della morte con la risoluzione epica della vita»²⁴, i rituali funerari in genere contribuiscono a identificare il morto come ancora «partecipe del mondo dei vivi», trattenendolo dal definitivo trapasso nell'aldilà al fine di dilatare il tempo dedicato alla ripresa psicologica dalla crisi del cordoglio, scongiurando i rischi di un *furor* maniacale (di cui, invece, sarà vittima Aracoeli nel romanzo omonimo, come vedremo).

I rituali funerari hanno la funzione di risolvere culturalmente la crisi di lutto e di malinconia provocata dalla morte di una persona cara. Le pulsioni e le fantasie riattivate dalla morte trovano una scarica soddisfacente nei modelli proposti dalla cultura. Ben lungi dal disinnescare la crisi, la morte del santo la esaspera, favorendo l'espressione di tendenze arcaiche represses. Alla vista del cadavere, le difese culturali sono travolte, e prevale soltanto la forza bruta, quella dei fedeli che si accaniscono a fare a pezzi il cadavere, e quella delle forze di repressione, che hanno il compito di proteggere il corpo.²⁵

Anche ne *La Storia*, la morte di Ueseppe scatena nella madre un'esaltazione che sfocia in alienazione totale, dopo il fallito tentativo di occultamento del corpo del bambino, pensato per non doversene separare:

Ida provò lo stimolo di urlare; ma ammutolì a un ragionamento immediato: «Se grido, mi sentiranno, e verranno a portarmelo via...» Si protese minacciosa verso la cagna: «Sss...» le bisbigliò, «zitta, non facciamoci sentire da loro...» E dopo aver tirato il catenaccio nell'ingresso, in silenzio prese a correre le sue stanzucce, urtandosi nei mobili e nei muri con tale violenza da farsi dei lividi per il corpo. [...] Ida prese a lagnarsi con una voce bassissima, bestiale: non voleva più appartenere alla specie umana. [...] prese a dondolare in silenzio la propria testolina imbianchita; e qui le sopravvenne il miracolo.²⁶

La morte del bambino, come quella del santo, agisce il miracolo dello spossessamento di sé: Ida si abbandona all'incoscienza quale miglioramento della propria esistenza, proprio come se esperisse un'estasi mistica (senza Dio). L'esilio dal quotidiano è una

²⁴ E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 84.

²⁵ Ivi, p. 83.

²⁶ E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 646-647.

sorta di ascensione. L'«attitudine» che la tiene astretta fino al momento del trapasso è quella tipica di un soggetto in devozione: «Stava seduta, con in grembo le mani raccolte, che ogni tanto muoveva come per giocare, e in volto lo stupore luminoso e sperduto di chi si sveglia appena e non riconosce ancora le cose che vede. A parlarle, faceva un sorriso ingenuo e mansueto, pieno di serenità e quasi di gratitudine»²⁷. E dal repertorio figurativo devozionale sembra, infatti, derivare tale postura. Se, come è stato notato, le visioni religiose, apparentemente involontarie, trattengono il ricordo della contemplazione artistica di immagini sacre²⁸, nella “pietà” di Ida paiono convivere suggestioni della statuaria romana di Bernini, fino ad arrivare alla modulazione neoclassica della *Fiducia in Dio* del toscano Bartolini e alla pittura dei nazareni, e compendi di letture agiografiche (ascrivibili alla biblioteca mentale morantiana già dai tempi di *Menzogna e sortilegio*). Non è nuovo, da parte della critica, il connubio tra i personaggi femminili morantiani e l'iconografia mariana²⁹. Ciò che ci appare più opportuno rilevare è che, all'origine dell'utilizzo culturale dell'*imago pietatis*, che ci è più congeniale per l'analisi dell'insieme eidetico “Ida-Usepe”, sta il congiungimento tra la figura, di derivazione orientale, della Madonna, intesa come «Madre universale»³⁰, e quella del *Christus patiens*. La presenza singola del Cristo morto nel «tipo icona-ritratto» della passione sarebbe da intendere come uno sviluppo iconografico seriore, a partire dal tardo Medioevo³¹. Con la chiusura de *La Storia* sullo scempiamento definitivo del complesso unitario madre-figlio, Morante usura, dunque, il livello archetipico di questa tessitura figurativa.

²⁷ Ivi, p. 648.

²⁸ Cfr. P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2009, p. 63.

²⁹ A tal proposito, si rimanda, ad esempio, a A. Patrucco Becchi, *Stabat mater. Le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», n. 31, luglio 1993, pp. 436-451.

³⁰ Le “grandi madri” erano già oggetto di culti misterici: da Cibele a Iside, esse costituivano istanze universali di protezione e salvezza. Trasferiti i medesimi caratteri alla vergine cristiana, il ruolo di Maria, in riferimento alle questioni teoriche cristologiche, determina una sempre minore attenzione al suo aspetto terreno, alla femminilità e alla persona in sé (cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001, pp. 53-59). Tale aspetto sembrerebbe congeniale al profilo dei personaggi femminili morantiani, per cui la maternità è deputata a fagocitare ogni altra pulsione esistenziale. Ida ne è un esempio cardine: la sua immagine trae risalto solo dallo *status* di madre di Usepe.

³¹ Vedi H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 44.

Dal primo approccio di Panofsky (1927), molti sono stati i tentativi susseguitisi con l'intento di qualificare la relazione tra forma e funzione della rappresentazione. Infatti, l'importazione in Occidente dell'icona costituiva «più che una semplice novità iconografica, offriva anzi una forma simbolica per un vasto campo di esigenze semantiche»³². La funzione primaria dell'immagine devozionale è senz'altro quella psicologica: nel caso dell'*imago pietatis*, la pietà risulta dal rapporto empatico tra soggetto e oggetto della visione ed è la replica di uno scambio diretto tra santo e fedele. Tuttavia, gli studiosi hanno abbondantemente comprovato come questa funzione primaria non sia quella originale. Il ritratto devozionale diventa tale solo nel passaggio dal culto pubblico alla contemplazione privata, cioè in una fase avanzata della sua diffusione. In precedenza, esso è puramente un'icona, «un'immagine miracolosa o una immagine-reliquia»³³.

Questa breve ricostruzione storiografica, lungi dal rappresentare un momento esornativo, va intesa come preludio alla dimostrazione dell'utilizzo retorico di personaggi-icona da parte di Elsa Morante e dell'appartenenza di Ueseppe a questa categoria. Come è stato già notato³⁴, sarebbe interessante rintracciare nell'opera dell'autrice romana la presenza di oggetti-feticcio³⁵, o meglio, seguendo il filo del nostro discorso, di oggetti-reliquia:

Come il feticcio, la reliquia è un *oggetto metonimico*. La più piccola particella rappresenta da sola il corpo del santo nella sua interezza, essendo dotata di tutti i suoi poteri soprannaturali. La sua efficacia dipende esclusivamente dal fatto di essere stata in contatto diretto col corpo, o, per estensione, perché ne simboleggia la presenza (il ritratto, la pietra tombale, la bara, l'olio della tomba). [...] La reliquia non è né un feticcio, né il suo contrario ma tutti e due poggiano sulle stesse basi psicologiche, manipolano gli stessi

³² Ivi, p. 61.

³³ Ivi, p. 70.

³⁴ Per quanto ci è dato sapere, la prima ad aver avvertito l'esigenza di inserire Morante come oggetto di studio nell'ambito della cultura visuale, a partire dai paradigmi di Massimo Fusillo, è stata Elena Porciani, in un articolo che, apparso tra le pubblicazioni occasionate dal centenario della nascita dell'autrice (1912-2012), giustamente sarà tenuto per programmatico dalle future generazioni di morantisti (cfr. <http://www.leparoleelecose.it/?p=6688>).

³⁵ Richiamandosi alla teoria di Augé, Fusillo definisce «gli oggetti-feticcio come degli operatori intellettuali complessi, fatti allo stesso tempo di vita e di forma, legati ai meccanismi della rappresentazione e quindi dotati di un'eccezionale ricchezza barocca, che attinge a innumerevoli materiali minerali e vegetali, o ai simboli di morte, e conosce molti effetti di sdoppiamento» (cfr. M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 19-20).

materiali psichici, che esprimono talvolta in modo identico, talvolta in modo divergente o opposto. La reliquia è una vittoria temporanea delle pulsioni pre-edipiche, nelle loro tendenze più arcaiche: cannibalismo, coprofilia, scopofilia, angoscia di castrazione. Queste pulsioni, che si manifestano talvolta nel modo più crudo in certi momenti parossistici (le esequie del santo, il miracolo), non riescono a essere controllate culturalmente che per mezzo di rituali limite.³⁶

Se la reliquia è «il *pendant* occidentale dell'icona»³⁷, lo è soprattutto in virtù del fatto che l'immagine teomorfa, o comunque sacra, e l'immagine del corpo umano non sono direttamente coincidenti. Tutt'altro: la reliquia è l'«immagine contraddittoria» del dettaglio anatomico a cui rimanda. In tal senso, reliquia e icona sono preposti alla simbolizzazione di «ideali transcorporei» e appartengono a una “cultura della crisi delle immagini”, ingenerata dalla natura paradossale del corpo di Cristo. Ma veniamo all'impiego letterario di tali strumenti visuali. Morante ha già usato, in *Menzogna e sortilegio*, il mezzo fotografico come feticcio. Basti pensare alla collezione di ritratti del figlio Edoardo, allestita da Donna Concetta:

E piena di compiacenza e d'autorità, la zia sospinse mia madre dinanzi a questo e a quel ritratto, fra i moltissimi che tappezzavano la stanza, illustrandone con mille particolari il luogo, il tempo e l'occasione; ma a motivo della sua vista inferma ella *non distingueva i ritratti* uno dall'altro e li additava in confuso. [...] Mia madre, ubbidiente all'invito della zia, levava lo sguardo a ciascun ritratto. Da principio, in quei suoi sguardi si leggeva un orribile turbamento; ma dopo un poco, essi splendettero d'una *volontà visionaria* e chimerica. [...] Si sarebbe detto, insomma, che la mente di zia Concetta fosse una stanza devastata, donde ella raccoglieva i *tragici oggetti familiari* senz'ordine o coerenza alcuna. [...] Arrivate che fummo sotto l'alcova, mia madre ebbe un sussulto; e ritraendosi un poco, distolse lo sguardo dalle fotografie della parete. Queste fotografie erano state prese, la maggior parte, durante gli ultimi mesi di vita di Edoardo, e il giovane, fuori che per l'illusiva Concetta, vi appariva quasi *irricognoscibile*. Ma Concetta le prediligeva fra tutte, le aveva raccolte intorno a sé nell'alcova, e ricordava a memoria il posto di ciascuna.³⁸

La cattiva risoluzione grafica di alcune inquadrature, la vista appannata della donna, l'attitudine adorante delle visitatrici e l'indistinzione del soggetto («irricognoscibile») denotano un utilizzo non referenziale degli oggetti fotografici, bensì il loro trattamento narrativo come «feticci di sostituzione»³⁹. Se Morante focalizza l'attenzione sul feticismo

³⁶ J. -M. Sallmann, *I poteri del corpo santo*, cit., p. 84; p. 86.

³⁷ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011, p. 119.

³⁸ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., pp. 752-754. Il corsivo è nostro.

³⁹ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 71. Inoltre, «la foto è spesso vista come figura di un desiderio infinito e quindi irrealizzabile: diventa surrogato di un possesso impossibile della realtà, che può trasformarsi in

dell'oggetto quale simbolo di uno *status* irraggiungibile (si pensi all'anello di Anna, sempre in *Menzogna e sortilegio*, o all'orologio di Gerace e all'orecchino di Nunziata, in *L'isola di Arturo*, o ancora al tamburo di Giovanna d'Arco e all'apparecchio radio di Rufo, come si è visto nel capitolo precedente a proposito del *Mondo salvato*), adesso, nella nuova "società dello spettacolo", al centro del discorso si va a collocare l'immagine, con le passibili implicazioni merceologiche. Tuttavia, per l'autore implicito, resta ferma la funzione complementare di *object d'art* del feticcio. L'idolatria, opportunamente materiata, rientra nella gamma psicologica della galleria dei personaggi femminili morantiani⁴⁰, tutti caratterizzati da una fragilità esistenziale e da una *Weltanschauung* primitivistica, da "mondo magico", per cui ci sarebbe una corrispondenza tra forma dell'immagine e suo contenuto, o per meglio dire tra inanimato e animato. Storicamente, il culto dell'immagine del santo rientra nel culto dei morti, che ha ingenerato la ritrattistica funeraria⁴¹: «dalla onoranza funebre privata si sviluppò la venerazione pubblica dei santi. Era la comunità a promuoverla ed era giustificata con i miracoli, qualora lo scomparso non avesse senz'altro diritto al culto come martire. L'immagine poteva contribuire a completare la trasformazione qui descritta»⁴². Ciò ha reso possibile la dotazione, per il mortale, di un corpo simbolico immortale:

Ai membri defunti di una comunità si ridava lo *status* che serviva loro per la presenza in un gruppo sociale. D'altra parte, e in altro tipo di rapporto, il fare le immagini gravitava intorno a una "trasformazione

possessione; diventa quindi una forma di feticcio, in cui riemergono le connotazioni magiche e arcaiche del termine (la foto come emanazione del referente reale)», p. 74.

⁴⁰ Questo, anche a voler prescindere dal dato della rifrazione autobiografica sul personaggio, dell'"alibi" appunto. Cfr. E. Morante, *Lettera*, in *Alibi*, Milano, Longanesi, 1958; poi in *Opere I*, cit., p. 1382: «Tutto quel che t'appartiene, o che da te proviene, / è ricco d'una grazia favolosa [...] // [...] non ho che un voto solo: il tuo nome, il tuo nome, / o parola che m'apri la porta del paradiso. // Nel mio cuore vanesio, da che vi regni tu, / le antiche leggi del mondo son tutte rovesciate: / l'orgoglio si compiace d'umiliarsi a te, / la vanità si nasconde davanti alla tua gloria, / la voglia si tramuta in timido pudore, / la mia sconfitta esulta della tua vittoria, / la ricchezza è beata di farsi, per te, povera, / e peccato e perdono, ansia e riposo, sbocciano in un fiore unico, una grande rosa doppia». Soltanto uno degli esempi di prelievo dal lessico dell'erotica mistica in una fortunata combinazione di sacro e profano.

⁴¹ A questo proposito, si veda anche S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 21-23 e il terzo capitolo dedicato alla fotografia. Un altro riferimento imprescindibile per quanto concerne i rapporti tra fotografia e lutto è R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

⁴² H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 113.

ontologica” [...] che subiva il corpo diventando un’immagine. Si trasmetteva all’immagine il potere di manifestarsi in nome e al posto del corpo. [...] Esso forniva all’immagine, con la quale si praticava però un altro ambito simbolico rispetto a quello dei corpi viventi, un nuovo tipo di autorità.⁴³

In ottica antropologica, dunque, l’icona-ritratto rafforza la posizione sociale del soggetto rappresentato. E lo fa, originariamente, attraverso un simbolismo magico-rituale. La «nostalgia dell’identico», che ha insito il rischio degenerativo della paralisi storica, si manifesta nella volontà di duplicazione del reale attraverso l’immagine, della verità attraverso la finzione, *topos* platonico alla base delle derive iconofobiche e iconoclastiche. Eppure, paradossalmente, proprio tale *imitatio naturae*, secondo Ernesto De Martino, assicura lo svolgimento della Storia «in una sorta di regime protetto»:

Si stava nella storia «come se non ci si stesse»: ma poiché questa *pia fraus* serviva per starci, la *imitatio naturae* non riproduceva l’eterno ritorno naturale ma lo riplasmava in una dinamica che liberava la coscienza della situazione umana e dischiudeva l’esserci-nel-mondo. [...] ma perché l’eterno ritorno naturale diventasse oggetto di esperimento e fosse riplasmato in legge operativa, occorre che il rischio umano di essere travolto dalla pigrizia del tornare non costituisca più il problema culturale centrale.⁴⁴

Nel “mondo magico” descritto dall’antropologo, feticcio e reliquia potrebbero rientrare, a nostro avviso, tra gli «oggetti forti», protetti da tabù che ne preservano la qualità accessoria, quella di «mezzi magici» che «sorvegliano l’ingresso o il deflusso incontrollato della forza, costituendo in tal guisa un compenso all’angoscia esistenziale»⁴⁵. L’iterazione, garantita dall’immagine, comporta la «reincorporazione» del potere personale; contrasta il senso della fine del mondo e del disfacimento del sé, o più prosaicamente la paura della morte, e ottiene per l’uomo l’annessione a un orizzonte di salvezza. L’icona assolve, pertanto, una funzione analoga a quella della liturgia e dell’annuncio evangelico, come pure dell’eucarestia (il corpo di Cristo replicato nell’ostia). Il personaggio carismatico – il mago, il santo, il leader – effigiato partecipa del numinoso⁴⁶: è, allo stesso tempo, presente al mondo e assente, perché oltremondano.

⁴³ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., pp. 176-177.

⁴⁴ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 224.

⁴⁵ E. De Martino, *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 116.

⁴⁶ Il problema della ricezione sociale della rappresentazione è, a questo riguardo, affrontato da Bourdieu nei termini di un «fondamento dell’illusione carismatica», con particolare riferimento alle signorie rinascimentali: «Basta aggiungere le soddisfazioni morali (e politiche) che procura la percezione di una raffigurazione armonica e armoniosa, equilibrata e rassicurante, del mondo visibile [...] per accorgersi che,

Proprio come, attraverso la soluzione iconografica, il defunto occupa una posizione liminare tra la vita e la morte. Ma cosa succede in un'epoca, come quella vissuta da Morante, in cui le trasmissioni mass-mediali e alcuni esiti artistici contemporanei hanno cancellato l'aura dell'icona, irretito l'autonomia dell'immagine e violato l'integrità del ritratto? È ancora possibile la salute della "persona", auspicata da De Martino, in un contesto di crescente depersonalizzazione? Nell'impossibilità – onde evitare una forzatura critica – di applicare le categorie del postmoderno *pictorial turn*, elaborato negli anni '90 da Mitchell⁴⁷ nei termini di una "svolta visuale", ma sintonizzandoci sulle questioni che solleva, non possiamo disconoscere la precocità con cui Morante recepisce la portata epistemologica del flusso di immagini, che attraversa il XX secolo e a cui contrapporrà vivamente il culto delle stesse. La rastremazione del flusso nel culto, potremmo dire.

Torniamo, allora, al raffronto col fotogramma, spostandoci dall'Edoardo di *Menzogna e sortilegio* al caso di Santina e del suo assassino, che campeggia sui quotidiani romani ne *La Storia*. Lo scarto, come vedremo, non è solo cronologico, ma sostanziale:

La foto di Santina era di data non recente; ma, anche se più fresca e piena, e meno brutta di adesso, già la sua faccia vi mostrava quella rassegnazione opaca, di animale da macello, che oggi, a riguardarla, pareva il segno di una predestinazione. La foto dell'assassino, invece, era stata presa in questura all'atto stesso dell'arresto; però anche lui vi appariva più giovane della sua età. Aveva, difatti, trentadue anni, ma dalla foto ne mostrava dieci di meno. Scuro, sporco di barba nonostante la data festiva, con la fronte bassa e gli

nel caso dell'uomo del Quattrocento, l'esperienza della bellezza in ciò che essa può avere di miracoloso nasce dalla relazione di intromissione reciproca che si stabilisce tra il corpo socializzato e un oggetto sociale che sembra fatto apposta per soddisfare tutti i sensi socialmente istituiti, senso della vista e senso del tatto, ma anche senso economico e senso religioso». Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 408-409.

⁴⁷ Cfr. W. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a c. di M. Cometa, Palermo, :duepunti, 2008, p. 7-8: «Di solito, le svolte visuali si riferiscono a una qualche versione della distinzione tra parole e immagini: la parola è associata alla legge, all'alfabetizzazione e alla regola delle *élite*, mentre l'immagine è associata alla superstizione popolare, all'analfabetismo e alla licenziosità. Il *pictorial turn*, pertanto, avviene di solito *dalle parole alle immagini* e non è una caratteristica esclusiva della nostra epoca. [...] le teorie dell'immaginario e della cultura visuale hanno preso in considerazione un ambito molto più generale di problemi, spostandosi da un'attenzione specifica per la storia dell'arte ad un "campo esteso" che include la psicologia e le neuroscienze, l'epistemologia, l'etica e l'estetica, le teorie dei *media* e la politica, verso ciò che può essere descritto solo come una nuova "metafisica dell'immagine"».

occhi da cane rabbioso, era proprio quello che si dice «una faccia da galera». Non dava a vedere nessuna emozione particolare, se non che, forse, in un suo linguaggio inespresso e torpido, sembrava dichiarasse: «Eccomi qua. Ci sono venuto da me. Non siete voi che m'avete preso. Guardatemi. Guardatemi pure. Tanto, io non vi vedo».⁴⁸

Se la foto dell'assassino ratifica la natura schizofrenica dell'uomo e lo scollamento semantico rispetto al regime dell'esserci («io non vi vedo»), quella di Santina contiene il «segno di una predestinazione»: entrambe comunque si pongono entro dinamiche di alienazione, denunciando per converso l'estetismo della storica fotografia europea, improntata ai principi del pittoresco e del sublime. «Le fotografie, che fanno del passato un oggetto consumabile»⁴⁹ sono il bersaglio, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, dell'occhio razionale, ma pietoso di Morante. La quale, di fatto, sceglie di non corredare la morte di Useppe di nessun orpello figurativo: la cronaca di giornale, che riporta il decesso del bambino e della cagna e lo shock materno, non mostra fotografia di sorta. L'opzione del personaggio-icona è, infatti, ancora dissimile dalla scelta postmoderna dell'iconotestualità, che pure Morante pre-figura. Che si attribuisca a Nerlich o a Wagner il primato del conio linguistico di «iconotesto» come «unità indissolubile di testo e immagine»⁵⁰, è evidente quanto per l'autrice le due componenti siano ancora dicotomiche. Tanto che l'aggettivo più frequentemente usato nella descrizione di Useppe («strano») è il meno riconducibile all'autoevidenza dell'immagine fotografica. Con un'eccezione: «Ha gli occhi strani»⁵¹, nota la dottoressa che visita per la prima volta il bambino, stigmatizzandolo già come un diverso, e ratifica la sua condanna con l'ultima diagnosi:

Ora la dottoressa, in realtà, non avrebbe saputo lei medesima spiegarsi che cosa avesse letto, quel giovedì, nello sguardo di Useppe. Era stata come la lettura di una parola esotica, e che tuttavia le significava qualcosa di irrimediabile e di già lontano. Il fatto è che quegli occhietti (consapevoli senza saperlo) dicevano a tutti quanti, semplicemente, *addio*.⁵²

⁴⁸ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 423.

⁴⁹ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 61.

⁵⁰ Cfr. M. Nerlich, *Qu'est-ce un iconotexte? Rêflexions sur le rapport text-image photographique dans La femme se découvre d'Évelyne Sinassamy*, in A. Montandon, *Iconotextes*, Parigi, OPHRYS, 1990; P. Wagner, *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s). Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlino-New York, de Gruyter, 1996.

⁵¹ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 397.

⁵² Ivi, p. 625.

La «parola esotica» è quasi un cartiglio – questo è, forse, l'unico esempio effettivamente compiuto di *imagetexte* ne *La Storia* – negli occhi del personaggio, che contiene il rimando a una dimensione altra, nostalgicamente vagheggiata. La reazione del medico è, dunque, pre-scientifica e si colloca ancora in un orizzonte di attesa psicologica, come è appunto per il devoto in contemplazione dell'icona originaria.

Uno splendido saggio della quale ci è proposto – lo fu, probabilmente, alla stessa Morante-lettertrice, che è la nostra protagonista – dal romanzo *Kaputt* (1948) dell'amico Malaparte, che raffigura la penosa condizione dei contadini polacchi, a cui un decreto dell'occupatore nazista ha vietato il culto delle locali immagini devozionali. Quella di Malaparte è, quindi, una delle prime rappresentazioni di una collettività «senza i conforti della religione». E, come tale, ci interessa:

A un tratto, un profondo rullo di tamburi fece tremare le muraglie del sotterraneo, e al suono delle trombe d'argento, che squillavano le note trionfali del Palestrina, la saracinesca si sollevò a poco a poco, e tutta fiorita di perle e di pietre preziose, sfavillanti nella luce rossa delle candele, apparve la Madonna Nera col Bambino in braccio. Prostrati con la faccia in terra, i contadini piangevano. Udivo i singhiozzi repressi, il batter delle fronti sul pavimento di marmo. Chiamavano la Madonna per nome, a voce bassa, «Maria, Maria» come se chiamassero una persona di famiglia, la mamma, la sorella, la figlia, la moglie. No, non come se chiamassero la mamma. Non avrebbero detto «Maria», avrebbero detto «Mamma». La Madonna era la Madre di Cristo, soltanto di Cristo. Ma era la loro sorella, la loro moglie, la loro figlia, e la chiamavano per nome, a bassa voce, «Maria, Maria», come se temessero di farsi udire dalle due SS immobili sulla soglia. Il rullo profondo e minaccioso dei tamburi e gli squilli terribili delle lunghe trombe d'argento facevano tremare le fondamenta del Santuario, pareva che la volta di marmo stesse per crollare su di noi: i contadini ora gridavano «Maria! Maria!» come se chiamassero una persona morta, come se volessero svegliare dal sonno della morte, una sorella, una moglie, una figlia, gridavano «Maria! Maria! Maria!». E in quell'istante il priore e il padre Mendera si voltarono lentamente, anche i contadini tacquero all'improvviso e si voltarono lentamente guardando Günter Laxy e Fritz Griehshammer e le due SS armate di fucile, dalla fronte nascosta sotto il casco d'acciaio, immobili sulla soglia; li guardavano piangendo, li guardavano in silenzio, piangendo. Il rullo dei tamburi rintronò più profondo dentro la pietra, più alte squillarono le trombe sotto la volta marmorea, mentre la saracinesca ricadeva lentamente: e la Madonna Nera scomparve in un bagliore di gemme e di oro. I contadini volsero verso di me il viso bagnato di lacrime, e mi fissarono sorridendo.⁵³

Abbiamo riprodotto il brano nella sua interezza per non venir meno alla portata del rito epocale, che sembra consumarvisi, col finale in crescendo apocalittico. Il sorriso su

⁵³ C. Malaparte, *Kaputt*, Ginevra, Orpheus Libri, 1972, pp. 243-244.

cui si chiude la scena è quello stesso che compare sul volto di Ida, per non più lasciarla, alla morte di Usepe, all'oscuramento fatale cioè dell'icona carismatica.

II. Dialettica «festa-lavoro»: la funzione poetica della santificazione del profano

Che Morante dichiarasse in un'intervista la preferenza accordata a letture di carattere antropologico¹, è un dato che non ha incontrato, finora, la dovuta collocazione² per entro un contesto culturale, rinnovatosi a partire dal secondo dopoguerra. Sintomatica può, per molti versi, apparire la data del 1948, anno dell'uscita dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci, nonché de *Il mondo magico* di Ernesto De Martino, testo che, certo in prospettiva gramsciana, inaugura un'impostazione storico-culturale della questione del magismo e di ulteriori fenomeni di religiosità e produzione culturale popolare in concorrenza o, per meglio dire, in opposizione dialettica con il cattolicesimo e la cultura ufficiali. Il 1948 è anche il punto di avvio del sodalizio tra De Martino e il più giovane Vittorio Lanternari, all'insegna di quella categoria dell'«umanesimo etnografico», che avrebbe dovuto costituire, in una prospettiva di studio interdisciplinare, un'occasione di ampliamento dell'«autocoscienza storica e culturale» di un'Italia alle prese col processo di riedificazione, susseguente alla devastazione bellica, e di ridefinizione della propria identità nazionale. Organo di diffusione di una tale istanza di rinnovamento è, a detta dello stesso Lanternari³, quel «Nuovi Argomenti», che tanta contiguità ha con Morante, non meramente per ragioni biografiche, bensì in considerazione del fatto che, proprio a questa rivista, l'autrice affidi la prima consapevole dichiarazione di poetica⁴.

¹ A questo proposito, cfr. L. Desideri, *I libri di Elsa*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile-3 giugno 2006, Roma, Colombo, 2006, pp. 77-85, dove compare, altresì, l'elenco dei titoli demartiniani presenti nella biblioteca di Morante.

² Si noti, esemplificativamente, la considerazione di Bardini (in M. Bardini, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 352), per cui: «Al di là del ricordo del libro di Rank 'Il mito della nascita dell'eroe', e della probabile conoscenza di certe pagine di Propp, Debenedetti sembra rifarsi agli studi etnologici e folclorici di Ernesto De Martino, all'epoca assai noti», dove lo studioso, nel tentativo di stornare l'applicazione ai romanzi di Morante di un metodo di lettura junghiano (a favore, peraltro, del modello freudiano), finisce per coinvolgere nel calderone della corrente antropologica mistico-irrazionalista proprio quel De Martino, che avrebbe potuto costituire un puntello alla tesi dello storicismo razionalista di Morante.

³ Cfr. V. Lanternari, *La mia alleanza con Ernesto De Martino e altri saggi post-demartiniani*, Napoli, Liguori Editore, 1997, pp. 29-30. Vedi, più oltre, nota 37.

⁴ E. Morante, *Nove domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 38/39, maggio-agosto 1959, pp. 17-38.

Applicare, pertanto, alla lettura dell'opera di Elsa Morante, previa sospensione di pregiudizi disciplinari, i criteri valutativi dello storico e dell'etnologo equivale a riconoscere che, degli stessi criteri, resi all'interno del paradigma metodologico del razionalismo critico più aggiornato, la scrittrice si serve per indagare, compito precipuo della ricerca storica, le «ragioni umane» dell'operare storicamente determinato. Ben oltre la comunanza di intenti, si dà qui la possibilità di problematizzare le radici culturali, singolarmente coincidenti, di De Martino e Morante.

L'apporto di Lanternari va, invece, in maniera complementare, a calibrare la posizione demartiniana in senso sociologico. Il terreno su cui l'asse De Martino-Lanternari, in virtù delle peculiarità di entrambi, ha la possibilità di estrinsecare tutto il suo potere di analisi è quello del «rito», di cui, da un lato, si pone in luce la funzione cognitiva e comunicativa all'interno del gruppo e, dall'altro, la funzione terapeutica di reintegrazione psichica, data una situazione di precarietà esistenziale. È proprio nella dimensione rituale, ovvero in quella narrazione del rito che è costituita dal mito, che si disloca Morante. E lo fa, a nostro avviso, muovendosi tra gli opposti dialettici e reciprocamente funzionali della «festa» e del «lavoro», per cui si ha che:

[...] esso [il lavoro] rappresenta, entro il tempo profano e per la sua durata, l'istituzione culturale che inibisce e preclude qualunque manifestazione di angoscia, di modo che il lavoro è – per così dire – una sorta di primigenio tabù rispetto all'angoscia. [...] Il rito a sua volta sancisce l'angoscia, anzi la determina culturalmente facendola insorgere a ritmo periodico. Ma la periodicità vale a liberare da analoghe manifestazioni di crisi psichica gli intervalli di tempo e di lavoro interposti tra un rito e l'altro.⁵

Dopo una tale premessa, quella che segue non ha la pretesa di essere una campionatura esaustiva dei luoghi testuali più significativi, ma un'analisi iniziale delle dinamiche fondamentali, preposte al funzionamento della dialettica in questione. Così, il capitolo de *La Storia*, che Elsa Morante tributa all'anno 1946, si chiude nel «fracasso generale» della notte di San Silvestro, con l'auspicio di uno pseudo-avvento politico:

Da tutti i segni, oggi s'era alla vigilia del Mondo Nuovo: «Noi due, signora, qua seduti oggi a discorrere, domani vedremo il Mondo Nuovo!» Così garantiva il compagno Remo, [...]. E Ida, seduta di fronte a lui

⁵ V. Lanternari, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Edizioni Bari, Dedalo, 2004, p. 74; la prima edizione (1959), si badi, con nota introduttiva di Ernesto De Martino.

nella fredda cucinetta di Via Bodoni, si domandava se in quel grandioso Mondo Nuovo ci sarebbe posto, almeno, per i piccoli come Useppe.⁶

Si tratta, a ben guardare, di una dilazione rispetto ai tempi di verifica degli eventi o, più appropriatamente, di una profezia *post eventum*, se non nel dispiegarsi della vicenda storica, perlomeno nel dipanarsi della strategia narrativa, come andremo a dimostrare, volendo tener conto che un analogo sentimento messianico aveva già dato contezza di sé, nel romanzo, all'indomani della liberazione di Roma dall'occupazione nazista:

E nella notte, gli Alleati entrarono a Roma. D'improvviso, si levò un grande clamore per le strade, *come fosse Capodanno*. Le finestre e i portoni si spalancarono, s'incominciarono a sciogliere le bandiere. Non c'erano più Tedeschi nella città. Dall'alto e dal basso si sentiva gridare: Viva la pace!! Viva l'America!! [...] Ci fu movimento nella casa. «Gli Americani! Sono attivati gli Americaniiii!!» Useppe, elettrizzato, scorrazzava nel buio coi piedi nudi. [...] In sogno, Ida si ritrovava a Cosenza, bambina, e sua madre insisteva a chiamarla perché si levasse, era tempo di andare a scuola. Ma fuori faceva freddo, e lei paventava di mettersi le scarpe, perché aveva i geloni ai piedi.⁷

Il passo si rivela, dunque, sottilmente tramato di attinenze socio-antropologiche, col motivo della «festa palingenetica» in primo piano: «La festa è infatti il momento magico della rottura di un ordine intriso di male e il momento della catarsi verso un «meglio» auspicato e simbolicamente in essa fondato»⁸. Indubbia è l'emergenza di una sintomatologia del sentimento festivo⁹, corroborata dal ricorso, mediante l'ordinamento simbolico del «come se», al parallelo col Capodanno (vedi corsivo), la cui ricorrenza ciclica e istituzionalizzata delucida esemplarmente la portata escatologica ed esorcistica, insita in ogni rituale di celebrazione. Del resto, l'atteggiamento ludico di Useppe e la disposizione onirica di Ida sono altrettanti segnali di innesco di un'aspettativa di tipo apocalittico, poggiante su una dialettica di negatività/positività, disperazione/speranza, morte/rinascita, distruzione/creazione, delusione/riscatto, il cui dinamismo andrebbe ricollegato, come in questo caso, a un fenomeno di trasformazione politica e rivolgimento sociale preponderanti.

⁶ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 483.

⁷ Ivi, pp. 344-345. Il corsivo è nostro.

⁸ V. Lanternari, *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio editore, 1983, p. 14.

⁹ La centralità del concetto di «festa» in Elsa Morante è attestata anche in *Per Elsa Morante*, Atti del Convegno, (Perugia, 15-16 gennaio 1993), Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 137-145.

Ora, se il sogno di regressione della donna in bambina trattiene del «presagio»¹⁰, in quanto prelude alla effettiva soluzione psicologica del personaggio Ida¹¹ e, cosa più importante, rapporta il «tempo di andare a scuola» a quel «tempo post-festivo delle opere e dei giorni comuni»¹², che fa seguito alla catarsi rituale della festa col ripristino di un *ethos* dell'impegno quotidiano, d'altro canto lo stesso sogno è indice precipuo di uno *status* di minorità psichica e marginalità sociale, di fronte alle quali la chiamata in appello della prassi storica è costretta a recedere, non senza aver prima infierito col suo carico di traumaticità:

Di fatto, allorquando le circostanze storiche o le situazioni esistenziali [...] inducono a livello collettivo la crisi di quegli appoggi sicuri – tradizioni, valori, identità, significati – che costituiscono i rispettivi «contenitori fantasmatici» d'ogni società nel proprio bisogno di rassicurazione e conservazione, [...] quando la società si riconosce impotente dinanzi a forze incontrollabili ed oppressive o a negatività oggettivamente insuperabili [...] subentra il ricorso ad attività mitico-rituali coinvolgenti, che su piano simbolico tendono alla realizzazione d'una catarsi psicologica collettiva.¹³

Alla luce di tali premesse teoriche, il romanzo di Morante si appalesa come uno straordinario contenitore di momenti di «festa popolare», che sfociano, altresì, in sentimenti di ribellione e in veri e propri atti di insurrezione, più o meno organizzata ed efficiente in direzione di una ritualità mimetica del desiderio di unificazione sociale:

Dopo lo sbarco alleato a Anzio del 22 gennaio, dalla borgata arrivarono canti e grida di gioia, come se ormai la guerra fosse finita. I pochissimi fascisti della borgata s'andarono tutti a nascondere; mentre i giovani uscivano tutti per le strade, e certuni si facevano vedere addirittura armati, come se apertamente si preparassero alla rivoluzione. Si pigliava il pane, la farina, e l'altra roba da mangiare, a violenza, nelle

¹⁰ «[...] sono considerati sogni profetici o premonitori quelli particolarmente angosciosi, nei quali appaiono persone morte da poco, oppure quelli che precedono un'attività importante. [...] il sogno, se è «vero», si configura come tipica epifania del sacro. Ma se si preferisce può dirsi, al contrario, che in tanto il sogno è assunto per «vero», in quanto e se il «sacro» vi si renda manifesto. È così che il sogno [...] assume il valore di una fondazione di eventi. [...] appare da ciò il ruolo social-psicologico attivo del sogno-presagio in genere». Cfr. V. Lanternari, *Antropologia e imperialismo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 141-143.

¹¹ E. Morante, *La Storia*, cit.: «[...] l'infanzia era l'unica sua vocazione predestinata (difatti lei stessa, come s'è già riferito e ripetuto, non era mai riuscita a crescere del tutto)» (p. 475); «[...] il mondo degli adulti si era di nuovo ritirato da lei, ributtandola sulle sabbie al suo destino come un detrito infinitesimo dopo una tempesta oceanica» (p. 482).

¹² V. Lanternari, *Festa*, cit., p. 30.

¹³ Ivi, p. 15.

botteghe, o dove ancora se ne trovava, e si distribuivano all'aria aperta le copie dell'«Unità» clandestina, edizione straordinaria.¹⁴

E ancora, in un passaggio, che assomma all'empito dionisiaco di evasione psichica, da parte di euripidee baccanti romanesche, l'attesa miracolistica di sapore evangelico e la nostalgia prettamente morantiana di un'infanzia perduta, leggiamo:

A mezza strada fra Via di Porta Labicana e lo Scalo Merci c'era un camion tedesco fermo, giù dal quale un milite del Reich teneva testa, sbraitando, a una folla di donne del popolo. Evidentemente, colui non osava metter mano alla pistola che portava al cinturone, per timore di venire linciato sul posto. Alcune delle donne, con l'ardimento supremo della fame, s'erano arrampicate addirittura sul camion, carico di sacchi di farina. [...] Le donne parevano tutte sbronze, eccitate dalla farina come da un liquore. Urlavano inebriate contro i Tedeschi gli insulti più osceni, che nemmeno le puttane di un lupanare. [...] Ida si trovò in un coro di ragazzette, arrivate ultime, che da parte loro strillavano a gran voce, saltando come in un girotondo [...] E in quella udi la propria voce, stridula, irricognoscibile nel suo eccitamento infantile, gridare nel coro.¹⁵

La sensibilità apocalittica si mostra, sulla stessa linea, in evidente connubio con l'attecchire di un comportamento orgiastico, effetto e, al contempo, emblema di una dinamica di deresponsabilizzazione e regressione del soggetto razionale a uno stato di ferinità:

I Mille, infreddoliti, avevano rinunciato del tutto a spogliarsi. Dormivano tutti vestiti, e per di più, anche di giorno, passavano la massima parte del tempo avvoltolati nelle coperte sulle loro cucce, uno addosso all'altro. Maschi e femmine facevano l'amore a ogni ora della giornata, senza più curarsi di chi li guardava; e fra loro si sviluppavano intrighi, gelosie e scenate, alle quali prendevano parte anche i vecchi. La promiscuità li rendeva tutti rissosi: ai canti del grammofofono si mischiavano di continuo le urla, gli insulti, le botte e i pianti delle donne e dei ragazzini.¹⁶

Ma, nell'immagine dell'orgia sessuale, Morante collaziona, altresì, due diversi atteggiamenti culturali. In primo luogo, infatti, essa è il negativo di un istituto matrimoniale socialmente regolato e, quindi, ne costituisce la premessa e l'auspicio (in connessione con i rituali di iniziazione), nonché la violazione, l'oggetto di reprimenda. Così, «[...] essa adempie una funzione ideologicamente negativa e costituisce la

¹⁴ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 295.

¹⁵ Ivi, p. 335.

¹⁶ Ivi, p. 276.

ritualizzazione di un “rischio” sociale. Valida e positiva essa diviene nei suoi effetti solo e appunto in quanto ad essa consegua un momento purificatorio»¹⁷. Secondariamente, l’orgia assolve una «funzione apotropaica e di ripresa verso la vita laicamente impegnata»¹⁸, rimandando a una concezione culturale di rivitalizzazione e recupero energetico. E, in realtà, «in un drammatico marasma»¹⁹, che prelude al trasloco della «tribù»²⁰, non soltanto le famiglie, mondate dall’eccesso di *libido* conseguente all’angoscia esistenziale, recuperano il loro assetto tradizionalmente monogamico, ma si verifica anche quella rigenerazione e quel ricambio di forze, che è a fondamento dell’umano operare.

Tuttavia, la funzione di sovvertimento temporaneo dell’ordine, in una chiave simbolica, ha già raggiunto l’acme nell’episodio dell’ingresso nello stanzone dei Mille dei due partigiani, tra cui Nino-Assodicuori riveste esplicitamente il ruolo di «leader carismatico»²¹:

Entrarono Nino e un altro, tutti e due rannicciati sotto un unico telo impermeabile, di quelli che s’usano per gli automezzi a riparo delle merci. Nino rideva a gola spiegata, come a un’avventura da romanzo poliziesco. [...] Salutò col pugno chiuso. Quindi, con una specie di ammicco strafottente, tirò su da un lato il proprio giubbotto, per mostrare che, su un cinturone tenuto alto, quasi all’altezza del petto, nascondeva una pistola. [...] Pareva divertirsi a provocare tutti: gli Italiani sottoposti, i Tedeschi occupanti, i rinnegati fascisti, le Fortezze Volanti degli Alleati, i manifesti con le requisizioni e la pena di morte. Currado, Peppe Terzo, Impero, e tutta la marmaglia dei ragazzini al completo già gli si mettevano appresso come tanti corteggiatori, mentre Ida lo seguiva con gli occhi tenendosi in disparte, e la bocca palpitante quasi le rideva. [...] Useppe stava sempre appresso al fratello, spostandosi dovunque lui si spostava, e infilandosi fra le gambe della gente per correrli dietro. Per quanto fosse innamorato di tutto il mondo, ormai si vedeva chiaro che il suo più grande amore era lui.²²

Nel passo sopra riportato, emerge con sufficiente chiarezza come l’attitudine psicologica del micro-campione di cultura popolare, raccolto fortunatamente nell’edificio, sia improntata alla sudditanza adoratrice di un’autorità individuale, incarnante un principio «rivoluzionario» di agevole comunicazione e, pertanto, facile a

¹⁷ V. Lanternari, *La grande festa*, cit., p. 517.

¹⁸ Ivi, p. 518.

¹⁹ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 277.

²⁰ Ibidem.

²¹ Cfr. V. Lanternari, *Festa*, cit., pp. 109-130.

²² E. Morante, *La Storia*, cit., pp. 209-213.

costituirsì quale modello di «autoidentificazione». Pur dotandosi di un forte riscontro sociale, però, la natura del personaggio carismatico, in quanto spontaneamente eversiva nei confronti dell'istituzione vigente²³, va a collocarsi su un piano che trascende l'evenemenzialità storica e abbraccia la condizione mitica (meta-storica o pre-storica). Infatti:

Le spine dell'ansia riuscivano appena a scalfire i suoi pensieri, prontamente smussate dalla sua *misteriosa fede* nell'*invulnerabilità* teppistica di Nino. [Ida] Era certa, sotto il fondo della sua coscienza, che lui avrebbe attraversato la guerra, la *caccia* dei Tedeschi, la guerriglia e le incursioni senza farsi alcun male, come un *cavalluccio impunito al galoppo* fra uno sciame di mosche.²⁴

La percezione della madre, al cospetto di un figlio dai connotati eroici²⁵, è il frutto di una singolare mescolanza tra i caratteri della religiosità popolare, contrastivi nei confronti di un credo ufficiale, e quelli di un panteismo ingenuo, che metamorfosa la manifestazione di una naturalità invitta e devastante in stimate della semidivinità. È quanto, d'altra parte, è incline a riconoscere lo stesso, spinoziano, Davide Segre:

Non appena si metteva a parlare di Nino, Davide si schiariva in faccia, come un ragazzino costretto a una lunga clausura da chi sa quali compiti astrusi, quando a un tratto gli aprono l'uscio e può tornare a correre. E come se raccontasse di *un Vesuvio* o di *un torrente*, che non vanno giudicati per quello che fanno, mai criticava le azioni di Nino, anzi le vantava col massimo rispetto, mostrando, a volte, una parzialità lampante nei confronti del suo amico. Ma da questa sua propria parzialità, libera e spontanea (come dovuta ai meriti superiori di Asso), pareva sempre venirgli un piacere innocente, e *una specie di consolazione*.²⁶

Appare, così, di indiscutibile pregnanza la funzione soteriologica annessa dai personaggi tutti al tipo del «semidio malfattore»²⁷, creatura mitica alla base di arcaiche

²³ Ivi, pp. 358-359: «Difatti, Nino, più cresceva, e meno s'adattava al Potere; e pure se, a momenti (per una sua qualche divinità interna), gli si metteva addosso un certo fanatismo per il Potere, lui non tardava a rovesciarlo nell'estremo vilipendio: anzi, con doppio gusto».

²⁴ Ivi, p. 212. Il corsivo è nostro.

²⁵ Si tratta, evidentemente, del tipo della «madre dell'eroe», da non sovrapporre al mitologema cristiano decontestualizzato e desacralizzato, come in H. Serkowska, *Uscire da una camera delle favole*, Krakow, Rabid, 2002.

²⁶ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 358. Il corsivo è nostro.

²⁷ P. Radin, C. G. Jung, K. Kerényi, *Il Briccone divino*, Milano, Bompiani, 1965, p. 168: «[...] Esso riunisce i vaghi ricordi di un passato arcaico e primordiale, in cui non esisteva ancora una netta separazione tra divino e non-divino. [...] Esso contiene la promessa della differenziazione, la promessa di essere un dio

cosmogonie, caratterizzata nei termini che, a un'analisi sommaria, contraddistinguono lo stesso personaggio Nino: l'appetito smodato, l'arguzia infantile, l'estro vagabondo e un'accentuata *vis* sessuale.

In un mondo senza inizio e senza fine si agita un personaggio senza tempo, priapico. Si sposta senza sosta da un luogo all'altro, riuscendo o no nelle sue imprese, sforzandosi di calmare la sua fame imperiosa e la sua sessualità sfrenata. [...] egli non sembra avere alcuno scopo o meta, ma alla fine delle sue gesta ci è rivelato un nuovo personaggio, e ci si disvela un nuovo orientamento psichico, in una diversa atmosfera. [...] E' abbattendo e riorganizzando il vecchio stato di cose che si stabilisce la nuova situazione. Oppure si procede negativamente, dimostrando che certi modi di vita portano inevitabilmente all'onta e al ridicolo. La loro conseguenza è il dolore e la sofferenza, quando addirittura non conducono alla morte.²⁸

Benché la festa²⁹, animata da Nino nell'autunno del 1943, ovvero a uno snodo epocale del conflitto bellico, assuma facilmente su di sé il profilo di un evento anarchico-messianico, il protagonista del momento si mostra, più ancora che figura cristologica,

e quella d'essere un uomo. [...] non rappresenta soltanto il passato rudimentale e lontano; rappresenta anche tutto quello che c'è di primitivo in ogni uomo del tempo presente» (pp. 173-174).

²⁸ Ivi, pp. 172-173. Si noti, qui, che un'interpretazione junghiana dell'ipotesto morantiano è, come si è già accennato, un passaggio obbligato da parte della critica, a partire dalla lettura debenedettiana de *L'isola di Arturo* (1957) e dalla relativa ratifica in G. Venturi, *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977. Tuttavia, (come in G. Bernabò, *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991), quello che ci preme recuperare, nell'ambito della teoria di Jung, è la concezione metastorica di un «eterno presente» da contrapporre, in funzione polemica, ma non esclusiva, al tempo lineare della Storia. In questo senso, intendiamo recisamente distaccare la poetica di Morante dall'«irrazionalismo psicologista» junghiano, da cui la stessa autrice cerca il riscatto nel sottrarsi alla qualifica limitante di scrittrice di «favolette». A questo proposito, si consideri la nota polemica di sardonica icasticità in E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere II*, Mondadori, Milano 1990, p. 1542: «[...] ho già il rimorso di essere venuta qui a intrattenervi con un argomento così tetto invece che con una bella fiaba (dato che certi affezionati si adoperano a smerciare i miei libri facendoli passare sotto una specie di fiabe!!!)».

²⁹ E. Morante, *La Storia*, cit.: «[...]Nino] balzò in cima alla catasta di panche gridando con l'impeto di un barricadiero: “Evviva la Rivoluzione!” Tutti applaudirono. Useppe gli corse dietro. Gli altri ragazzini pure, arrancando su per la catasta. “Evviva la bandiera rossa!” gridò a sua volta, fuori di sé, Giuseppe Secondo, “fra poco ci siamo, compagni partigiani! La vittoria è nostra! La commedia è finita!”. “Fra poco rivoluzioniamo tutto er mondo!” proclamò Ninnarieddu [...]. Vista la serata eccezionale, la cena fu apprestata in comune nel centro dello stanzone, su un'unica tavola fatta di casse d'imballaggio accostate. [...] Giuseppe Secondo portò in tavola delle bottiglie di vino speciale, da lui sempre tenuto in serbo per festeggiare la vittoria (cioè la sconfitta dell'Asse). “La vittoria”, disse, “se comincia a festeggià da stasera”» (pp. 214-216).

seppur alla maniera palazzeschiana³⁰, un riuscito personaggio carnevalesco. Si intende, qui, che la morte prematura di Nino precluda l'evoluzione del carattere o, meglio, mascheri un'impossibilità di evoluzione, peraltro appena abbozzata da Morante e in termini, a dir il vero, piuttosto incerti su un felice esito della stessa³¹, da «briccone» a «santo»³². Che il riso, suscitato dal giovane, non sia immediatamente rispondente al modello bachtiniano, ma piuttosto equivalga al sorriso estasiato del beato in contemplazione è, ancora una volta, conseguenza diretta della temporalità di crisi, vissuta dal soggetto contemplante: «[...] questo presentimento consolatore o questa speranza significano che è sopravvenuta una disgrazia, e che la disgrazia è stata coscientemente riconosciuta. Soltanto dallo sgomento causato dalla disperazione può nascere l'aspirazione verso il salvatore»³³. È quanto possiamo riscontrare nell'episodio della visita di Nino ai Marrocco, osservandone l'effetto di conquista riportato sul crocchio delle donne, tutte parimenti sinistrate, nei beni o negli affetti, dall'orrorosa e passivante esperienza della guerra:

Tutti erano eccitati dalla sua *presenza festosa*. Invero, attualmente, che mangiava e beveva a volontà, e con la libertà di fare quello che gli pareva, Ninnuzzu era proprio in fiore; e in questa presente stagione della sua fioritura *il suo gusto più forte era di piacere a tutti*. Fosse pure lo spazzaturaio, la suora questuante, la cocomeriaia, il poliziotto, il postino, il gatto: pure a loro. [...] E siccome gli piaceva tanto di piacere, era sempre ardente, indiavolato e pazzante come se giocasse con un pallone iridato. Lui lo lanciava, e gli altri lo acchiappavano e glielo rilanciavano; e lui faceva un salto e lo riprendeva.³⁴

³⁰ Cfr. P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane*, Bologna, Patron editore, 1980, p. 94: «Oltretutto il personaggio cristomorfo è [...] una figura nichilista, a denotare un desiderio di utopia che ha scelto la più arcaica figura anarchica come fondamento per nuove ricomposizioni dell'essere». Il nichilismo 'prêt-à-porter', in quanto privato della relativa *pars costruens*, di Nino ha, altresì, la sua dichiarazione programmatica (E. Morante, *La Storia*, cit., pp. 442-443): «"[...] La Storia, è una commedia loro, che ha da finì! NOI gliela famo finì! E la matematica... Lo sai qual è il numero che più mi piace a' mà? È lo ZERO!... [...] Noi siamo la generazione della violenza! [...] Noi siamo la prima generazione dell'inizio! [...] noi siamo la rivoluzione atomica! [...]"]».

³¹ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 211: «D'un tratto il suo occhio, sempre così animato, ebbe una strana fissità corrusca, vuota d'immagini come il vetro d'una lente. Da quando era nato, Ida non ricordava d'averli mai visto quegli occhi».

³² Cfr. C. G. Jung, *Contributo allo studio psicologico della figura del briccone*, in P. Radin, C. G. Jung, K. Kerényi, *Il Briccone divino*, cit., p. 179.

³³ Ivi, p. 200.

³⁴ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 354. Il corsivo è nostro.

A questo punto, fatto del personaggio un oggetto di adorazione, più o meno mistica, Morante gli ritoglie il mandato di entrare e uscire, con funzione esorcistica, dal piano della Storia³⁵, ovvero di «destorificare una storia che angoscia»³⁶, relegandolo nel limbo della memoria involontaria: quella della madre alienata, del fanciullino epilettico e della cagna umanata. Persino l'accadimento della morte, inabile ad elevarsi al di sopra di una torbida vicenda di cronaca nera (molto più *pathos* connota, invece, l'assassinio della prostituta Santina), fa del ribelle un'istanza testuale abortita. È con la scomparsa definitiva di Nino che emerge, in tutta la sua articolazione, il piano dell'opera con, da un lato, la rappresentazione drammatizzata della perdita della «presenza» da parte di Ida e, dall'altro, l'investitura poetica di Usepe, per mezzo di Davide, in nome di una «felicità»³⁷, che è, in ultimo, la presenza stessa e il contatto col mondo.

³⁵ F. Neumann, *Lo stato democratico e lo stato autoritario*, Bologna, il Mulino, 1973, p. 124: «Poiché l'identificazione delle masse con il leader significa l'alienazione di ciascun singolo membro, l'identificazione costituisce sempre una regressione, anzi una duplice regressione: dal momento che la storia dell'uomo è la storia del suo emergere dall'orda primitiva e della sua progressiva individualizzazione, l'identificazione della massa con il leader equivale ad una specie di regressione storica; d'altra parte questa identificazione è anche un sostituto per il legame libidico con l'oggetto, quindi una regressione *psicologica*, un danno all'Io, forse addirittura la perdita dell'Io». Si tratta, a ben considerare il figurato «cesarismo» di Nino, di una rappresentazione, in negativo, del sentimento di assenso, alla base dell'avvento degli Stati totalitari.

³⁶ E. De Martino, *Note di viaggio*, «Nuovi Argomenti», I, n. 2, maggio-giugno 1953, p. 61. Segnaliamo, qui, convinti della centralità, nell'universo morantiano, del modello demartiniano di «umanesimo etnografico», la prima partecipazione dell'antropologo al progetto culturale inaugurato dalla rivista, fondata nello stesso anno da Alberto Carocci e Alberto Moravia. Si tratterà, ad ogni modo, di una collaborazione costante, nel corso della prima serie di «Nuovi Argomenti», che darà alla luce un numero di interventi superiore persino a quello dello stesso Moravia. A questo proposito, cfr. *I 50 anni di Nuovi Argomenti*, Catalogo della mostra (Roma, 24 settembre-24 ottobre 2003), a cura di Casa delle Letterature, Roma 2003.

³⁷ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 520: «“Tu e tuo fratello [...] siete così differenti, che non sembrate nemmeno fratelli. Ma vi rassomigliate per una cosa: la felicità. Sono due felicità differenti: la sua, è la felicità di esistere. E la tua è la felicità... di... di tutto. Tu sei la creatura più felice del mondo. [...] Tu sei troppo carino per questo mondo, non sei di qua. Come si dice: *la felicità non è di questo mondo*”». Dal corsivo (morantiano), benché di tonalità autoparodiante col ricorso alla fraseologia proverbiale, si evince come la posizione di Davide sia già ideologicamente debole, malgrado la filiazione weiliana del personaggio, riscontrata dalla critica soprattutto con riguardo alla problematica e intellettualmente deludente esperienza di un autoimposto lavoro operaio (cfr., in particolare, C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e il Mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003; si veda, inoltre, il referente bibliografico trascurato, benché certamente noto a Morante, di S. Weil, *Cinque lettere a uno*

Seguiamo, ora, la prima sollecitazione, che ci arriva dal testo e che ci sembra, invero, la stessa raccolta dalla voce narrante, nel momento in cui «la storia [...] ha avuto ragione degli storici»³⁸, ovvero nel momento della permanenza nell'impossibilità di prestarsi a una registrazione oggettiva del fatto narrato, impossibilità che, infatti, costringe la narratrice a un intervento non incidentale³⁹: «[...] doveva sopravvenire una cosa

studente e una lettera a Bernanos, «Nuovi Argomenti», I, n. 2, maggio-giugno 1953, pp. 80-109, dove un viaggio in Italia muove una sdegnata considerazione socio-politica, che può ben rimandare, nei toni, alle invettive febbricitanti di Davide. Si legga il passo della francese: «Il y a à Milan des paysages de faubourgs ouvriers bien émouvants [...] pour moi. J'y ai passé des heures. Je possède [...] le pouvoir de lire dans les yeux d'une équipe d'ouvriers d'usine qui vont commencer la journée de travail ou qui en sortent. J'ai eu l'occasion d'exercer ce pouvoir. C'était le lendemain de l'annonce officielle que tous les salaires allaient être augmentés de 10 à 12%. [...] J'ai lu, hélas! ce que je lisais autrefois dans les yeux de mes compagnons, ce que je portais dans les miens propres, aux plus douloureux moments... Quelles qu'aient pu être ici les réalisations, le sentiment de servitude dans le travail n'a pas été dissipé, mais seulement étouffé», p. 85. Cfr., a questo punto, E. Morante, *La Storia*, cit., pp. 411-422). Ciò segna la condanna di Davide a una regressione uterina (tossicomantica), valevole come fuga dalla Storia e, pertanto, priva del riscatto simbolico e culturale, che consegue il personaggio Usepe.

³⁸ E. De Martino, *Note di viaggio*, cit., p. 71.

³⁹ Un discorso a parte meriterebbe l'uso della parentetica nel romanzo. Qui, ci limitiamo a suggerire che il punto di vista integrativo, di cui la parentesi si fa veicolo, opera nel segno della simultaneità, come momento di raccordo tra compresenze di dati verbalizzabili nel momento in cui colte da uno sguardo non neutro, ma passibile di rilevare analogie proprio in virtù della sua soggettività. La presenza di una voce narrante nel segno della soggettività rimanda, a nostro avviso, a un particolare metodo storiografico, che, sulla scorta di Barthes prefatore de *La Sorcière* di Michelet, potremmo chiamare «un'etnologia o una mitologia storica», in cui il filo romanzesco consente di approntare la storia di una funzione, non di un'istituzione, degli agenti, non dei fenomeni: «Si tratta in fondo, per Michelet, di partecipare magicamente al mito senza però rinunciare a descriverlo: il racconto è nello stesso tempo narrazione ed esperienza, ha la funzione di *compromettere* lo storico» (cfr. J. Michelet, *La strega*, Torino, Einaudi, 1971, p. XIV). D'altra parte, tale procedimento si giustifica col ricorso alla categoria della «finzionalizzazione prospettivizzante» che, tra i mezzi retorici di una storiografia ateleologica, «[...] è l'equivalente narrativo della collocazione dello storico in un determinato punto di vista» (cfr. H. R. Jauss, *L'uso della finzione nella storia*, in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I, Bologna, il Mulino, 1987, p. 384). La parentetica di Morante sarebbe, pertanto, l'equivalente di «[...] una rappresentazione in scorcio o al contrario estensiva a mezzo di riflessioni panoramiche o di dettagli pittorici» (Ivi, p. 391), finalizzata a una «problematizzazione» del narrato, per cui l'intervento narratorio risulti «[...] in opposizione ad una aspettativa di senso in via di formazione: cioè come un fatto che non si trova in un rapporto di causalità con gli avvenimenti narrati, e che quindi determina un dislocamento del senso su un piano inizialmente inaspettato. [...] in grado tanto di soddisfare il bisogno del lettore di un'illustrazione concreta [...] quanto

incredibile: tale che ancora oggi, da questa distanza che pareggia i vivi e i morti, io séguito a dubitarne come di un' *impostura*. Ma invece capitò»⁴⁰. Il verificarsi della morte di Nino è vissuto come un inganno della ragione e, in tal senso, esso si ricollega alla natura dello «scandalo», nell'accezione che De Martino (e il pensiero esistenzialista) media dal Kierkegaard di *Esercizio del cristianesimo*. Lo scandalo vi si manifesta come una categoria culturale, o meglio come un viluppo di violente antitesi culturali, consistendo in quella possibilità, per la ragione umana, di fronte alla quale approdare a un sentimento religioso (= mitico-rituale) o arrendersi a una «storicità che schiaccia»⁴¹:

Lo scandalo – così dice il proclama – è necessario, però infelice chi ne è la causa! [...] E dunque il proclama significa: che di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva – perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro... E la scelta è stata: la complicità!⁴²

Il personaggio Ida, posto in un regime di precarietà esistenziale e in condizione di «miseria psicologica», dinanzi allo scandalo, storicamente necessario, della morte del figlio, assomma in sé la psicologia del soggetto scandalizzato e del corpo scandaloso (così, infatti, si motiva totalmente, in un abbozzo di composizione anellare, il richiamo al momento del già traumatico parto di Nino). A questo punto, essa mostra punti di tangenza con la condizione di quelle donne⁴³, di cui De Martino registra le tradizionali tecniche metastoriche di sopravvivenza in seno alla Storia:

di servire implicitamente all'intento illuministico di “provocare alla riflessione, al controllo, alla correzione e alla critica”» (Ivi, p. 405).

⁴⁰ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 464. Il corsivo è nostro.

⁴¹ E. De Martino, *Coscienza religiosa e coscienza storica: in margine a un congresso*, «Nuovi Argomenti», n. 14, maggio-giugno 1955, p. 90.

⁴² E. Morante, *La Storia*, cit., p. 584.

⁴³ Cfr. E. De Martino, *Considerazioni sul lamento funebre lucano*, «Nuovi Argomenti», n. 12, gennaio-febbraio 1955, p. 14: «In generale gli episodi di miseria psicologica appaiono frequentemente legati a condizioni particolari di affaticamento fisico o di disagio morale. In modo particolare essi concernono le donne [...] in uno stato di continua dipendenza economica e morale [...]. Essa [la contadina lucana] affronta sotto il segno della buona o della mala sorte i momenti più delicati del suo destino di donna e di madre, la pubertà, le nozze, la gravidanza, il parto, il puerperio e l'allattamento. E proprio in rapporto a questa sua condizione di dipendenza o di alienazione reale, l'evento luttuoso che la colpisce costituisce per lei l'occasione per eccellenza di manifestazioni di miseria psicologica». Anche a non voler tener conto

Queste donne non sono in condizione di accettare la storicità della morte, [...] non possono piangere [...] perché, se lo tentassero, verrebbe su dal fondo dell'anima tutta l'angoscia della storia accumulata per generazioni, ed esse come persone, come presenze attive, ne sarebbero schiantate e travolte. Queste donne dominate dall'angoscia della storia soggiacciono a rischi estremi nel momento più rivelatore di storia che è nella storia, cioè, appunto, la morte: onde, per mantenersi come persone, sono costrette a destorificare l'evento della morte.⁴⁴

Analogamente a una presenza in crisi, Ida non può piangere «laicamente» il proprio lutto, senza cedere a un'angoscia ancestrale, ma risulta, altresì, inabile a intonare il lamento funebre, nelle forme iterative e modulari del compianto tradizionale:

[...] dalla gola di Ida non poté uscire nessun suono, come se le ci avessero colato del cemento. [...] lei non poteva urlare, era diventata muta [...]. Essa non aveva nemmeno pianto. [...] la tratteneva un sospetto. Aveva la sensazione, cioè, che solo a emettere un lamento, dietro a questo, come alla rottura di un argine, le proromperebbero delle urla incontenibili, e che urlando sarebbe impazzita. [...] Urlava soltanto in sogno. Quando le riusciva di assopirsi, ascoltava dei gridi terribili, che erano i suoi propri. Ma questi gridi risuonavano solo dentro il suo cervello. Nella casa, tutto era silenzio.⁴⁵

Poiché il canto non garantisce solo la tenuta della persona e la possibilità di un investimento della stessa su un piano etico-culturale, ovvero di metamorfosi dell'evento luttuoso in valore spendibile sul terreno della reintegrazione storica, ma facilita anche un processo psicologico di pacificazione con l'immagine del defunto, il blocco psichico di Ida si risolve nella presenza incubosa di un perturbante Nino, che «può tornare in modo irrelativo alla minima occasione, come idea ossessiva o addirittura con evidenza allucinatoria»⁴⁶:

delle origini meridionali e del retaggio etnico ebraico di Ida come fattori di alta conservatività culturale (ovvero, indici di una spazialità di tipo metastorico rispetto alla storicità del *setting* di Roma capitale), resta la gravitazione nella sfera sociale popolare, dopo che l'economia bellica ha, di fatto, nullificato la presenza concreta del ceto piccolo-borghese d'anteguerra, a giustificare la contiguità di esperienze della stessa con gli altri personaggi femminili del romanzo e di questi tutti con le protagoniste dell'indagine etno-antropologica di De Martino.

⁴⁴ E. De Martino, *Note di viaggio*, cit., p. 76.

⁴⁵ E. Morante, *La Storia*, cit., pp. 465-469.

⁴⁶ E. De Martino, *Considerazioni sul lamento funebre lucano*, cit., p. 18.

Da quel punto, fu come se lui le si fosse diviso in tanti sosia di se stesso, ciascuno dei quali la sevizava in diverso modo. [...] scorrazzava ancora sulla terra. Anzi, essa si diceva che, camminando e camminando lungo tutta la curva terrestre, e attraverso tutte le frontiere, forse avrebbe finito con l'incontrarlo. Per questo, in certe ore, come un pellegrino che si butta alla perdizione, essa sortiva alla sua ricerca. Ogni volta che usciva, sempre ritrovava quella terribile luce meridiana stralunata e fissa, quelle dimensioni irreali e quelle forme stravolte e indecenti che costituivano, per lei, la città, fino dalla mattina del «riconoscimento» a San Giovanni. [...] Ida sapeva che questo Nino, al pari degli altri, esisteva ormai solo nella sua propria mente alterata. Eppure, essa ne temeva la persecuzione al punto che, specie la notte, tremava di vederlo prender corpo, e di trovarlo appostato dietro un uscio, o in qualche angolo di casa, a rinfacciarle: «Perché m'hai partorito? La colpevole, sei tu».⁴⁷

Nel lungo passo, solo parzialmente riprodotto, Morante esemplifica un tipico caso di «vissuto da apocalissi», caratterizzato dal rifiuto dell'orizzonte mondano, tramite un'alterata percezione del rapporto tra il sé e gli oggetti della quotidianità, e dal senso di attesa angosciosa di una catastrofe imminente, frutto di uno sfrenarsi dell'immaginazione (euforica o disforica). Il personaggio Ida diventa, così, l'emblema del rischio psicopatologico corso da un'identità fragile in un contesto situazionale di alta drammaticità, ma, più ancora, esso è il simbolo di una particolare temperie storica e della relativa sensibilità, definibile come «la apocalittica moderna e contemporanea della società borghese in crisi»⁴⁸. L'alienazione ultima di Ida, che non sa riassorbire il lutto personale e collettivo in forme storico-culturali attivanti, è il simbolo manifesto che «la fine della seconda guerra mondiale non ha segnato la scomparsa della paura dal mondo»⁴⁹, bensì «lo spaesamento artificiale e programmatico del mondo, lasciato senza effettiva ripresa, finisce col confondersi con lo spaesamento radicale della crisi e col suo corteo di irrisolventi conati di recupero e di reintegrazione»⁵⁰.

Se il modello demartiniano, negli stessi anni che preludono alla messa a punto de *La Storia*, impone una «consapevolezza umanistica» di una declinazione socio-politica dell'angoscia esistenziale, è evidente che il romanzo di Morante, pur recando impressi i segni dell'apocalissi, testimonia a favore di un bisogno di riassorbimento culturale, la cui

⁴⁷ E. Morante, *La Storia*, cit., pp. 470-471.

⁴⁸ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», n. 69-71, luglio-dicembre 1964, p. 114.

⁴⁹ F. Neumann, *Lo stato democratico*, cit., p. 113.

⁵⁰ E. De Martino, *Apocalissi culturali*, cit., p. 139.

istanza è veicolata, nel testo, dal personaggio Useppe, il quale, destinato a perire in quanto «prodotto di guerra»⁵¹, è l'ultimo depositario di un sogno di creazione:

Sognava di trovarsi *precisamente nel luogo dove stava in realtà*: solo che il fiume aveva preso la forma di *un grande lago circolare*, e le collinette all'intorno erano assai più alte del vero, tutte travolte da una nevicata. [...] E quest'acqua, sebbene *chiusa in cerchio* dalle colline, appariva di una grandezza infinita. Era tutta di un colore iridato, quieta e luminosa, e di un dolce, meraviglioso tepore, come fosse attraversata di continuo da sorgenti non viste, che il sole riscaldava. Useppe nuotava in quest'acqua naturalmente, come un pesciolino; e intorno a lui per tutto il tiepido lago emergevano innumeri testoline di altri nuotatori compagni a lui. [...] Ma la cosa più straordinaria di *questo lago festantissimo* era che il cerchio delle colline, massacrato dalla tetra bufera, là dentro si rispecchiava, invece, intatto e beato, nella piena serenità di un'estate al suo principio. Gli alberi torturati vi si raddoppiavano incolumi, nella salute viva delle loro foglie [...] da sembrare un giardino sospeso in cielo. E il movimento dell'acqua li accompagnava come un soffio di vento estivo, con un suono di canzoncina.⁵²

La visione, in questo caso esiziale, della festa sinergizza un effetto di dislocazione spaziale, che perturba il referente quotidiano, con la topicità del *locus amoenus* saturata dalla sacralità del *temenos*, luogo di manifestazione del divino⁵³, la cui circolarità acquatica costituisce un evidente rimando al grembo materno, al «cerchio primitivo» che «gode della grande sicurezza di un ventre»⁵⁴. Un miraggio edenico dalla sovraccarica

⁵¹ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 397.

⁵² Ivi, pp. 552-553. Il corsivo è nostro.

⁵³ «L'equilibrio è media proporzionale tra la gravità e la non-gravità. La giustizia è media proporzionale tra la libertà soprannaturale e la forza. Trovare una media proporzionale significa trasformare un rettangolo in quadrato. Questa trasformazione si realizza mediante il cerchio, figura divina». Vedi S. Weil, *Quaderni III*, Milano, Adelphi, p. 208. Il luogo weiliano è singolarmente rilevante perché preceduto e seguito da pagine di intensa riflessione sul peccato e sulla purezza, al solito associate alla gravità e alla leggerezza. La croce e il cerchio, come si è già riscontrato al capitolo 3 del presente studio, sono combinate dal filosofo: «La forza è puro concatenamento di condizioni. Ogni uomo è sottoposto al peso dell'universo intero. Solo l'altro mondo può fare da contrappeso. La Croce è la bilancia» (p. 198); «Pitagora ha fatto un sacrificio agli dei quando ha scoperto che il cerchio è il luogo delle medie proporzionali. Divinità e mediazione. Concordanza prodigiosa. Il cerchio è così due volte all'intersezione del numero e del continuo. La croce, due diametri perpendicolari, rappresenta l'unità come media proporzionale di se stessa» (p. 205).

⁵⁴ Cfr. G. Bachelard, *La terra e il riposo*, Milano, Red Ed., 2007, pp. 124-125: «In effetti, non appena si analizza il complesso di Giona esso ci appare come un valore di benessere. Il complesso di Giona contraddistingue poi tutte le figure del rifugio, con questo segno primitivo di benessere dolce, caldo, *mai aggredito*. Si tratta di un vero assoluto di intimità, un assoluto dell'inconscio felice». Non si tratta, qui, di ricondurre la simbolizzazione morantiana alle matrici junghiane, da cui abbiamo preso

simbologia (il fiume, emblema del divenire, è sostituito, qui, dal lago della temporalità circolare, propria del mito) è, pertanto, il segno della predestinazione di Ueseppe a farsi cantore della totalità indistinta:

[...] succedeva a volte che per la durata di un istante intorno a Ueseppe tutti i rumori e le figure si componessero, salendo in un baleno, con un volo inaudito, verso l'ultimo urlo del silenzio. Quando lo si vedeva coprirsi la faccia con le due mani, nel sorriso di un *ciecolino* intento a un suono bellissimo, significava che il suo piccolo organismo tutto intero ascoltava quel coro montante [...]. Era di nuovo la stessa reminiscenza che gli tornava, sotto diversa forma. Forse, in qualche forma impercettibile, essa lo accompagnava dovunque: riportandolo sempre alla tenda d'alberi come a una casa felice.⁵⁵

L'afflato mistico, che si mostra complementare al francescanesimo pasoliniano, si riassume nel *refrain* di un «uccellino insignificante»⁵⁶, per cui lo «scherzo» del passero⁵⁷, *analogon* delle *nugae* poetiche, diviene la formula della destorificazione, vale a dire dell'annullamento del processo di diversificazione storica, antitetica rispetto a ogni principio unionale. Analogamente, infatti, l'orizzonte mitico del passero-poeta s'interseca con la sfera del sacro nella figura di San Giovanni della Croce nelle considerazioni della pensatrice spagnola, María Zambrano:

[...] il poeta è il «Santo» [...]; venne a posarsi qui, come un passero per cantare liberamente e senza intralci. Come un passero che si fa il nido nell'aria ma che è uscito dalla terra bruna e che è bruno come essa, fatto, infine, della sua stessa sostanza. E così, quando canta, per quanto liberamente lo faccia, è come

programmaticamente le distanze, quanto di sottolineare come le fantasie di raccoglimento risultino consustanziali all'allure di primitivismo di Ueseppe.

⁵⁵ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 532. Il corsivo è nostro.

⁵⁶ Ivi, p. 509.

⁵⁷ La figura del passero è al centro della poesia pasoliniana *Quasi alla maniera dell'Achmatova* (1965): «Un poeta dice che un poeta è un passero / che ripete tutta la vita le stesse note». Dove, come nota acutamente, e in controtendenza con la *vulgata* critica, la studiosa Tuscano (in A. Larcari, F. Tuscano, *La poetessa allo specchio. Anna Achmatova in due liriche di Ingeborg Bachmann e Pier Paolo Pasolini*, «Hebenon», XV, nn. 5-6, aprile-novembre 2010, p. 141), «il passero [...] è la voce più pura e più alta della storia. È il poeta il vero testimone degli «eventi», e il suo canto, mite ma non consolatorio, è l'unico che può spiegare il *prima* e il *dopo* degli eventi». Riserviamo a uno spazio e a una visibilità più consoni l'analisi cogente dell'affinità tra la poetica achmatoviana e quella morantiana, affinità che basterebbe a dimostrare un iniziale ragguaglio tematico tra le opere della prima, *Requiem* (1935-1940; la traduzione italiana appare in rivista nel gennaio 1964) e *Poema senza eroe* (1940-1962; 1966), e quelle della seconda, *Il mondo salvato dai ragazzini* e *La Storia*.

se la terra stessa cantasse; come se la terra stessa fosse riuscita a disfarsi del suo peso e della gravità che lo trattiene.⁵⁸

Il canto commuta, dunque, la terra in cielo in virtù dell'universalità trascendente della sua essenza poetica: «l'unità sognata dal filosofo si avvera nella poesia. La poesia è *tutto*; il pensiero scinde la persona, mentre il poeta è sempre *uno*»⁵⁹. Ma al contempo, in quanto espressione comunicabile, lo stesso canto si reimmette nel circuito semantico dei valori culturali, praticabili solo sul piano della storia effettuale. Crediamo sia opportuno rimarcare, infatti, come il romanzo di Morante, perché apocalittica culturale, non si limiti alla manifestazione fenomenologica di un disagio, introiettato a partire da una condizione storica ben determinata, e delle transitorie modalità di una evasione esistenziale ritualisticamente orientata, ma serva «funzionalmente [...] a salvare quei valori immanenti, profani della vita»⁶⁰:

[...] è necessario distinguere da un canto *il modo e la forma* [...] di codesta vita religiosa, dall'altro lato *la funzione* cui essa adempie. *Ché se modo e forma si orientano decisamente fuori della storia, la sua funzione è sempre unicamente volta a conservare, preservare, salvare i valori di questa esistenza storica, minacciati da una o l'altra condizione di crisi.*⁶¹

La sacralità – si badi al paradosso – rappresenta, in Morante, piuttosto un valore aggiunto all'esperienza mondana, che non il carattere del *sacrum*, del numinoso contrapposto al profano, allorché essa si proponga come un fatto di resistenza culturale e/o sociale tra due orizzonti in conflitto, come è, nel romanzo, tra le ragioni belliche e quelle della umana e umanante sopravvivenza. Quello di Elsa Morante è un intelletto troppo fino per “innamorarsi di una Categoria”. E così la «mistica della creazione» di San Giovanni della Croce può attagliarsi alla poesia di Ueseppe meglio di qualsiasi nichilismo delle idee (incarnato, invece, da Davide Segre). Mentre, il passero-Ueseppe, infatti,

⁵⁸ M. Zambrano, *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica*, in *La confessione come genere letterario*, Milano, Mondadori, 1997, p. 110. Apparso sulla rivista argentina «Sur» già nel 1939, la prima traduzione italiana dello studio viene pubblicata in «Nuova Antologia», n. 1930, ottobre 1961, durante l'esilio romano in cui la pensatrice e sua sorella (cfr. capitolo successivo) entrano in contatto con Elsa Morante.

⁵⁹ Ivi, p. 123.

⁶⁰ V. Lanternari, *La grande festa*, cit., p. 547.

⁶¹ Ibidem.

«essendo analfabeta del tutto»⁶², appartiene a un ordine di cultura di differente origine e strato. Lo si evince, esemplarmente, dall'effetto suscitato dagli dalla visione delle foto dei campi di concentramento e sterminio:

Tutto ciò era spiegato, a quanto io ricordo ancora oggi, da brevi didascalie poste al basso di ciascuna foto. Però a un ignorante che non sapeva nemmeno leggere, lo spettacolo abnorme di quella pagina doveva apparire un'astrusità senza risposta, tanto più che la cattiva stampa della rivistucola ne rendeva certe immagini ambigue e indistinte. Ci si vede un cumulo caotico di materie biancastre e stecchite, di cui non si discernono le forme [...]. Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Ueseppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso. Rientrando, pochi secondi appresso, Ida lo trovò che le fissava tutte insieme, come fossero una immagine sola [...]. All'accostarsi della madre, i suoi occhi si levarono a lei, vuoti e scolorati, come quelli di un *ciecolino*.⁶³

Dove si avverte, da parte dell'autrice, la necessità di riflettere sul «significato storico delle immagini»⁶⁴, per citare il titolo di un importante saggio dello storico Peter Burke, il quale sottolinea come «il nostro senso della conoscenza storica si sia trasformato con la fotografia»⁶⁵. Lo studioso marca l'importanza delle immagini come «prova storica», proprio nell'atto di sottoporle a una «critica delle fonti». In convergenza con le problematiche evidenziate nel campo etnografico, il reportage o la cosiddetta «arte documentaria», infatti, non potranno essere considerati privi di intenzionalità autoriale, né si potrà prescindere dalla considerazione dell'uso di un criterio di selezione, criterio che è obbligo dello storico inferire. Morante, pertanto, abbisogna di un «occhio innocente», slegato dalle convenzioni del mestiere, vergine di progetti iconologici, e lo trova in Ueseppe.

In un “a parte” narratorio, si indice evidentemente una polemica antimediatica⁶⁶, che mira a colpire il dispiego puramente retorico, e perciò «pornografico»⁶⁷ (parola

⁶² E. Morante, *La Storia*, cit., p. 369.

⁶³ Ivi, pp. 372-372. Il corsivo è nostro.

⁶⁴ Cfr. P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, cit.

⁶⁵ Ivi, p. 25.

⁶⁶ Tale posizione morantiana appare consonante con la denuncia orwelliana (in G. Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, Milano, Mondadori, 1982; la prima edizione italiana è del 1964) di una guerra, quella civile di Spagna, la cui «vera arma non era il fucile, ma il megafono» (Ivi, p. 48) e in cui grande rilevanza strategica spettava alle campagne partitiche, più o meno denigratorie, accolte sui «manifesti variopinti, destinati alle masse più vaste», in quanto «i cartelloni murali sono importantissimi in Spagna, dove l'analfabetismo è molto diffuso» (Ivi, p. 74). L'equivalenza tra punto di vista anarchico e illetterato, gestita da Orwell già

morantiana in bocca a Segre), del sensazionale, e lo fa, opponendo al concetto di *visibilità* quello di *altra vista*, che è l'approdo a cui perviene l'infermità di Useppe⁶⁸. La contrapposizione non ci meraviglierà troppo, dopo aver appurato, nel paragrafo precedente, la consistenza del bambinetto in personaggio-icona, laddove l'icona, appunto, simboleggia un insieme di convenzioni molto distanti dalla presunta veridicità del realismo fotografico (come del neorealismo letterario). Il dettaglio reiterato dell'apparente cecità di Useppe (vedi corsivo) lo trasporta direttamente, più ancora che nel campo della profezia, in quello del pronunciamento rapsodico, dove il rimando surrettizio a Omero vale più di una declinazione d'antonomasia. È qui che, in ultimo, può verificarsi la morte di Useppe, la quale non ha il destro, data la garanzia della continuità aedica, di vanificare la proposta culturale morantiana, che ha reso ciclica, e così come motivo incipitale («Qualcosa, sul suo volto, mi commosse profondamente. Era il volto di un uomo che avrebbe commesso un omicidio, gettato via la propria vita per un amico: il tipo di faccia che aspettereste in un anarchico [...]. C'era ferocia e candore insieme; e inoltre il patetico rispetto che gli illetterati hanno per i loro supposti superiori». Ivi, p. 3), si riaffaccia in Morante, a partire da *Il mondo salvato dai ragazzini*.

⁶⁷ Significativamente, negli stessi anni in cui Morante scrive e pubblica *La Storia*, Susan Sontag va sviluppando riflessioni analoghe sulla fotografia: «Le fotografie sconvolgono nella misura in cui mostrano qualcosa di nuovo. Purtroppo si continua ad aumentare la posta, anche mediante la proliferazione stessa di queste immagini d'orrore. Il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania negativa. Per me sono state le fotografie di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni perché ne comprendessi appieno il significato. Ma a cosa servì vederle? Erano soltanto fotografie, di un evento di cui avevo appena sentito parlare e sul quale non potevo avere alcuna influenza, di sofferenze che riuscivo a stento a immaginare senza che potessi fare niente per alleviarle. Ma quando guardai quelle fotografie, qualcosa si spezzò. Avevo raggiunto un limite, e non era solo quello dell'orrore: mi sentii irrevocabilmente afflitta e ferita, ma una parte di me cominciò anche a indurirsi; qualcosa si spense; qualcosa piange ancora. [...] Vale per il male la stessa legge che si applica alla pornografia. Il trauma delle atrocità fotografate svanisce vedendole ripetutamente [...]. Il senso del tabù che ci indigna e ci rattrista non è molto più solido del senso del tabù che determina la definizione dell'osceno» (S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., pp. 18-19).

⁶⁸ Repulsivo in pari grado è, per Useppe, anche il contatto con la scrittura nelle sue forme canonizzate: «Si vedeva che il libro e il quaderno rimanevano, per lui, degli *oggetti estranei*; e forzarlo pareva un'azione *contro natura*, come pretendere che un *uccellino* studiasse le note sul pentagramma» (cfr. E. Morante, *La Storia*, cit., p. 446; il corsivo è nostro).

reversibile, l'esperienza scandalosa della crisi, proprio come la morte del poeta non decreta la morte della poesia.

Capitolo IV

Aracoeli. Il tempo della fine del mondo

I. La «ricapitolazione ermeneutica» tra biografismo e scrittura pseudo-diagnostica

Il mito dell'apocalisse¹, che informa di sé il romanzo *Aracoeli*, ha una precisa rispondenza entro il complesso unitario originato dalla morantiana «scienza del mito» in accordo con la finzionale «esperienza del mito»², propria di ciascun personaggio attivo nell'opera di Morante. Solo supponendo una dinamica dialettica tra la componente mitopoietica delle figure agenti nel testo e l'analisi critica autoriale, che ad esse si

¹ Se l'«aspetto apocalittico» del romanzo è già rilevato da Rosa (cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 2006, p. 300), più propriamente di «visione» apocalittica parla Bazzocchi (cfr. M. A. Bazzocchi, *Aracoeli: il personaggio che si annulla*, in *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 144), come pure Pischedda, che non a caso inserisce una riflessione critica sul romanzo morantiano nel suo B. Pischedda, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Aragno, 2004. Ma la componente «disforica» del testo è rilevata pure da Mengaldo e Paduano nei contributi apparsi sul numero monografico, dedicato a Elsa Morante, di «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, giugno-dicembre 1994.

² La divaricazione tra le due categorie modali è introdotta assai perspicuamente da Furio Jesi a proposito della sensibilità mitica, che organizza il pensiero umanistico-rinascimentale: «[...] il primo umanesimo e la cultura del rinascimento furono sostanzialmente estranei alla “scienza del mito”. Essi “vissero”, o cedettero di vivere il mito, con la predilezione simpatetica ben più che scientifica [...]. Occorre qui distinguere fra *esperienza* del mito e *scienza* del mito, ché ambedue non sono necessariamente compagne (anche se, mentre l'esperienza del mito può senza danno far a meno della scienza, la “scienza del mito” priva dell'esperienza di esso è davvero assai fragile». Cfr. F. Jesi, *Mito*, Milano, Mondadori, 1989, p. 28-30. Jesi individua un'eccezione alla norma rinascimentale nella speculazione di Pico della Mirandola, che, attivo conoscitore della tradizione cabalistica, avrebbe trovato nel misticismo ebraico il puntello per la ricerca sistematica sulla verità essenziale del mito, alla base di una scienza ad esso correlata. Non diversamente, fatta salva la distanza cronologica, si potrebbe argomentare a proposito di una Morante in sintonia col concetto ebraico di «esilio» da una condizione di sapere e felicità primordiali. Che poi, nel pensiero cabalistico, la tematica dell'esilio sia direttamente associata all'apocalittica è attestato da Scholem, secondo cui, a partire dalla cacciata spagnola del 1492, per l'ebraismo messianico, «I giorni della fine e la via per giungere ad essi divennero così importanti come i primi: più che risalire ai primordi della storia o alle sue premesse metafisiche aveva valore adesso conquistare lo stadio finale del processo cosmologico. [...] l'apocalittica – l'evocazione di tutte le forze capaci di sollecitare e provocare la crisi della “fine” – diventa la meta dei mistici». Cfr. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* [tr. it. 1965], Torino, Einaudi, 1993, p. 259.

appunta con intenti smaganti, è possibile infatti collocarci oltre il *cliché* dell'irrazionalismo morantiano, per valutare come la stessa struttura del pensiero mitico, se oggetto di «genuina»³ riflessione, arrivi «a contrapporsi all'inconscio come una barriera, escludendone un predominio indiscriminato»⁴. A maggior ragione, se si consideri che persino una puntuale scrittura storica, ovvero la descrizione di una determinata epoca, non può prescindere dalla realizzazione, dalla «prestazione linguistica»⁵, che spazi «dal mito al romanzo», dell'epoca in questione.

La Morante, storico e mitografo, trascrittrice sulla carta di miti impersonati, appronta una documentazione scientifica di valore quasi museografico sulla cosiddetta «civiltà contadina», perifrasi per una più generica componente popolare, ma anche, appunto, sulla realtà del sottoproletariato urbano, ad essa assimilata pasolinianamente nel segno arbitrario della pre-storicità, persino nella variante del mondo operaio (vedasi, a questo proposito, la “*queste industriale*” di Davide Segre ne *La Storia*). Sono, allora, i personaggi creati da Morante a dare ricetta all'epifania mitica, di cui si fanno veicolo simbolico. Si può concludere che, nel concerto delle valutazioni autoriali, vada discusso non di questione ideologica, con quello che di reazionario gli intellettuali del dopoguerra seppero individuare nella speculazione mitologica, filofascista nei suoi estremi⁶, quanto di una precisa scelta metodologica di calco plastico, anche se non neutrale, di quella condizione materiale e psichica descritta dall'antropologo De Martino ne *Il mondo magico*.

Nel particolare umanesimo morantiano – non lontano, a nostro avviso, da quello «etnografico» dello studioso napoletano –, il mito, come narrazione rituale, rientrerebbe

³ La contrapposizione di valore tra «mito genuino» e «mito tecnicizzato» – ricorda F. Jesi – è resa funzionale da K. Kerényi in risposta alla strumentalizzazione politica del mito da parte della «destra tradizionale». Cfr. F. Jesi, *Mito*, cit. pp. 78-81.

⁴ F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1992, p. 36.

⁵ Cfr. R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 13.

⁶ Si notino, a questo riguardo, le recise prese di distanza di De Martino dall'operazione editoriale, condotta in collaborazione con Cesare Pavese, della «Collana viola» einaudiana, ritenuta dallo studioso «estremamente pericolosa, perché in essa si riflette, con particolare evidenza, la crisi della cultura borghese, le sue contraddizioni e le sue ultime alcinesche seduzioni [...] il carattere di una torbida evasione irrazionalistica, di sfiducia della ragione, di idoleggiamiento acritico dell'arcaico secondo l'impulso di un romanticismo fuor di stagione» (cfr. C. Pavese, E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 181-203).

nel processo di «creazione di forme culturali definite», ossia nel «complesso di esperienze e di rappresentazioni, di misure protettive e di pratiche», che contrastano il «rischio esistenziale» di presenze individuali inerme e soccombenti di fronte alle difficoltà del vivere quotidiano, e che, per queste stesse presenze in crisi, costituiscono una forma primaria di «riscatto culturale»⁷. Di qui, l'accezione del concetto di «crisi» come «movimento» e «sviluppo» – con osmosi dei due piani di spazialità (reale e figurata): esterno/interno –, accezione⁸ da tener presente nel considerare, fondamentalmente e in linea con le indicazioni critiche precedenti, il romanzo *Aracoeli* in quanto racconto di viaggio⁹. Ponendo come premessa, pur ai limiti del tautologico, il carattere biografico di un romanzo eponimo, quale si evince dall'epigrafico incipit («Mia

⁷ E. De Martino, *Il mondo magico* [1948], Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 74-75.

⁸ Si noti come tale definizione della crisi ne faccia un «concetto periodale iterativo», ossia la determina come una situazione di «oltrepassamento di una soglia epocale» (cfr. R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità*, cit., p. 100) con espliciti richiami al contesto teologico del pensiero apocalittico, per cui la crisi corrisponderebbe a «un'epoca di transizione dominata dalla Fine» (cfr. F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 16) con le conseguenti ricadute sul piano della concezione della storia.

⁹ Quanto alla marca di genere, preziose le indicazioni di Segre: «Quando si sviluppa l'idea di narrare la vita di un Ognuno in cui tutti gli uomini possano riconoscersi, i modelli della topografia della morte e quelli del viaggio verso il sole sorgente o verso il tramonto brumoso si mescoleranno in modo suggestivo. Nasce, proprio verso la fine del medioevo, il genere letterario del viaggio allegorico-didattico, che continuerà a essere contaminato con quello verso il paradiso terrestre o celeste, guardando nel contempo allo schema del pellegrinaggio, che da secoli era uno strumento collaudato per scontare peccati, anche politici, o per guadagnarsi meriti e indulgenze. In questo caso l'uomo percorre l'apparente orizzontalità della superficie terrestre, in una ricerca simile a quella degli itinerari commerciali, fitta di evenienze concrete relative alla sua sopravvivenza fisica. Qui naturalmente la persistenza dei modelli mondani è funzionale, perché in Ognuno ci si possa riconoscere; e anche perché è proprio dell'allegoria di usare l'astratto per indicare il concreto, o viceversa, senza uno spostamento a un livello costante di affabulazione. Questi viaggi allegorico-didattici sono una piccola sintesi della vita umana. L'itinerario del viaggio è quello dell'esperienza, tra le ipostasi (pedagogicamente fruibili) del bene e del male che sono virtù e vizi, ora presentati come docenti, ora spettacolarmente schierati in una battaglia foggata sul modello di quelle che avvengono nel recinto della nostra interiorità. Ma l'obiettivo non viene mai mancato, si tratti della virtù o del paradiso» (C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 4). Ma al modello escatologico Segre affianca la devianza dell'alienato e la dimensione ontologica della morte, l'aldilà, entrambi parzialmente utilizzati da Morante come raccordi antropologici, oltre che come contenitori di convenzioni retoriche.

madre era andalusa. [...] Di suo nome di battesimo, si chiamava Aracoeli»¹⁰, o per essere più esatti postulando la presenza di un biografismo di secondo grado – corrispondente al piano dell'«anamnesi postuma» circa la vicenda aracoeliana –, inserito nel contesto del narrato biografico e autofinzionale, quello delle «rimembranze apocrife»¹¹, di Manuele, soffermiamoci sul motivo del viaggio come reagente della narrazione:

E su di me la decisione di questa partenza dirompeva in un sentimento estremo di rischio e di follia; ma anche di un ignoto *entusiasmo* (*enthusiasmòs* = invasione divina). [...] l'enthusiasmòs m'ha insegnato l'unico itinerario a me possibile: comandato, anzi. [...] E così, adesso (l'ora è circa le undici di mattina) mi sono messo sulla strada, in partenza da Milano, per andare alla ricerca di mia madre Aracoeli nella doppia direzione del passato e dello spazio.¹²

Un indicatore contestuale è qui l'utilizzo dei termini «rischio» e «follia», benché seguiti dal più attrattivo e rilevato «entusiasmo», che di-verte il lettore, appena edotto da Manuele sulla sua attività di traduttore di pubblicazioni a carattere divulgativo, attività a cui il personaggio narrante sembra ora ammiccare, più o meno in buona fede, *c'est à dire* autoironicamente, nel creare un campo semantico che rimandi, per artificio di lettura, alla sacertà. Ma la componente di perniciosità del viaggio, come esperienza psicologica quanto fisica, è già presente nelle analisi demartiniane:

[...] l'uomo magico è esposto al rischio della lability nelle sue solitarie peregrinazioni, allorché la solitudine, la stanchezza connessa al lungo peregrinare, la fame e la sete, l'apparizione improvvisa di animali pericolosi, il prodursi di eventi inaspettati ecc., possono mettere a dura prova la resistenza del “ci sono”. L'anima andrebbe facilmente “perduta” se attraverso una creazione culturale e utilizzando una tradizione accreditata non fosse possibile risalire la china che si inabissa nell'annientamento della presenza.¹³

Poco oltre, l'antropologo fornisce un esempio di viaggio, sottoposto a tutela da parte di un istituto culturale collettivamente accreditato: quello «psichico dello sciamano ai superi o agli inferi», quello in cui, cioè, «il contenuto della visione [...] è lavorato con

¹⁰ E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 3.

¹¹ Ivi, p. 13. Le definizioni di «anamnesi postuma» e di «rimembranze apocrife», che assumiamo da Morante, ci sembrano contraddistinguere e sintetizzare i due aspetti fondamentali della narrazione.

¹² Ivi, pp. 8-9.

¹³ E. De Martino, *Il mondo magico*, cit., p. 82.

temi mitici tradizionali»¹⁴. Che il tragitto compiuto da Manuele si sovrapponga a un'ideale discesa agli inferi – immagine, questa, usualmente associata a contenuti apocalittici – è già, per il lettore, un'acquisizione testuale, dotata inoltre, per intenzione narratoriale, dei tratti della impersonalità, ovverosia travestita da esperienza universale: «A volte – specie in certe solitudini estreme – nei vivi prende a battere una pulsione disperata, che li stimola a cercare i loro morti non solo nel tempo, ma nello spazio»¹⁵. Se diamo per noto l'oggetto della visione, cioè il colloquio con gli spiriti, quale si esplicherà nel racconto, e prendiamo per tradizione culturale la forma stessa del raccontare e, in seconda battuta, l'istanza biografica veicolata dal testo, resterebbe da definire quale motivo mitico funga da garante per il cammino andaluso nel mondo magico, nella «preistoria»¹⁶ di Aracoeli.

Anche in questo caso, forse con eccessiva semplificazione, ci sembra che il testo organizzi da sé la propria griglia interpretativa. Il secondo paragrafo del primo capitolo («Sono passati trentasei anni da quando mia madre fu sepolta nel cimitero di Campo Verano [...]. E sono più di trent'anni che non rivedo Roma, dove non penso di tornare mai più»¹⁷) costituisce, infatti, a dispetto dello stile cronachistico che ne smorza l'impatto, il punto di tangenza tra due formazioni culturali: il mito dell'orfano primordiale e la condizione apocalittica degli «*ultimi*»: «di coloro che per ultimi conoscono e nominano con estrema volontà di evocazione e di possesso le realtà dell'universo o del ciclo cosmico prossimo alla fine»¹⁸.

¹⁴ In maniera omologa, d'altra parte, si esprime lo stesso Manuele: «[...] nel montare sull'apparecchio ho conosciuto la sensazione che forse prova lo sciamano entrando nel sonno magico. [...] m'ha fasciato una sorta di narcosi, che mi isola dai fenomeni ordinari e dalla gente. Gli altri viaggiatori dell'aereo [...] si avviano tutti a destinazioni usuali, calcolate dalla ragione. Io solo salpo verso El Almendral: estrema punta stellare della Genesi» (cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 20), dove le nozioni antropologiche di Morante si contaminano con la reminiscenza biblica.

¹⁵ Ivi, p. 6.

¹⁶ Ivi, p. 9. Il rilievo del termine «preistoria» è attestato altresì dalla di poco precedente occorrenza lessicale (cfr. Ivi, p. 4), al centro di un campo semantico, costituito dagli emblematici «segreto», «arcano», «tesoro», che contribuisce a qualificarlo nel senso dell'alterità.

¹⁷ Ivi, p. 6.

¹⁸ F. Jesi, *Letteratura e mito*, cit., p. 10. Così lo studioso si esprime a proposito del simbolismo pascoliano, che abbiamo già riconosciuto come una possibile fonte del particolare simbolismo di Morante.

La figura dell'orfano sembra dover essere tale poiché in essa si fondono l'esperienza dei terrori dell'uomo solo nel mondo primordiale e la fiducia in una fatale ripetizione: fiducia nella salvezza garantita dall'essere l'orfano una ripetizione del padre, e dal perenne ritornare del tempo. Riferita alla cosmogonia, questa situazione deve necessariamente far coincidere all'immagine del padre assente e più tardi soccorritore quella di un dio. Ma ciascuno, volgendosi verso la propria nascita, contempla e sperimenta una cosmogonia; e se [...] non vi è religione che garantisca la presenza del «padre nei cieli», l'orfano fisserà i suoi occhi sulla fine del ciclo iniziato con la sua nascita e si sentirà [...] il predestinato a nominare e ad evocare per l'ultima volta gli arredi del proprio universo.¹⁹

La condizione di Manuele è, dunque, quella dell'orfano «senza i conforti della religione», vittima di un abbandono epocale, storicamente determinato, condannato cioè alla doppia distanza dalla madre e dalla città-utero, la Roma dell'infanzia²⁰, città babilonesca e apocalittica *par excellence*, che, subito dopo, con la riportata notizia storica del bombardamento sul cimitero del Verano, ci è offerta quale luogo dalla spazialità devastata dagli orrori bellici²¹. La città diviene, dunque, il simbolo di una maternità

¹⁹ Ivi, p. 11.

²⁰ Un consuntivo dei doppi geografici attivi nel romanzo è offerto in E. Martínez Garrido, *Between Italy and Spain: The Tragedy of History and the Salvific Power of Love in Elsa Morante and María Zambrano*, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a c. di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Londra, Maney Publishing, 2009, pp. 118-127.

²¹ Bisogna, ad ogni modo, considerare che, prima ancora della volontà naturalistica, il rovinismo è un luogo letterario (e prima ancora artistico) molto frequentato, con particolare riferimento alla letteratura di consumo, di cui pure una giovane Morante fu partecipe lettrice, come ancora attestano alcuni punti di *Menzogna e sortilegio*. Lo studioso Natale si sofferma, con dovizia di particolari, sul gusto catastrofista nella società preindustriale: «Il cataclisma tellurico (lo “spaventevole mostro” del terremoto), l'incendio devastante, l'eruzione proditoria, il clima aggressivo, le alluvioni, le inondazioni, i crudeli “temperii” e le fragorose “gragnuole”, a causa della loro natura provvisoria, rovinosa e straordinaria, fornivano le occasioni migliori per riflettere sul destino e considerare l'operato umano [...] il giorno del giudizio aleggiava col suo respiro fatale sullo sfondo del disastro naturale e l'eco delle profezie di Geremia rimbalzava sulle pagine della letteratura di consumo. [...] Sullo sfondo della rovina del mondo, sebbene calato nell'ingranaggio della consueta macchina moralizzatrice concepita per trasformare il timore in pentimento, emergeva in controluce il desiderio del “totale sovvertimento dell'ordine sociale”, “il vecchio sogno dell'apocalisse, del giudizio universale e dell'utopia” simboleggiato dalla morte e dalla distruzione, dai comuni destini che tornavano a riunire ricchi e poveri, umili e superbi in un unico fascio» (cfr. A. Natale, *Gli specchi della paura. Il sensazionale e il prodigioso nella letteratura di consumo (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Carocci, 2008, pp. 243-254). Anche la Roma di Morante, tanto ne *La Storia* quanto in *Aracoeli*, a contatto con gli eventi bellici, sopporta il livellamento sociale e morale nella direzione della

problematica, non solo dal punto di vista del narratore, che ne deriva, con la nascita, una «separazione sanguinosa»²², ma anche per la protagonista del racconto biografico, Aracoeli, che vi esperisce l'«atrofizzarsi delle sue possibilità di maternità»²³ a partire dal lutto subito nella persona della neonata Encarnación-Carina, che duplica, a breve distanza, la scomparsa, sottaciuta alla partoriente, del fratello Manuel. A questo punto, nello spazio della cronaca («A quell'ora, io mi trovavo a lezione»²⁴), si innesta la circostanza del referto, per cui, nella particolare esperienza della protagonista, la «crisi del cordoglio» entra in contatto col «tema psicopatologico della fine del mondo»²⁵:

decrescita, per cui si può parlare di un'intera città in «crisi della presenza». Un'immagine che l'autrice sviluppa con insistenza sulla filone della topologia mortuaria.

²² E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 18.

²³ E. De Martino, *La fine del mondo* [1977], Torino, Einaudi, 2002, p. 45.

²⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 203.

²⁵ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 91. Tale tema sembra permeare inestricabilmente la narrativa degli anni '60. A noi basteranno due esempi tratti dall'autrice, che per più voci è passata quale emula della nostra, ovvero quell'Anna Maria Ortese, che nel 1969 pubblica, nella raccolta omonima, il racconto *L'alone grigio* (ora in A.M. Ortese, *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006, pp. 267-275), in cui il senso di una imminente catastrofe naturale coincide significativamente col ritorno dei defunti compianti, tra cui gli amati genitori della narratrice autodiegetica: «Intanto, i fenomeni, intorno, assumevano un'intensità sempre più inquietante, la popolazione era informata, qui e fuori. Stupiva il numero immenso di gente che *tornava*, e stupiva ancor più il sentimento affettuoso, di normale piacere e gioia, con cui era accolta. Si aggiungeva a questi *ritorni*, un altro fatto sottilmente terrificante: tutte le *partenze* erano cessate. I malati e i vecchi non se ne andavano più. Tutte le *partenze* erano sospese, cessate. Anche perciò i viveri scarseggiavano. Il latte, da un mese introvabile. Ora anche il pane» (p. 269, i corsivi sono dell'autrice). La seconda suggestione arriva dal racconto *Casa di bambola*, pubblicato in rivista a più riprese dal 1958 (ora in A.M. Ortese, *Angelici dolori e altri racconti*, cit., pp. 415-432), che avvia un complesso gioco di equivalenze tra lo stato di angoscia planetaria per una prevista esplosione del Sole, il fallimento politico del Partito Comunista sulla scena nazionale e internazionale, e la crisi esistenziale e sentimentale della giovane protagonista: «“Splende fino al Canada l'Aurora Boreale!” Mio Dio, abbiate pietà della mia debolezza. Perdonatemi se piango mentre leggo questo titolo. So che vi è della speculazione, e della nevrosi anche, in questi fatti, ma essi mi ricordano troppo da vicino una verità irrispingibile: la vita dell'uomo sulla terra si rivela sempre più gratuita, nella sua meccanicità, meno sicura, meno significativa, e il deserto cresce intorno alle opere stupende dell'uomo. [...] E, allora, che cos'è questo deserto, questa brutalità, questo dolore, questo trionfo delle cose impassibili? Che significato ha tutto ciò?» (p. 424). Si consideri come tipico della letteratura apocalittica il *topos* della desertificazione, che troveremo presente nella stessa Morante.

[...] il cordoglio è appunto il faticoso ridistribuire i significati del proprio mondo in modo da fare a meno della presenza vivente della persona morta, convertendo il suo “vuoto” in cara memoria. Ma nella misura in cui tale conversione non è ancora compiuta, ha luogo il doloroso vissuto di un “mutamento di significato”.²⁶

In tale «mutamento di significato», che si traduce, con immaginazioni euforiche o disforiche a seconda che nel malato prevalga l’atteggiamento maniaco o quello malinconico-depressivo, in una perdita di familiarità con il mondo precedentemente abitato²⁷, nel senso di un attivo fare e relazionarsi con altri, la crisi del cordoglio si

²⁶ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 92.

²⁷ Nel seguire il fecondo confronto col volume malapartiano, *Kaputt*, già avviato nel capitolo precedente, indichiamo al lettore il capitolo “Il fucile impazzito”, in cui l’autore tratteggia la vicenda esistenziale di un cane, antropomorfizzato nel sentire, vittima di una simile alterazione semantica dei contenuti dell’esperienza, in seguito a un bombardamento aereo: «Ma Spin aveva paura, non voleva lasciar la cantina. Non toccò cibo, stava a guatar la zuppa con gli occhi sospettosi, quegli occhi diffidenti e imploranti del cane che teme di esser tradito dalla stessa mano del padrone. Nessuna legge umana e naturale esisteva più. Il mondo era crollato. [...] E la città tremava nelle fondamenta, la folla fuggiva urlando nelle strade, ogni tanto, fra un’esplosione e l’altra, si faceva un grande silenzio: tutto era morto intorno, senza respiro, immoto. Era proprio come il silenzio della natura quando la terra sarà morta, l’immenso, estremo silenzio sidereo della terra quando sarà fredda e morta, quando sarà consumata la distruzione del mondo. E all’improvviso un nuovo orrendo schianto sradicava gli alberi, le case, il cielo crollava sulla città con un fragore di tuono. [...] Non già che Spin fosse un cane pauroso. [...] Gli spari gli mettevano addosso l’allegria. Le fucilate erano un elemento d’ordine nella natura, un elemento tradizionale nel mondo, nel suo mondo. [...] Ma l’orribile fragore che aveva, quella mattina, fatto crollare il mondo, non era, non poteva essere l’amica voce del fucile: era una voce mai udita prima di allora, una nuova, spaventevole voce. Qualche orrendo mostro, qualche feroce dio straniero, aveva rovesciato per sempre il regno del fucile, di quel dio familiare che fino a quel giorno aveva retto il mondo nell’ordine e nell’armonia. La voce del fucile sarebbe rimasta muta per sempre, vinta da quel selvaggio fragore» (C. Malaparte, *Kaputt*, Ginevra, Orpheus Libri, 1972, pp. 364-368). Anche Morante sceglierà l’immagine canina quale totem del villaggio di El Almendral, il luogo dell’apocalisse, stavolta senza personificarlo, ma ponendolo metaforicamente a proiezione esteriore dello straniamento di Manuele: «Il primo essere vivente che incontro è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni, portandosi dietro uno strepito di ferracci. Alla forma, è parente dei lupi, certo di ramo bastardo, e d’indole mansueta. È tisisico per fame, e pazzo di correre. Si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda per una cordicella. [...] A me, i cani fanno maggiore pietà che gli uomini. Voglio liberarlo; e fra i miei vani tentativi di raggiungerlo, mi do a chiamarlo a gran voce. [...] Ma lui non si fida, e dilegua nella sua fuga insana. Mi è riuscito soltanto di raddoppiargli la paura» (E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 308-309). Il bastardo e l’orfano non sono più destinati a comprendersi in un mondo, che ha perso definitivamente la propria domesticità.

tramuta in crisi della presenza e attiva un «delirio di negazione»²⁸, ossia di rifiuto della realtà, che colpisce fin la propria persona. A questo proposito, de Martino menziona come significativo il caso di una donna, che rinnega l'universalità del proprio vissuto:

- Come vi chiamate?

- Mi facevo chiamare *Celina*... Non ho più nome...

- Siete sposata?

- Vivo con un uomo chiamato Giovanni: lo chiamavo mio marito e non poteva esserlo (la malata è tuttavia sposata legittimamente). Avevamo stabilito di restare insieme ventotto anni, sino alla fine del mondo.

- Avete figli?

- Avevo un figlio che dicevo il figlio di Giovanni... ma non era mio figlio.²⁹

Un primo rilievo sul brano citato riconduce al contesto originario della pubblicazione, ossia all'articolo demartiniano, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*³⁰, apparso sulla rivista «Nuovi Argomenti» nel 1964, ossia ad un'altezza cronologica in cui Morante è presumibilmente ancora impegnata nel progetto romanzesco di *Senza i conforti della religione*, poi abbandonato in favore de *La Storia*, ma il quale, a nostro avviso, si riparte tematicamente e poeticamente in questo come nel successivo *Aracoeli*, non soltanto per la presenza di un personaggio femminile omonimo³¹. Seppur resta più che valida l'ipotesi della suggestione storico-biografica³², col rimando alla sorella della pensatrice spagnola, María Zambrano, entrambe esuli per volontà anti-franchista e

²⁸ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 113.

²⁹ Ivi, p. 115. Il corsivo è nostro. Si noti, qui, che l'antropologo traduce da studi scelti di area francofona, italianizzando dunque gli appellativi dei pazienti clinici.

³⁰ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», nn. 69-71, luglio-dicembre 1964, pp. 105-141. Il brano riportato vi compare a p. 134. Ai fini di una corretta ricostruzione della ricezione dell'opera di De Martino da parte di Morante, ci pare interessante un confronto con le occorrenze demartiniane in Pasolini, con particolare riguardo all'articolo citato, che sono oggetto dello studio *Il '68: un'apocalisse culturale*, in A. Tricomi, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Milano, Transeuropa, 2011, pp. 177-195.

³¹ A questo proposito, cfr. A. M. Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, in «Studi novecenteschi», XXI, nn. 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 287-302.

³² Si veda, per questo aspetto, oltre al già citato intervento di E. Martínez Garrido, anche il contributo di C. D'Angeli in *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2003, pp. 74-75, dove si attesta l'utilizzo morantiano del diminutivo *Celina* in *Senza i conforti della religione*, come pure si legge nel breve paragrafo introduttivo alla riedizione del romanzo, apparsa nel 1992.

risidenti a Roma fino al 1964, potremmo pensare, altresì, a un rafforzamento qualificativo dell'impressione, esercitata su Morante dalle personalità menzionate, tramite l'accredito scientifico della testimonianza demartiniana, specie se si consideri il dato, nuovamente di carattere biografico, della acuta nevrosi di Araceli Zambrano. Come il caso di Celina, riportato dall'antropologo, si attagli all'esperienza del personaggio Aracoeli, a partire dall'abbandono del tetto coniugale³³, risulta evidente, infatti, dal passo che de Martino pone a premessa dell'interrogatorio clinico³⁴:

Nel cosiddetto delirio di negazione il vissuto di annullamento esistenziale concerne innanzi tutto la propria personalità morale e intellettuale, per investire poi il proprio corpo, gli altri, il mondo. Non si ha più pensiero, cuore, sentimenti, nome, età; non si ha più stomaco, lingua, cervello, testicoli, sangue, pene; non si ha più parenti, amici; tutto porta il segno della morte, terra, stelle, alberi, stagioni. Nella perdita di ogni possibile progettazione secondo valori intersoggettivi, l'orizzonte del futuro si chiude e il nostalgico paradiso dell'esistenza si riduce alla struggente memoria del passato in cui il mondo c'era ancora, sino al momento in cui il tempo si è rattappito e il divenire si è fermato.³⁵

In Aracoeli, il processo di negazione, che culmina come per Celina nel ripudio della condizione muliebre e materna («E invece, io non sono più la tua mamita»³⁶) si esplica a

³³ Si badi che, proprio a partire dal primo contatto tra Aracoeli e la Donna-cammello, nella cui «quinta» trova accoglienza e sfogo la ninfomania che impania la donna, come conseguenza della malattia e della crisi psicologica, si attesta l'utilizzo nel romanzo del diminutivo «Cielina» (cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 253s.), che anzi Manuele riferisce coniato dalla stessa Signora, quasi a marcare, con quella onomastica, l'alterità della natura di Aracoeli in connessione agli sviluppi successivi della sua vicenda esistenziale.

³⁴ L'importanza del passo precedentemente citato, a nostro avviso, è rimarcata dalla ripresa morantiana, seppur in chiave parodica, del modulo dell'interrogatorio in due punti-chiave del romanzo: l'inquisitoria processuale, ma anche esempio di «studio clinico o psichiatrico», che ha al suo centro la figura del narratore «IMPUTATO» (cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 113-118), e la farsesca inchiesta, con cui si conclude la pseudo-avventura partigiana di Manuele, che vi compare nuovamente nei panni dell'«IMPUTATO» (cfr. Ivi, pp. 155-158).

³⁵ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., pp. 133-134.

³⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 268. Ma ancora più emblematico è il biglietto di addio lasciato al marito: «ANDATA VIA PARASIEMPE FINITTO IO / NO SONO DIGNA DESER TUA ESPOSA» (p. 274), dove l'arbitrario andare a capo, che separa il pronome di prima persona dal predicativo nominale che segue, appare un'intenzionale scelta grafica dell'autrice, non tanto per rimarcare la condizione pre-grammaticale della scrittura aracoeliana, quanto per congiungere, in posizione forte, l'«IO» al senso di finitudine essenziale.

partire dal tipico rifiuto dell'alimentazione³⁷, che pone al centro dell'attenzione la disfunzione dell'oralità, quale si esemplificherà con maggior pregnanza nel mutismo o nell'inarticolazione del suono col conseguente assottigliarsi della significanza del messaggio o, per essere più esatti, con l'accesso a una dimensione "altra", quella della verbalità pre-logica e magica: «Pareva, all'udirli da fuori, un'invasione di cani rabbiosi o di belve [...] un lago solitario e miserabile, simile a un rantolo; da cui le prorompeva d'un tratto, a volte, uno strido quasi sguaiato, come di uccello notturno [...] frasi spagnole incomprensibili (forse scongiuri)»³⁸. Questo tipo di alterazioni linguistiche richiamano piuttosto da vicino quelle connesse a una condizione schizofrenica (non è, forse, Aracoeli scissa dal suo doppio Celina?): dagli «impulsi verbali»³⁹ alle «stereotipie» e alle «verbigerazioni». E, in questo senso, è appunto opportuno parlare di «dissoluzione

³⁷ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 114: «Non ho più stomaco: non ho mai la sensazione di avere fame. Quando mangio, avverto certo il gusto degli alimenti, ma quando sono in gola non avverto più nulla, è come se cadessero in un buco»; E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 205: «In quelle giornate, il suo stomaco recusava ogni cibo».

³⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 203-206. Si tratta, qui, a ben guardare, del corrispettivo negativo della lingua materna che Manuele possiede dall'infanzia («Con le sue prime nenie di culla [...] la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva [...] mi ricanta all'orecchio quelle sue canzoncine di paese [...] certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti [...] gli accenti spagnoli [...] che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto». Ivi, p. 13). Le due lingue, per quanto connotate oppositivamente in termini di ricezione emotiva, si situano tuttavia entrambe nella zona di frontiera tra linguaggio verbale e linguaggio pre-verbale. Tale dato comune determina, nel corso del racconto biografico di Manuele, frequenti episodi di sovrapposizione erronea dei dati mnestici, episodi traducibili, a livello narratologico, col complesso sistema romanzesco di analessi e prolessi (al riguardo, G. Rosa in *Cattedrali di carta*, cit., p. 297: «La crisi della componente narcisistica [...] esplose nella frammentazione del racconto, che altera e corrode l'antica relazione fra io narrante e io narrato, fra tempo del discorso e tempo della storia»), ma che, nell'ottica alterata di Manuele, diventano sintomi patologici: «E allora d'un tratto mi attraversa una sensazione orribile: quasi che in questo incomprensibile balbettio lei mi significasse un avvertimento [...] di un male senza nome».

³⁹ «Gli impulsi verbali, vale a dire l'improvvisa espressione di una parola o di una frase senza nessun nesso o attinenza con quanto il paziente sta facendo o dicendo, sono tutt'altro che rari. [...] non si differenziano sostanzialmente dagli impulsi d'azione immotivati [...]. Il loro contenuto è sovente ingiurioso, blasfemo o osceno (coprolalia); altre volte invece, parole perfettamente innocue o indifferenti vengono urlate con forza e con partecipazione emotiva apparentemente violenta. Gli impulsi verbali possono consistere in una sola parola, in una frase con o senza significato, in parole o frasi ripetute impulsivamente più volte (stereotipia verbale). Altre volte l'impulso può prendere l'aspetto di una improvvisa verbigerazione ad alta velocità, ricca di parole foneticamente deformate e prive di qualunque significato». Cfr. S. Piro, *Il linguaggio schizofrenico*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 439.

semantica» sul piano della convenzionalità linguistica. Permane, invece, perché costitutiva della natura umana, l'intenzionalità della comunicazione non-linguistica come puro fatto antropologico e, nel caso di Aracoeli, persino con valore eversivo e di reazione anti-istituzione (intendendo, con ciò, la famiglia e la classe sociale borghese del marito come pure la clinica dove sarà ricoverata).

Lungi dal «non avere nel romanzo un peso semantico autonomo»⁴⁰, dunque, si è visto finora che l'episodio della nascita e della prematura morte di Carina, oltre che come indicatore di una variata tipologia testuale, funziona, non tanto da innesco, quanto da acceleratore delle dinamiche di disfacimento psico-fisiologico della madre, avviato già con la gravidanza, e che, dalle parole di Manuele, ottiene significativamente uno stigma di ordine sociale dai toni vagamente esaltatori, nei termini di quell'«anarchia passiva» che è «ritmo naturale, libero e illegale»⁴¹ e che, in quanto tale, con la rinuncia a una personalità e a un ruolo pubblici, si configura quale doppio prospettico della «resistenza all'azione»⁴² che interverrà di lì a poco. Solo successivamente il nuovo stato di Aracoeli comincia ad acquisire il contrassegno del brutto e del patologico («Apparentemente, s'era imbruttita [...] la vedevo farsi pallida, quasi verde, e sturbarsi, o correre via con le mani alla bocca [...]. Trasandata, mal pettinata, sempre in vestaglia e ciabatte [...] sfiancata e torpida»⁴³).

Il nesso tra le due connotazioni, quella sociale – positiva, ma per approssimazione a un “tipo” – e quella estetica – demolitoria del mito della bellezza materna, è da ricercarsi più oltre, quando, con il risveglio dal sonno chimicamente indotto durante la veglia funebre, Aracoeli appare al figlio nelle vesti di «una sonnambula, o una balorda»⁴⁴. L'evoluzione semantica subita dal termine «sonnambula» attesta l'emersione di una storia culturale che si apre all'insegna dello scandalo collettivamente condiviso, passa attraverso la diagnosi clinica dell'analisi psicopatologica, ma intanto assurge a istituto di ritualità sociale⁴⁵. Nato in contesto sensista, ma in funzione anti-sensista prima e anti-

⁴⁰ H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», n. 115, settembre-dicembre 2002, p. 7.

⁴¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 187.

⁴² E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 115.

⁴³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 187-195.

⁴⁴ Ivi, p. 204.

⁴⁵ Cfr. C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 37: «La parola “sonnambulo” ha ormai cambiato di segno in modo radicale: non indica

positivista poi, il sonnambulismo sviluppa il proprio mito attorno al corpo simbolizzato⁴⁶ della sonnambula, alternativamente riconosciuta, e stigmatizzata dai poteri forti, come una posseduta, un'estatica, un'alienata o un'isterica⁴⁷, ossia soggetta a una perdurante condizione di debolezza ed emarginazione sociali. L'effetto perturbante⁴⁸ legato a tale figura andrà, tuttavia, ricercato proprio nella dimensione di una fisicità concorrente rispetto a quella che, comunemente, ottiene la ratifica della normalità⁴⁹, sia che, a

più solo chi cammina nel sonno, ma anche chi sviluppa particolari tecniche psichiche e manifesta capacità straordinarie all'interno di un ruolo socialmente riconosciuto».

⁴⁶ Ivi, p. 34: «Nella sonnambula, il corpo è dunque presente assieme come realtà e come mito, come materia e come simbolo, con una prossimità tra i due livelli – quello del reale e quello dell'immaginato».

⁴⁷ Sulla base di tali pregiudiziali, che peraltro sembrano riprodurre il punto di vista socialmente orientato della famiglia paterna di Manuele bambino, ci troviamo evidentemente al confine tra forme di pensiero a-scientifico e risultati di analisi di stampo alienista, sostanzialmente pre-freudiane, per una coerenza cronologica rispetto alla situazione di stallo dei saperi istituzionali in epoca fascista. Pertanto, potremmo prendere in considerazione l'eventualità di un «paradigma psicoanalitico deriso» (a tal proposito, cfr. H. Serkowska, *Percorsi androgini*, cit., pp. 17-20), solo postulando l'inapplicabilità dello stesso alle porzioni testuali interessate dalla rievocazione mnestica della vicenda biografica di Aracoeli e avanzando la riserva che il fallimento dell'istanza di autoanalisi in Manuele adulto sia da ascrivere, appunto, a un retaggio dell'educazione introiettata, più che a una effettiva posizione critica.

⁴⁸ Non a caso, infatti, il sonnambulismo, che sia già additato più o meno rasente alla patologia isterica, diventa un *topos* cardine della modalità narrativa fantastica e di quanto di essa penetra nel nostro melodramma tardo-romantico e nelle produzioni scapigliate (a questo proposito, rimandiamo al bell'intervento di M. Farnetti, «*Pathologia amoris*». *Alcuni casi di follia femminile nel romanzo italiano tra Otto e Novecento*, in A. Dolfi (a c. di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 247-265). Ma per ratificare la presenza del motivo, noi adduciamo a esempio, dai *Notturmi* di Hoffmann, un caso del fantastico europeo all'insegna della terna sensibilità alterata/percezione dell'oltremondano/creazione artistica, nella declinazione di genere maschile: «Florentin si accorse dello stato di agitazione ai limiti del patologico in cui versava l'amico e per quanto poté cercò di consolarlo. Gli ripeteva spesso che quello era appunto il momento di passaggio che conduce all'illuminazione; ma Berthold continuava a vagare come un sonnambulo e tutti i suoi tentativi si rivelarono le fatiche inutili di un debole fanciullo» (E. T. A. Hoffmann, *La chiesa dei gesuiti a G.*, in *Notturmi*, Roma, L'Orma Editore, 2013, p. 134). A questo punto, la stessa Monica Farnetti non mancherebbe di rilevare con noi l'aporia culturale per cui, nella tradizione europea, la *pathologia amoris*, ovvero l'afflizione da perdita dell'oggetto amato, conduca al genio artistico, per quanto controverso e malato, a fronte di una produzione letteraria italiana coeva o di poco anteriore, che sposta l'anomalia sulla donna, facendone però di necessità una reietta.

⁴⁹ Secondo Gallini, infatti, «[...] il materiale simbolico espresso dal corpo della sonnambula» ha «carattere di *residualità* che lo definisce rispetto al modello dominante di una ragione di veglia, dai cui confini è stato bandito». Cfr. C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa*, cit., p. 47.

quell'altezza cronologica, si limiti il fenomeno a una patologia del sonno sia che lo si riconduca a più complesse teorie organiciste.

Ciò che, qui, ci preme rilevare è come l'analogia tra lo stato di Aracoeli e quello sonnambolico non sia un mero espediente retorico, ma un motivo testuale consapevole e insistito. Infatti, se è vero che il sonnambulismo «fa esplodere le usuali regole dell'esperienza e della conoscenza per ricostruire le proprie coordinate su un sistema di riferimenti che simmetricamente vi si oppongono»⁵⁰, alterando cioè i principi spazio-temporali e di non contraddizione della logica cartesiana, abolendo il criterio di predominio della vista sugli altri sensi, registrando e teatralizzando, infine, quella comunicazione invisibile tra corpo e mente, per cui la sonnambula acquisterebbe la chiaroveggenza del male proprio o altrui, potremmo accertare che quella di Manuele, sulla condotta e le sembianze di Aracoeli, sia una forma di diagnostica per immagini che sottrae l'individuazione del principio materno al paradigma di realtà e la riconduce sotto il segno del mito. Infatti, stando a Eugenio Borgna, «Quando l'intuizione poetica incenerisce gli elementi materici della malattia, anche *sintomi* radicalmente clinici, come il delirio o la perdita del contatto con la realtà, si fanno *fenomeni*; e, cioè, figure *eidetiche*»⁵¹. Secondo lo psichiatra, non sarebbe necessario includere il delirio come principio formale nelle forme di mimesi letteraria della schizofrenia o di nevrosi di varia entità, se non nella misura in cui la *Stimmung* delirante vien fatta coincidere, più semplicisticamente (almeno dal punto di vista della medicina accademica), con «un disturbo dell'intersoggettività: con una frattura dell'incontro dialogico e con una metamorfosi radicale dei significati»⁵². Il caso delle opzioni sintattiche morantiane si avvicinerrebbe, pertanto, all'impostazione strutturale di un romanzo come *Fratelli* (1978) dell'amico Samonà, di impianto appunto pseudo-biografico, in cui la scelta narrativa investe il fratello "sano" come qui Manuele, anziché i soggetti infermi, e, pertanto, «la nevrosi pare meglio restituita da una scrittura narrativa che come per contrappasso ne ingabbi le insorgenze destrutturanti in un ordine meticoloso e molto formale»⁵³. Ciò che

⁵⁰ Ivi, p. 53.

⁵¹ E. Borgna, *La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica*, in A. Dolfi (a c. di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, cit., p. 45.

⁵² E. Borgna, *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 61.

⁵³ V. Coletti, *La sintassi della follia nella narrativa italiana del Novecento*, in A. Dolfi (a c. di), *Nevrosi e follia*, cit., p. 278.

viene ribadito da Coletti basterebbe a rispondere ad alcune delle mozioni critiche (a favore o a sfavore) in merito al preziosismo⁵⁴ e alla solidità della prosa morantiana, sin in quest'ultima prova della «crisi». Sulla linea Borgna-Coletti, possiamo affermare che, per quanto concerne la situazione del personaggio Aracoeli, non ci troviamo tanto di fronte a modi di un vissuto paranoide, quanto a una «metamorfosi dello stato d'animo fondamentale»⁵⁵, dell'essere-nel-mondo cioè, del *Dasein* sano e non altrimenti compromesso. Pertanto, i sintomi aracoeliani inglobano, o per meglio dire trascendono clinicamente ogni stato patologico fin qui denominato, dalla paranoia alla schizofrenia, appunto, ascrivendosi antropologicamente al «vissuto da fine del mondo». Infatti, a ciò potremmo aggiungere, senza alterare il quadro generale, che la torbida vicenda aracoeliana di erotismo e morte, la quale culmina nelle scene di onanismo e di seduzione del giovane attendente Daniele, corrisponde a uno scivolamento nella mania euforica, intesa come interruzione e non conclusione del lutto⁵⁶. E se tanto il sonnambulismo, dunque, quanto la perversione sessuale ci appaiono quali elementi di «diniego attivo»⁵⁷, un meccanismo di difesa dall'angoscia esistenziale aracoeliano, l'operazione di riscrittura della vicenda materna, da parte di Manuele, con la determinante, per noi lettori, della super-visione affidabile dell'autrice, porta a compimento un'attività modale⁵⁸ di «ricapitolazione ermeneutica»:

⁵⁴ Un esempio emblematico è in G. L. Picconi, «Anamnesi postuma»: la lingua di Elsa Morante tra pesanteur e grâce, in E. Martínez Garrido (a c. di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Jesús Santos Gómez SL, 2003, pp. 135-164. in questa sede, l'autore avanza una valida interpretazione di *Aracoeli* come «romanzo di una diglossia»: «la lingua subalterna è la lingua della creaturalità indifesa, anche nella sua variante del degrado, dell'abiezione; e insieme la lingua che si nega al tempo, che lo burla. Ma non è la lingua in cui *res* e *verba* coincidono; è piuttosto l'origine della lingua non pervertita, del patemico senza mediazioni razionali. [...] Questo implica che la lingua dell'io-narrante debba essere altra e giocoforza antitetica alla lingua della grazia creaturale: sarà una lingua preziosa, manierista» (p. 157). Non vogliamo, qui, smentire l'autorità e la perizia dei rilievi di Picconi, ma semplicemente rimarcare la funzionalità della situazione di diglossia e sottrarla, pertanto, alla categoria del manierismo.

⁵⁵ W. Blankenburg, *La perdita dell'evidenza naturale. Un contributo alla psicopatologia delle schizofrenie pauci-sintomatiche*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, p. 81.

⁵⁶ Cfr. B.D. Lewin, *Psicoanalisi dell'euforia*, Bologna, Guaraldi, 1971, p. 66.

⁵⁷ Ivi, pp. 76-77: «Il contenuto delle euforie è un diniego diretto di un fatto, viene creduto volentieri e senza riserve, e quindi assomiglia nel modo di funzionamento ai sogni creduti dei bambini».

⁵⁸ Cfr. M. de Certeau, *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 99: «[...] la letteratura costituisce il discorso teorico dei processi storici: essa crea infatti quel non-luogo in

La coscienza di un reale diverso (altro da quello che sta abitualmente davanti a noi) non è in fondo, se non la coscienza che *nel* reale i significati si trasformano vorticosamente: sulla spinta di donazioni di senso che sfuggono a ogni spiegazione e a ogni decifrazione (razionale e irrazionale). Ovviamente, non è possibile se non descrivere i *modi* con cui questa metamorfosi (questo capovolgimento semantico) delle cose si svolga e si articoli.⁵⁹

cui le operazioni effettive di una società hanno accesso a una formalizzazione. Lungi dal considerare la letteratura come “espressione” di un referente, bisognerebbe invece riconoscere in essa l’analogo di ciò che la matematica è stata a lungo per le scienze esatte: un discorso “logico” della storia, la “finzione” che la rende possibile».

⁵⁹ E. Borgna, *Come se finisse il mondo*, cit., p. 69.

II. Viaggio al villaggio: il nucleo antropologico del «romanzo terapeutico»

Sul palcoscenico della “possessione maniacale” materna, Manuele è costretto a rappresentare un discorso antropologicamente complesso. Che si consideri la malattia un pieno o un vuoto, una presenza invadente o una mancanza costitutiva – come nel brano che segue –, la questione è epistemologicamente, ben più che retoricamente, intricata, giacché quello del malato è sempre un discorso «parlato da un altro»¹. De Certeau precisa:

Il sapere sulla possessione non può essere identificato con quanto dice la posseduta, così come il sapere psichiatrico o psicanalitico non può essere identificato con quanto dice il “pazzo” o la “pazza” [...] e nemmeno posso supporre che ciò che dice di *altro* si costruisca come un discorso *analogo* ma opposto al sapere psichiatrico o religioso. [...] La parola della posseduta si costituisce per il fatto di essere relativa al discorso che l'*aspetta* in quel *certo* luogo, sulla scena demonologica, così come la pazza, all'ospedale, ha solo il linguaggio che le viene preparato sulla scena psichiatrica.²

Posseduta, ninfomane, isterica, “malata”, Aracoeli possiede un linguaggio che è il vero «mistero» della narrazione di Manuele, che infatti afferma: «Solo oggi, a 43 anni, io sono arrivato a conoscere che quel mio sonno era per interdirmi il segreto vietato di Aracoeli. [...] In verità – come insegna una legge antica – l'intelligenza contamina i misteri: violentarli è un lavoro disgraziato, che si conclude nel guasto e nella degradazione. È stata la tua misteriosa ambiguità, Aracoeli, che mi ti ha resa immortale»³. E che il rovello di Manuele concerna non una verità di fatto circa i comportamenti della madre, quanto l'essenza ultima di lei, che consta evidentemente nel segno (significante e significato), lo si intuisce poco dopo: «E così, io volevo lasciare indecifrato quel poema delatorio, negandolo alla veglia e stornandolo dalla scuola dei vecchi, grandi e sapienti. Forse, ne avevo anche paura? Distinguo tuttora le sue linee fuggenti, come un lampeggio filiforme nella caligine. Era possibile, forse, leggervi un messaggio di Aracoeli? E quale poteva essere? La promessa del suo ritorno? O la minaccia del contrario? O un saluto distratto? Una smorfia?»⁴. Quella di Manuele è, pertanto, anche un'impresa metalinguistica. Una sonda delle perversioni del

¹ M. de Certeau, *La scrittura dell'altro*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, p. 69.

² Ivi, p. 71.

³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 289.

⁴ Ivi, p. 290.

linguaggio, che passa attraverso il canale dell'oralità, stante il già appurato disgrafismo di Aracoeli. E, del resto, come sottolinea De Certeau: «Scrivere significa possedere. Al contrario, essere posseduta è una situazione compatibile solo con l'oralità»⁵. Perciò, la situazione limite, a cui si sottopone il narratore, è il colloquio con la madre proprio all'ingresso del nuovo mondo:

«Quale lingua parli – non ti capisco – ma che devi dirmi – affrettati – è già tardi».

(Dunque lei pure, come Cenerentola) «Volevo dirti che tutto mi fa paura».

«E più di tutto, che?»

«Aver peccato».

«Tu! E dove hai peccato tu povero niño?!»

«Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e nei fini e negli atti ma peggio di tutto nell'intelligenza. L'intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente».

«Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire».⁶

Siamo, dunque, allo scacco di Manuele, che sembra aver fallito la propria inchiesta nell'archivio delle verità materne. Ciò che il figlio diventato adulto attende, dalla madre che lo ha prematuramente e proditoriamente lasciato, è la trasmissione di un sapere, che è un «*saper fare*», un saper vivere. Ma appunto tale sapere è «un *sapere* non saputo, che nelle pratiche ha una posizione analoga a quella accordata alle favole o ai miti, concepiti come espressioni verbali di conoscenze ignare di sé»⁷. Un «sapere muto», che non appartiene a nessuno, che è impossibile enunciare, perché bisognerebbe esserne consapevoli (e, infatti, Aracoeli nega che esista), ma di cui si può, tuttavia, risentire la mancanza ai limiti del patologico. Così, una paziente di Blankenburg arriva a ricusare che di «sapere» si tratti e ne parla in termini che rimandano inequivocabilmente all'inconscio, a quello, cioè, che non le riesce di esprimere secondo modalità razionali:

Quando parla di “qualche cosa di così piccolo”, la nostra paziente vuole manifestamente dire che le manca un qualche cosa di assolutamente inapparente e, in fondo, di trascurabile. Ella si impone di attribuirgli proprio questo significato, affermando: “È così piccolo! Una specie di accessorio. Non è davvero gran cosa. Ma è così evidente! Altre cose sono però assai più importanti...”. In un altro contesto

⁵ M. de Certeau, *La scrittura dell'altro*, cit., p. 78.

⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 308.

⁷ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 117.

la paziente si esprime così: “Non ha a che fare con il sapere, non lo si può semplicemente osservare e comprendere...” e, un po’ sdegnosamente: “Ci sono cose che hanno a che fare solo con il sentire”.⁸

Quanto appena citato spiegherebbe, ad esempio, già l’avversione di Aracoeli per gli occhiali, strumento del *sensu comune* e del commensurabile, i quali deturpano il viso del figlio. Tale allontanamento si determina nei modi di una istintiva misura di dequalificazione del mezzo di conoscenza tradizionale e nient’affatto empatico, come la lente, simbolo dell’applicazione sistematica dell’organo della vista, appunto. La reazione della madre, al momento della prova e dell’acquisto degli occhiali, è attribuita dal narratore, che ripropone invariata l’ottica del bambino Manuele, a una ripulsa del gusto:

“Non gli stanno bene”, la udii protestare [...]. Nella sua protesta, impigliata fra la *timidezza* e la passione, fiatava un’autentica, furente ferocia; e [...] non l’occhialaio soltanto era oggetto della sua rabbia; ma anch’io! [...] Per una violenza – si direbbe – fuori dalla sua volontà, essa mi scrutava, e i suoi tratti parevano scomporsi, quasi invecchiati dalla sorpresa e dalla delusione, come alla scoperta di un tradimento. Difatti (io credo) per la prima volta nella nostra vita, essa mi vedeva brutto.⁹

La spiegazione della condotta non episodica di Aracoeli nei confronti del figlio occhialuto potrebbe, tuttavia, più significativamente essere motivata, se si prestasse attenzione a quanto affermato da Manuele subito dopo, a proposito della risposta, anch’essa tutta emotiva, della madre alla preparazione scolastica del bambino, dalla quale si evince la possibilità, per la donna, di accesso a modalità di conoscenza alternative. In questo senso, non ci sembra un caso che la menzione degli occhiali anticipi una problematica di tipo gnoseologico ed epistemologico.

I miei successi scolastici [...] la *intimidivano*. [...] la mia istruzione già superava la sua. [...] dopo la grande conquista dell’alfabeto e dell’italiano, il suo intelletto oramai toccava una frontiera [...] essa lo sentiva senza saperlo, attraverso una sua intelligenza quasi fisica, nascosta persino a lei stessa [...]. La sua era un’intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un’infinita memoria carnale [...]. Essa la rendeva capace [...] di avvertire, negli spazi e nei tempi, presenze, movimenti e meteore negate alla nostra cognizione [...].

⁸ W. Blankenburg, *La perdita dell’evidenza naturale*, cit., p. 80.

⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 174. Il corsivo è nostro.

L'intelligenza misteriosa, che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei.¹⁰

Morante ricorre alla stessa radice lessicale («timidezza», «intimidivano») per definire le ragioni di una estraneità patita da Aracoeli, benché a lei connaturata, e che, mentre la penalizza rispetto alla convenzionalità del conoscere, le schiude le porte di un sapere unionale, che fa di corpo e mente un complesso indistinto. Prova ne sia l'«evento oscuro», inspiegabile per il bambino Manuele, ma che per il narratore costituisce ormai, a riguardarlo nella memoria, «il segnale di un incendio»¹¹.

Un doppio rivolo di sangue continuava intanto a colarle giù lungo le gambe, allargandosi per terra in una pozza che lei spiava perplessa. Dondolò appena il capo, emettendo un brevissimo lamento infantile, quasi tenero. E di colpo si accucciò sul pavimento, come un animale sfiaccato da un troppo peso. [...] Lungo il breve percorso dal corridoio al letto, il tappeto s'era macchiato di sangue, mentre il volto di Aracoeli, di un pallore quasi bluastro, manteneva una sua strana espressione riflessiva. Essa non aveva perduto i sensi, anzi pareva riprendersi un poco, e [...] bisbigliò molto seria, come le dovesse una spiegazione:

«Il mio male è qua
- e qua».

E si toccò prima l'addome e poi la fronte.¹²

Oltre a veicolare l'idea fondamentale del male come contagio¹³, come metastasi o rizoma, la sequenza rimarca la capacità di autocoscienza della protagonista (con la «sua strana espressione riflessiva») mostrandosi, del resto, a un livello macrotestuale, quale compiuta sinossi di alcuni luoghi cardine della poetica morantiana con il richiamo all'animalità in combinazione con una sopravvivenza antropologica infantile. Di qui, è inevitabile l'approdo alla funzione morantiana di un senso del primitivo, alla luce del quale anche il binomio «addome»-«fronte» subisce una significativa ridefinizione nell'ambito delle tradizioni procreative della cosiddetta «psicologia primitiva». Stando agli studi etnologici condotti da Malinowski, infatti, alcune società primitive di carattere matrilineare sarebbero affatto estranee alla concezione delle dinamiche di

¹⁰ Ivi, p. 177. Il corsivo è nostro.

¹¹ Ivi, p. 213.

¹² Ivi, p. 214.

¹³ Notevole il ricorso, nel romanzo, a scelte lessicali riconducenti all'ambito epidemiale: basti citare il «focolaio di morbi» (p. 216), la «lebbra» (p. 235), la «pestilenza» e la «concrezione pullulante» (p. 237), il «teatro infetto» (p. 239), ecc.

fecondazione, e persino delle rispettive particolarità anatomiche, restando ancorate a un immaginario «motivo dell'inserimento attraverso la testa, motivo al quale [...] di solito [...] viene associata l'idea di un afflusso di sangue, prima nella testa, e poi nell'addome»¹⁴. Il male di Aracoeli, che dall'addome risale alla testa, dopo la perdita del flusso vitale, costituisce l'inversione di un tale processo procreativo e segnala il regresso della funzione materna nel personaggio. Che poi la maternità, nella concezione morantiana, debba assumere una simile qualifica asessuale e pre-genitale ci pare ribadito dalla scelta onomastica, che assegna alla neonata Carina il marchio dell'incarnazione o re-incarnazione, se restiamo nel solco della psicologia primitiva, come da plurime occorrenze testuali. Se Manuele definisce, infatti, la materna come una «aspettazione inconsapevole del seme»¹⁵, siamo di fronte a un tipo di mentalità – quella di Aracoeli –, per la quale il «fluido seminale [...] non è dotato di alcun valore generativo»¹⁶, mentre, come dimostrerebbe lo stesso sogno in cui Sant'Anna offre la maternità in «regalo»¹⁷, il concepimento è il segno evidente dell'«intervento attivo di un altro spirito», che recherebbe alla puerpera l'anima di un defunto reincarnata nel corpo di un nascituro:

¹⁴ B. Malinowski, *Il padre nella psicologia primitiva* [1927], Milano, Rizzoli, 1990, p. 89.

¹⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 103.

¹⁶ B. Malinowski, *Il padre nella psicologia primitiva*, cit., p. 82.

¹⁷ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 104: «Quella stessa notte, tu sognasti che t'era cascato un dente, e tu lo deponesti in cima al tetto, in offerta a Sant'Anna, la nonna di Dio: la quale, a volte, in cambio di tali offerte, per consolazione lascia un regalo. Di lì a poco, da sopra il tetto si udiva uno stridolío, come di un grillo. E tu, accorsa, in cambio del dente ci trovavi una fava secca. Ma dentro a questa fava, poi, ci si trovava una niña, di misura minima, però intera e completa, che già muoveva gli occhi. Era vestita da reginella, e in testa, per corona, portava un anellino d'oro. / Per te, un simile sogno valeva quanto un avviso ufficiale: una specie di telegramma, spedito al tuo indirizzo dalle supreme Autorità del Cosmo». Il sogno in esame ci interessa altresì per il dettaglio del dente caduto che rimanda alla determinazione che Aracoeli darà alla morte del fratello Manuel in risposta alle domande del figlio («Manuel ha perso i denti», cfr. Ivi, p. 231), per cui si evince non soltanto come la morte di Manuel anticipi quella di Carina, nella misura in cui la possibilità della nascita è associata simbolicamente alla caduta del dente, che ritorna poi come immagine luttuosa, ma anche che la scomparsa dello stesso risulta necessaria per la venuta al mondo della bambina in termini di testimonia spirituale e sempre alla luce delle testimonianze antropologiche sulle credenze primitive, per cui «la vita nuova [...] incomincia con la morte» (cfr. B. Malinowski, *Il padre nella psicologia primitiva*, cit., p. 85). Nel caso della precedente nascita di Manuele (a cui il sogno si riferisce), evidentemente, la morte necessaria è quella della stessa Aracoeli, che abbandona la terra d'origine e segue lo sposo in una sorta di viaggio iniziatico, che la introduce a una nuova esistenza, sotto il segno peraltro di una ben distinta connotazione sociale.

Ci sono degli indigeni, i quali immaginano che gli spiriti più anziani portino il piccolo in qualche sorta di ricettacolo – un cesto di fibre di cocco intrecciate o un piatto di legno – oppure semplicemente nelle braccia. [...] L'essenziale di questa versione tuttavia sta nel fatto che dietro il bambino, esiste il controllo attivo di un altro spirito. [...] Un tratto tipico del comportamento di questo spirito controllore è che di solito appare alla donna che sta per diventare incinta.¹⁸

Se il sogno di Aracoeli (vedi nota 10) manifesta compiutamente il fondo di sincretismo pertinente a una forma di religiosità popolare, la quale combina permanenze antropologiche di antico retaggio culturale (il motivo del sogno rivelatore quanto quello del contenitore per il bambino) con l'ingenuo immaginario cattolico di una depauperata annunciazione, sono poi le affermazioni del narratore a suffragare l'esistenza di un tipo di credenza nella metempsicosi:

[...] questo percorso mi è già noto. Chi sa in quale altra mia biografia, già una volta mi sono avviato in questa direzione [...]. Può darsi che quell'altra mia biografia sia soltanto immaginaria, un riflesso effimero di questa; ma è anche possibile che questa odierna, invece, sia solo un riflesso dell'altra: la vera. Si danno, nel campo della luce, simili giochi di specchi.¹⁹

L'utilizzo del termine «biografia» come sinonimo di un più prevedibile “vita” sembra farci scivolare sul terreno, già praticato in Morante, dell'alibi, del doppio letterario, per cui la presenza dell'io narrante (e scrivente, al limite) prenderebbe sostanza dalla proiezione in un io narrato. Un secondo passo del romanzo autorizza tale lettura da un lato, rinforzando, dall'altro, con l'emersione metamorfica dell'animale totemico, la spia del primitivismo:

Non ero addormentato, ma nemmeno sveglio del tutto; quando sul vetro della finestra, incominciò a svolgersi, come viva, una piccola scena in movimento, simile nelle tinte alle miniature, o alle vetrate delle cattedrali. E il protagonista ne ero io, sebbene assunto in una forma altra dalla mia forma ordinaria. Ero una fanciulla indiana bellissima (forse una danzatrice sacra?) [...]. Ma questa era soltanto una prima metamorfosi: poiché subito i fiori, a loro volta, si trasmutavano in lunghe piume variopinte, per comporsi definitivamente a formare un uccello fantastico, di tutti i colori dell'iride. Una fenice! [...] Rammento che non provai nessuna sorpresa a riconoscermi nella fanciulla indiana trasformata in una fenice.²⁰

¹⁸ B. Malinowski, *Il padre nella psicologia primitiva*, cit., p. 90.

¹⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 139.

²⁰ Ivi, pp. 140-141.

L'immagine della fenice è qui, analogamente a quella del gatto Alvaro²¹ in *Menzogna e sortilegio*, ipostasi della stessa operazione scrittoria, della finzione appunto, come si desume del resto dal contesto lessicale che rimanda, nella visione dirompente delle cattedrali e dei fiori estivi²², al *Diario 1938*, dove appaiono le prime dichiarazioni morantiane di poetica. Ma la fenice, in quanto simbolo metamorfico²³, e pur se in un momento di visionarietà maniacale alterata dall'uso di stupefacenti²⁴ da parte di Manuele, è evidentemente anche il segno sotto il quale si pone il narratore per garantire al lettore la propria condizione di alterità, posta dalla (ri-)nascita, appunto, e perciò connessa col vincolo della genitorialità rinnegata dall'orfano. Scopriamo allora

²¹ «Cases ha giustamente osservato che l'immagine conclusiva del gatto Alvaro suggerisce un'idea di letteratura in funzione di autorisarcimento consolatorio [...]. Ma [...] in tanto è metafora della fantasia ispiratrice quanto più ne esemplifica le tensioni conturbanti». Cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 24.

²² Cfr. E. Morante, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989.

²³ Sin dalla testimonianza di Erodoto, tuttavia, attorno al mito della fenice si diffonde una duplice tradizione: essa non guida soltanto l'identificazione col defunto che, in contesto egizio, al modo di una divinità solare, è soggetto a un periodico ritorno, ma anche quella che compare alla morte del padre, che trasporta altresì il cadavere paterno al luogo di sepoltura. In quanto tale, la fenice si riconnette al mito dell'orfano, che abbiamo già visto sovrapposto al personaggio di Manuele. Altre fonti associano il leggendario uccello tanto al contesto orfico-pitagorico della metempsicosi, a cui peraltro abbiamo alluso, quanto a quello apocalittico di decadenza e rigenerazione cosmologica. Per ulteriori indicazioni, si rimanda al volume *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di F. Zambon e A. Grossato, Venezia, Marsilio, 2004.

²⁴ Come per Davide Segre ne *La Storia*, Morante ri-affronta qui il connubio tra ricerca esistenziale e alterazione psicofisica. Il termine «psichedelico» comincia a diffondersi già alla fine degli anni '50, con la maggior accessibilità dell'LSD. Racconta Oliver Sacks (cfr. O. Sacks, *Allucinazioni*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 94-120) di come, in quella temperie, fossero tornate di moda alcune letture più o meno tradizionali: da Baudelaire a De Quincey all'Huxley de *Le porte della percezione*. Tuttavia, se tra questi c'è un testo, che possa aver inciso sulla componente mistica della vasta cultura morantiana, esso è senza dubbio *Le varie forme dell'esperienza religiosa* (1902) di William James, per cui «la coscienza ebraica è un frammento della coscienza mistica»: «[...] la nostra normale coscienza in stato di veglia, la coscienza razionale, come la chiamiamo, non è altro che un tipo speciale di coscienza, mentre tutto attorno ad essa, separate dal più trasparente degli schermi, vi sono forme potenziali di coscienza del tutto diverse. Possiamo attraversare tutta la vita senza sospettarne l'esistenza; ma, presentandosi lo stimolo adeguato, alla minima pressione appaiono in tutta la loro completezza vari tipi di strutture spirituali, che probabilmente hanno in qualche luogo il loro campo d'applicazione e d'adattamento. Nessuna visione dell'universo della sua totalità può essere definitiva, quando lascia fuori queste altre forme di coscienza» (W. James, *Le varie forme dell'esperienza religiosa*, Brescia, Morcelliana, 1998, p. 334).

che, nei meccanismi associativi di Manuele, stimolati dalla narcosi autoindotta o dal sonno naturale, un altro personaggio trova la propria configurazione per entro il contesto animale, rimarcando pertanto la parentela col narratore e sottraendo quest'ultimo alla sfera di influenza simbolica della figura paterna, la quale, anche se abbruttita nel finale, non assurge mai al regno della bestialità favolosa. Tale personaggio è proprio il fratello andaluso di Aracoeli, quel Manuel che si manifesta, in sogno, «piccolo, circa della mia misura; e inoltre, invece che un cavallo, cavalcava un toro. [...] un essere gigantesco, nero»²⁵, manifesta immagine ctonia, laddove già il cavallo risulta in connessione col rito funebre primitivo e il toro una mera variante mitografica. Di più, «il toro riveste lo stesso ruolo immaginario del cavallo. [...] È sempre un'angoscia a motivare l'uno e l'altro, un'angoscia specialmente connessa a ogni tipo di mutamento, [...] sovradeterminata da tutti i pericoli incombenti: la morte, la guerra, l'inondazione, la fuga degli astri e dei giorni»²⁶. Ma, oltre a costituire una variante localistica del cavallo, con riferimento al contesto geografico e culturale andaluso, la figura del toro intesse, qui, un'ulteriore trama di rimandi storico-biografici. Alludiamo, qui, al poeta spagnolo Miguel Hernández²⁷, che negli anni '30, prima della

²⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 198.

²⁶ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009, pp. 88-90.

²⁷ Figura già incastonata nell'ipertesto morantiano, in quanto sua l'epigrafe finale de *La Storia*, quasi come un rimando allusivo al romanzo "spagnolo" ancora da compiere. Ricordato fu da Morante proprio come poeta del lutto, se stiamo proprio ai versi citati ne *La Storia* («Muerto niño, muerto mío, / Nadie nos siente en la tierra / donde haces caliente el frío», cfr. E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974, p. 651), tratti da quel *Cancionero y romancero de ausencias*, che è riconosciuto come l'opera più matura e icasticamente drammatica di Hernández, opera imperniata sul tema dell'assenza della donna amata, del compianto sul figlio Manuel (si badi alla coincidenza onomastica col fanciullo andaluso) prematuramente morto e del distacco dovuto all'esperienza carceraria: diario intimo, dunque, ma intanto opera di meditazione sulle temperie della storia, che non poteva lasciare indifferente la lettrice Morante. Qui, vogliamo citare, per l'importante ricorrenza simbolica, i versi giovanili de *El rayo que no cesa* nel componimento *Como el toro he nacido para el luto*: «Como el toro he nacido para el luto / y el dolor, como el toro estoy marcado / por un hierro infernal en el costado / y por varón en la ingle con un fruto». A questo proposito, si confronti il volume a cura di D. Puccini, M. Hernández, *Poesie* [1962], Milano, Feltrinelli, 1970, p. 16. Da questa, o dalla prima edizione, riteniamo del resto abbia attinto la stessa Morante, proprio in virtù dell'epigrafe de *La Storia*, la quale, come il volume di Puccini, riporta la lezione «Muerto niño, muerto mío», successivamente sostituita, nelle più accreditate ricostruzioni filologiche, dalla variante «Muerto mío, muerto mío», di cui evidentemente Morante è all'oscuro all'altezza della stesura del romanzo che precede *Aracoeli*. Con

partecipazione attiva alla Guerra Civile e del lungo definitivo imprigionamento, fu collaboratore di José María de Cossío, per una nota enciclopedia taurina. Molteplici gli interventi critici sul simbolismo attivato dallo spagnolo in riferimento al fenomeno socio-antropologico della tauromachia. Tauromachia “esistenzialista”, nel caso del poeta. In particolare, Cabaleta vi scorge «una antropología metafísica del pueblo español» e i tratti di un eroismo cosmico-mitologico:

La elegía de Hernández insistirá en la obediencia incondicional al destino y la vocación torera. Será el toro el encargado de consumir la personalidad iniciática y mistagógica del diestro. [...] toro y torero se van a encontrar para siempre consumados el uno en el otro. Un encuentro que parece predestinado para concebir la gloria torera desde la iniciación estoica y victoriosa sobre la muerte. [...] Esta citación taurina es hápax del destino, confluencia en la tragedia de la vida. Será el centro del ruedo, sagrado y hierofánico [...], el lugar de encuentro entre el diestro (símbolo de la luz y de la vida) y el toro (emblema de la muerte) [...]. El centro del círculo es un lugar iniciático, algo que parece tener en cuenta Miguel Hernández en [...] la concepción de una tauromaquia de carácter místico. Porque es un trance, el del torero, un arduo camino el que ha de cruzar, traspasando la muerte y el mundo para llegar a Dios.²⁸

Tutto concorre, dunque, all’investitura carismatica di Manuel: «Lui non si poteva paragonare a nessuno. Era diverso. [...] io mi rivolgevo a Manuel per l’assistenza. E lui stava lì pronto, nonostante i suoi molti impegni di Capo: e mi vegliava»²⁹. La sottomissione quasi ancillare del bambino allo zio deriva da una dichiarata superiorità, che trova conferma, agli occhi del lettore morantiano, nell’affermazione che segue:

Hernández Morante condivide, d’altra parte, l’estremo risalto poetico dato al motivo del *niño*, appunto, come garante di poesia e vita in associazione al simbolismo solare: «La evocación del niño se conjuga con la alusión a las flores (rosa) y a los pájaros (alondra); se muestra asociada con la luz y dos gamas cromáticas: azul y dorado, símbolo de esplendor y felicidad. La exaltación del niño alcanza su grado máximo mediante su identificación-equiparación con el sol, su actividad benefactora, su carácter invicto y su brillante belleza». Cfr. M. C. González Landa, *El niño y la imagen solar en algunos poemas de Miguel Hernández*, in *Miguel Hernández, cincuenta años después*, Atti del I Convegno Internazionale, 25-28 marzo 1992, Orihuela, Alicante, 1992. A questo proposito, si rimanda alla preparazione aracoeliana del corredo per Carina (pp. 188-190).

²⁸ M. Cabaleta, *El simbolismo del toro en la obra poética de Miguel Hernández*, in J. J. Sánchez Balaguer, F. Esteve Ramírez (a c. di), *Presente y futuro de Miguel Hernández*, Atti del II Convegno Internazionale, Orihuela-Madrid, 26-30 ottobre 2003, Orihuela, Alicante, 2004, p. 244.

²⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 302.

«Come di regola, questo Manuel, a guardarlo, era un'Aracoeli vestita da maschio»³⁰. Leader e androgino, questo fanciullo andaluso richiama assai da vicino i ragazzini felici del *Mondo salvato*. La riconosciuta somiglianza di Manuele («della mia misura» nel brano precedente, ma si badi pure a «Eravamo una coppia», come reiterazione del motivo del doppio, a p. 302)³¹ con lo zio materno è, a nostro avviso, da ricollegare, contestualmente alle regole di parentela, alla situazione antropologica precedentemente tracciata, e in base alla quale «la posizione sociale si trasmette secondo la linea di discendenza materna da un uomo ai figli della sorella di lui»³², al punto che quella di

[...] “padre” è una definizione puramente sociale: è l'uomo sposato alla madre, che vive in una stessa casa con lei e che forma parte della famiglia. [...] descritto dagli indigeni quale [...] uno “straniero” o, in modo ancora più corretto, un “outsider”. [...] la parola “padre” [...] non va presa nelle diverse implicazioni legali, morali e biologiche che ha per noi [...]. Il bambino viene a sapere che lui non è dello stesso clan [...], che la sua appellazione totemica è diversa.³³

Mentre:

All'orizzonte appare un altro uomo [il fratello della madre...] in un altro villaggio. Il bambino impara [...] che egli ha qui la sua proprietà e i suoi altri diritti di cittadinanza; che le sue prospettive future

³⁰ Ibidem.

³¹ Si veda anche, al riguardo, la considerazione di Aracoeli stessa, per cui la donna «non si saziava di riscontrare in ogni mio tratto questa somiglianza, acclamandola con sorpresa sempre nuova, come se ogni volta tornasse a scoprirla. Da piccolo, essa attestava, il suo hermanito aveva un viso gemello al mio, da confonderci l'uno con l'altro; e davvero io finivo, a momenti, per confondere l'altro in me stesso, tanto più che il caso ci accoppiava anche nel nome. Fra me e lui, secondo Aracoeli, unica differenza era il colore degli occhi, perché lui li aveva negri» (cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 121), laddove il contrasto cromatico, accentuato dalla scelta aggettivale non *facilior*, ha una palese funzione simbolica, ricollocando il fratello sotto il cielo della morte. Un ulteriore segnale di contiguità è poi dato dalla scena onirica dell'incontro agonistico-erotico tra Manuele e Manuel, il quale, però, sul finire del sogno, sembra ibridarsi in una perturbante femminilità (col sesso «simile a una rosa», stereotipo attribuito con prevalenza alla sfera della sessualità femminile, e l'analogia freudiana tra organo genitale e seno materno), ambiguarsi cioè in un equivoco confronto con Aracoeli, per cui il sogno si carica altresì di una vaga sfumatura incestuosa (cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 109-110): ipotesi, questa, che non ci sentiremmo di scartare, anche a voler tener conto della sessualizzazione del simbolo teriomorfico del toro di Manuel. Si rimanda a C.G. Jung, *La libido: simboli e trasformazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.

³² B. Malinowski, *Il padre nella psicologia primitiva*, cit., p. 74.

³³ Ivi, pp. 75-77.

stanno qui, che qui risiedono i suoi naturali alleati e associati. [...] nel villaggio che deve chiamare “suo proprio”, dove vive il fratello di sua madre, suo padre risulta uno straniero [...] che il fratello della madre assume su di lui un’ autorità che, grado a grado, aumenta.³⁴

La persistenza antropologica sembrerebbe attestata, nel romanzo, dal rapporto reale tra Manuele e il padre e da quello virtuale col giovane zio. Se quest’ultimo è definito, infatti, sin dalle prime battute, «il mio EROE»³⁵ e più oltre, stavolta da Aracoeli, «il Gran Condottiero e l’Eroe valente», con un sistema di annominazione fantastica che richiama quello ben più insistito di *Menzogna e sortilegio*, – e intanto sottolinea una uniformità nell’immaginario e identità di stato del pensiero tra madre e figlio, figure non ancora scempiate –, il padre, invece, è avvertito come una figura vacante («Allora, per quanto ne sapevo, io non avevo nessun padre. Né concepivo, del resto, che i padri sulla terra fossero necessari e inevitabili»³⁶; «Io invece non sono mai stato figlio di un padre»³⁷), unita al figlio soltanto in virtù del precedente legame coniugale contratto con la madre, e quindi solo nell’ottica del matrimonio («Fra me e lui, corse subito – in luogo dell’affetto carnale – una silenziosa concordanza: forse anche in virtù della nostra comune passione per Aracoeli»³⁸; «[...] da me in lui si onorava lo sposo di Aracoeli, non certo il padre della mia carne»³⁹). La riconferma arriva, nell’immediato dopoguerra, dalla visita a Roma che l’adolescente compie alla ricerca di un contatto coi superstiti della propria famiglia. Qui, l’incontro col padre gli suscita, prima di un pianto liberatorio, una sensazione di vissuto apocalittico, animata da immagini disforiche e derealizzanti:

Fuori, la strada moltiplicava, ai miei occhi, il suo movimento di ruote, e piedi, e frotte di ragazzini, e merci, e donne, e divise militari. Il sole era ancora alto nel cielo aperto, ma là d’un tratto delle punte scintillanti mi trafissero le pupille, finché mi parve di vagolare in un sottopassaggio e che gli azzurri ariosi, e la stella diurna, non fossero splendori naturali, ma barbagli elettrici pubblicitari. Anche i

³⁴ Ivi, p. 77.

³⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 5.

³⁶ Ivi, p. 120.

³⁷ Ivi, p. 183.

³⁸ Ivi, p. 134.

³⁹ Ivi, p. 183.

passanti, sotto quella strana meteora, mi si deformarono in brutte bambole di carta, o sagome animate da un artificio.⁴⁰

Il sentimento di automatismo delle persone, l'artificialità delle cose, l'irrealtà della visione, ovvero lo stravolgimento del proprio sistema percettivo, senza che si arrivi tuttavia al vero e proprio *delirium*, tutto ciò viene motivato dall'aggallare improvviso di un imprevisto conato d'«amore» per il padre. Ma, a ben guardare, non è forse questa la tendenza narcisistica dell'orfano che si vede riflesso, come da uno specchio, in un altro orfano (il padre: e perché vedovo inconsolabile e perché colpito nella propria fede monarchica)? Non assistiamo, dunque, alla reduplicazione del mito degli «ultimi», che lanciano uno sguardo di riconoscimento a un reale costretto all'imminente catastrofe? In questa prospettiva, inoltre, l'epilogo del romanzo, con la morte paterna e la presa di coscienza di un bisogno mai estinto di affettività, tende a giustificarne l'avvio, ovvero il motivo del viaggio nel territorio materno, che nel frattempo abbiamo scoperto essere, antropologicamente, la vera patria, il vero «villaggio», di Manuele. Non solo, ma, alla del finale romano, siamo anche in grado di constatare quanto l'ideologia della morte e ogni esperienza tanatologica oggetto di rito (e quindi, di mito, di racconto) necessitino di una corrispondente organizzazione dello spazio, «fino a configurare una simbolica città sepolta, polo dialettico della città dei viventi»⁴¹. Per cui l'esistenza di Roma prende senso da El Almendral e viceversa, mentre le reiterate citazioni del cimitero del Verano in apertura, come s'è visto, e chiusura di romanzo andranno piuttosto lette come elementi di una geografia urbana che mira alla ricostruzione dell'amato quartiere San Lorenzo, di cui il cimitero diviene il simbolo dello sventramento bellico. In quanto spazio simbolico, esso è in triangolazione con gli altri due, assommando su di sé una funzione esorcistica. Le mura cimiteriali, infatti, mentre contengono un sistema di restrizioni, segnalano insieme a chi passa l'equilibrio ideologico tra *status* sociali e legami emotivi⁴². Per questo, il bombardamento che lo colpisce corrisponde

⁴⁰ Ivi, p. 325. Ma si veda già: «Io, se fisso il cielo stellato fino in fondo, lo vedo tutto una fornace nera, che schizza braci e faville; e dove tutte le energie da noi spese nella veglia e nel sonno continuano a bruciare, senza mai consumarsi. Là, dentro quella fornace planetaria, si sconta la nostra vita. È qua, dalle nostre vite, che l'intero LÀ succhia tutta l'energia per i suoi moti. E allora, io vorrei che venisse il Sabato della paga finale: dove l'intero firmamento si spegne» (p. 292).

⁴¹ L. M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 27.

⁴² Cfr. Ivi, pp. 55-64.

all'infrazione di un tabù. E per questo, anche, precede il pianto interpretato dall'autore, anziché in funzione disgregatrice, come un mastice ideale delle pulsioni affettive.

Quanto detto sinora aggiunge alla connotazione autobiografica e a quella biografica, da noi inizialmente riscontrate, anche il carattere tipologico del «romanzo terapeutico»⁴³, in base al quale «il *focus* del nostro interesse si sposta da un soggetto rivelato a un oggetto esibito, dallo studio del personaggio all'analisi del personaggio e, mediante il personaggio, a una dimostrazione delle mire tendenziose dell'autore»⁴⁴. Se Morante, in conclusione, fa sì che la «storia clinica» di Aracoeli, incentrata sull'esperienza dell'apocalisse nel proprio vissuto psico-organico, sia riassorbita all'interno del «romanzo terapeutico» di Manuele, che invece coltiva, ovvero culturalizza, nei modi della tradizione («il Sabato della paga finale»), ma senza interiorizzarlo, il mito stesso dell'apocalisse, è intanto, come si è detto all'inizio, per ricostruire scientificamente una tassonomia dei valori mitologici, che strutturano l'umano, relativizzandone all'occorrenza il portato. E, infatti, «il fondamento poetico della mente ci dice che la logica selettiva che opera nelle trame delle nostre vite è la logica del *mythos*, è mitologia».⁴⁵ La storia di una crisi diviene, col contributo narrativo di Manuele, una storia «immaginaria»⁴⁶ nel senso «dell'autonomia della memoria dalla storia e della storia dalla memoria»⁴⁷ e, in quanto immaginaria, cioè finzionale, essa assurge a cura. Pacifica Aracoeli («Ma [...] non c'è niente da capire». La sento che manda un riso, tenero. E questo è l'addio»⁴⁸).

Significativo, in questo senso, è il compendio storico-eziologico, che Morante dedica alla pratica del pianto e alla teoria del «perché si piange»⁴⁹. Sappiamo che, in base alle teorie demartiniane, il *planctus* risulterebbe del tutto scisso dalla lamentazione, come suo momento preliminare. Vero «punto di dolore», che necessita di un'auto-moderazione mediata dal lamento, e «che si muove appoggiandosi ai puntelli

⁴³ J. Hillman, *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1984, p. 16.

⁴⁴ Ivi, p. 7.

⁴⁵ Ivi, p. 13.

⁴⁶ «E so già che la mia presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia (e tutte le altre storie, o Storie, mortali o immortali)». Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 327.

⁴⁷ J. Hillman, *Le storie che curano*, cit., p. 52.

⁴⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 308.

⁴⁹ Ivi, p. 327.

di moduli letterari definiti»⁵⁰. Quando, dunque, l'autrice discerne magistralmente, a chiusa del suo romanzo finale, tra gli individui, quelli «più inclini a piangere d'amore, che di morte»⁵¹, sembra adeguarsi alla distinzione tra i due momenti, tra le due anime del pianto, appunto, e individuarne, in un'ultima dichiarazione di poetica, quella votata alla «risoluzione letteraria». Per cui, giocando su un doppio registro semantico, «il motivo innominato»⁵² del pianto di Manuele non indica solo la causalità e la necessità dell'acme liberatoria, bensì corrisponde alla traccia ritmica della sua scrittura, alla modulazione del narrare, che traduce l'«amore», l'affezione alla vita – o, nel caso specifico, alla figura paterna risignificata dal rispecchiamento filiale –, in linguaggio, proprio secondo la prospettiva del riassorbimento culturale demartiniano. Morante non ci rassicura sulle sorti del suo personaggio: non ci lascia intendere che la persona⁵³ di Manuele si ristabilirà secondo le giuste dimensioni del *Dasein*, che sono quelle dell'esser-ci, dell'agire concretamente sul piano degli eventi, ma insinua, con la gelosia dimessa di chi sa di non essere destinato ad assistere all'avverarsi della sua profezia, che le geremiadi apocalittiche e post-apocalittiche dovranno lasciare spazio all'emersione del canto.

⁵⁰ E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 189.

⁵¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 328.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ La nozione di persona, fulcro della ricerca antropologica da Mauss in poi, ha una notevole rilevanza nell'umanesimo demartiniano. Tuttavia, essa è stata messa in crisi dai più recenti studi culturali e post-coloniali (cfr. R. Beneduce, *Breve dizionario di etnopsichiatria*, Roma, Carocci, 2008, p. 94). Per ragioni di attestazioni cronologiche, e per mantenere la fondamentale distinzione rispetto alla categoria narratologica di «personaggio», abbiamo continuato a farne uso nel corso del nostro studio.

Conclusione

L'efficacia simbolica nella scrittura di Elsa Morante: risvolti di una pratica della conoscenza dagli anni '60 a oggi

Chiunque si accinga a tirare le conclusioni, benché provvisorie, di una pur provvisoria ricerca non può mancare di interrogarsi sulle pratiche di accumulo, di analisi e, persino, di perdita della conoscenza. Un'impresa sconcertante per vastità e prodigialità dei risultati è, in questo senso, l'opera dello studioso di storia sociale, Peter Burke.

Nel linguaggio accademico, tali processi sono racchiusi nell'espressione *fare ricerca*. Usata occasionalmente prima del 1750, l'espressione divenne sempre più comune nei titoli di libri a partire dalla metà del secolo seguente in diverse lingue europee – *recherche*, *research*, *Forschung* e così via – per descrivere le indagini condotte in diversi ambiti intellettuali, fra cui anatomia, astronomia, economia politica, demografia, geografia, fisica, chimica, paleontologia, medicina, storia e studi orientali. [...] Via via che gli osservatori della società si sforzavano di diventare più precisi e sistematici, alcuni problemi emersero con crescente chiarezza. C'era il vecchio problema dell'«angolazione» o «punto di vista», discusso più recentemente in termini di «sguardo» [...], gli studiosi hanno distinto lo sguardo medico (descritto da Foucault), lo sguardo maschile e quello femminile, lo sguardo turistico, lo sguardo coloniale, lo sguardo scientifico, lo sguardo dell'esperto, lo sguardo militare [...]. Nel frattempo i sociologi esercitarono l'«osservazione partecipante», come venne denominata a metà del Novecento.¹

Quanto Burke ci richiama alla mente è una nozione del «fare ricerca» che, nei capitoli precedenti, abbiamo, più o meno esplicitamente, attribuito tanto a Elsa Morante, quanto a Ernesto De Martino. Abbiamo posto in una paritaria relazione di reciprocità lo sguardo dell'antropologo e quello dell'autore letterario, confondendone quasi le appartenenze. La liceità di una simile lettura critica speriamo sia stata efficacemente dimostrata nella nostra introduzione. Qui, si tratta di discuterne i risultati. E l'appello alla categoria levi-straussiana della «efficacia simbolica»² si giustifica in tal senso. Se i canti sciamanici si comportano, secondo l'antropologo, alla stregua di «rappresentazioni psicologiche determinate», «invocate per combattere squilibri fisiologici, egualmente ben definiti», e in quest'ottica la cura sciamanica dovrebbe

¹ P. Burke, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia. Storia sociale della conoscenza*, vol. II, Bologna, il Mulino, 2013, p. 20; pp. 51-52.

² Cfr. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 210-230.

essere assimilata alla psicanalisi³, è possibile, dunque, che il romanzo biografico aracoeliano, intessuto da Manuele, funzioni retroattivamente da romanzo terapeutico per la figura materna, come abbiamo ipotizzato nel capitolo precedente. È possibile che costituisca, cioè, «una *manipolazione psicologica* dell'organo malato». Non è, forse, vero che la narrazione di Manuele si articola secondo «un itinerario complicato, vera e propria anatomia mitica, corrispondente non tanto alla struttura reale degli organi genitali, quanto a una specie di geografia affettiva» del corpo materno? Non è, forse, vero che essa ci restituisce un simbolico affresco del «mondo uterino» aracoeliano con la Totetaco della fecondità, la Roma cruenta della metamorfosi e dello sventramento dell'amato semblante e l'Andalusia della sterilità, di una femminilità desertica, stravolta e inane, inaridita nelle sue promesse di fertilità? Ma cosa possiamo dire dell'intenzionalità autoriale? Anche Morante, allora, nel rappresentare simbolicamente una situazione di partenza di rischio per la persona, vuole operare una «manipolazione psicologica» del lettore, posto in una condizione di crisi esistenziale e socio-politica, come quella dell'arco cronologico preso in esame? Lo studio di Lévi-Strauss, che abbiamo citato sin qui, può ancora fornirci qualche valida indicazione in merito:

[...] niente di simile avviene ai malati delle nostre società, quando si è ben spiegato loro la causa delle loro disfunzioni invocando secrezioni, microbi o virus. [...] la relazione fra microbo e malattia è esterna alla mentalità del paziente, è una relazione di causa ed effetto: mentre la relazione fra mostro e malattia è interna a quella stessa mentalità, ne sia essa consapevole o meno: è una relazione fra simbolo e cosa

³ Ecco il commento assai favorevole di De Martino alle brillanti intuizioni del collega: «Con ciò si pone in tutta la sua ampiezza il problema della efficacia dei simboli mitico-rituali, non soltanto nel senso di un tornare e di un riprendere una situazione iniziale, ma anche in quello di raggiungere conflitti e disordini inconsci per la loro natura organica o anche semplicemente meccanica. [...] non c'è dubbio che tale rapporto tra nesso mitico-rituale e terapia psicoanalitica costituisce uno dei temi più fecondi e promettenti affiorati nel più recente corso del movimento di rivalutazione esistenziale della vita religiosa e del mito. Non si tratta più di applicare semplicemente il metodo psicoanalitico di interpretazione alla religione – con tutti i limiti e i pericoli che tale applicazione comporta –, ma di istituire in modo sistematico un paragone fra le condizioni di funzionamento e di successo della terapia psicoanalitica e le condizioni di funzionamento e di efficacia esistenziale del nesso mitico-rituale nella concreta vita religiosa; con ciò si attinge un punto di vista più alto, che rendendo conto delle differenze non meno che delle omologie promuova una migliore conoscenza della genesi, della struttura e della funzione della religione, e al tempo stesso arricchisca di nuove istanze le prospettive di sviluppo non soltanto della psicoanalisi come tale, ma della scienza dell'uomo nel suo complesso». Cfr. E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, «Nuovi Argomenti», n. 37, marzo-aprile 1959, pp. 19-21.

simbolizzata, o, per adottare il vocabolario dei linguisti, fra significante e significato. Lo sciamano fornisce alla sua ammalata un *linguaggio* nel quale possono esprimersi immediatamente certi stati non formulati, e altrimenti non formulabili. E proprio il passaggio a questa espressione verbale [...] permette, nello stesso tempo, di vivere in forma ordinata e intelligibile un'esperienza attuale, ma che sarebbe, senza quel passaggio, anarchica e ineffabile.⁴

Ciò che ci preme estrapolare dalla teoria «induttrice» dell'antropologo francese è, non tanto la funzione riparatrice del mito, quanto l'importanza strategica, in termini sociali, del processo di verbalizzazione di un rapporto «ineffabile» come quello tra corpo malato e malattia, ossia, appunto, la verbalizzazione della crisi in termini più o meno finzionali. In questo senso, anche la relazione tra linguaggio letterario e linguaggio della medicina, come preconizzato dall'antropologia medica⁵, potrebbe attestarsi sulla complementarità funzionale. Infatti, se il significato della malattia (o, uscendo fuor di metafora, della debolezza di uno *status* psico-sociale) passa attraverso delle pratiche narrative, allora occorrerà che per tali pratiche si disponga di un apparato interpretativo, che combini la prospettiva antropologica, quella letteraria e la riflessione sul potere delle procedure discorsive. L'efficacia simbolica della *performance* narrativa diventa, dunque, il punto di partenza per un lavoro di critica culturale:

Sul piano della *costituzione di forme culturali*, all'uomo è dato problematizzare e rimettere in causa le sfere di ovvietà in cui si trova gettato, e tale rottura con la realtà condivisa rappresenta una delle possibilità in cui si esprime autenticamente l'umanità dell'uomo. Tuttavia, all'uomo è preposto anche un compito culturale (che è anche una necessità biologica), che è quello della socialità. Pertanto, ogni problematizzazione (attiva o passiva) delle evidenze dell'esistenza, affinché non se ne perda il nesso dialettico con tale compito culturale, deve compiersi, come ha messo in luce De Martino, “entro una ovvietà di sfondo, che custodisce tesori di latenti memorie” che assicurano all'esistenza la sua “immediata storicità”, cioè la sua efficacia reintegratrice e l'adesione ai valori intersoggettivi storicamente determinati.⁶

⁴ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, cit., p. 222.

⁵ «La prima antropologia dichiaratamente “medica” – il lavoro sul campo degli antropologi impiegati nella sanità pubblica su scala mondiale negli anni Cinquanta – è nata sì per dare sostegno ai medici generici, ma anche come critica alla loro ingenuità culturale». Cfr. B. J. Good, *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, Torino, Einaudi, 2006, p. 41.

⁶ G. Stanghellini, *Antropologia della vulnerabilità*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 93-94.

Anche per De Martino, dunque, la connessione di «psichico» e «somatico», alla luce di una comune narrazione, ha un effetto modellizzante, per così dire paradigmatico:

Il simbolo mitico-rituale si atteggia come strumento tecnico che, in date condizioni culturali, funziona da dispositivo per segnalare il rischio, per dare un orizzonte figurativo alle alienazioni ricorrenti e per trasformare il ritorno irrelato e servile del passato in una ripetizione attiva e risolutiva, aperta alle regole umane e ai valori culturali.⁷

Sull'asse Lévi-Strauss-De Martino, le rappresentazioni simboliche, cioè mitico-rituali, della malattia e della crisi risulteranno ascrivibili a un nuovo umanesimo. Il compito dell'autore letterario sarà, allora, quello di sottrarre il corpo malato e la presenza in crisi alle comuni pratiche mediche e di farne l'oggetto di un processo creativo, non soltanto analitico? Eppure, come attestano gli specialisti del settore, la letteratura sulla designazione del trauma è già variegata e prolifica. Cosa aggiunge a questo un testo, catalogabile come fatto antropo-letterario, così come noi abbiamo letto le opere di Elsa Morante, a tale messe? È possibile, nella società contemporanea, una rappresentazione non ideologica, ma neppure asettica, del dolore cronico? Se lo chiede l'antropologo Byron Good, che abbiamo già incontrato agli esordi della nostra analisi, e quasi auspica una semiotica del dolore: «Uno degli obiettivi centrali nella guarigione è simbolizzare la fonte della sofferenza, trovare un'immagine intorno a cui possa prendere forma una narrazione»⁸.

Per chi soffre di dolore, questo senso di estraneità dagli altri è spesso particolarmente acuto. Il dolore resiste a ogni oggettivazione da parte dei test medici ordinari; non esistono sistemi di misura del dolore, né saggi biochimici. Il dolore poi si oppone anche alla localizzazione: la maggior parte degli sforzi per identificare la sede del dolore cronico fallisce, nonostante tutti i progressi nella diagnostica per immagini [...]. Considerato lo stretto legame tra il visibile e il reale nelle pratiche cliniche della medicina, la resistenza a manifestarsi visivamente è una sfida alla realtà della sofferenza ed è una sconfessione del paziente.⁹

Una sfida, che chiede di essere vinta dal linguaggio verbale, in modi che superino la narrazione-tipo della malattia, il modello convenzionale del referto clinico. Quanto al

⁷ E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, cit., p. 37.

⁸ B. J. Good, *Narrare la malattia*, cit., p. 197.

⁹ Ivi, p. 192.

paziente, una scrittura antro-po-letteraria non lo sottoporrà più a un atto di fede o di sommissione, bensì a un atto (auto-)critico e (auto-)interpretativo. Siamo alla frontiera dell'etnopsichiatria¹⁰, in cui la nozione del sé ha importanza non meno di quella dell'altro da sé. Il macrotesto delle opere morantiane qui esaminate si presta facilmente a prototipo, per il quale la normalità biologica e psicologica viene riconosciuta proprio dalle infrazioni alla norma: tali si presentano, a tutta prima, i Felici Pochi, Usepe e il doppio Manuel-Manuele. E il dolore cronico trova dei referenti storici, senza subire giudizi di valore virtuale, anche nelle indagini meridionalistiche di Ernesto De Martino. Così, se la riforma psichiatrica degli anni Settanta e, in generale, le acquisizioni susseguite nell'ambito della salute mentale si sono preoccupate di incorporare la nozione di «territorialità», il rapporto tra il vissuto patologico e quello non-patologico deve essere simboleggiato dal modello della frontiera, dove lo spazio è adibito allo scambio. Lo spazio simbolico è adibito allo scambio culturale, per essere più esatti. Ora, il fenomeno antro-po-letterario costituisce proprio questa frontiera.

Lo stesso rapporto tra esperienza letteraria e ritualismo si basa sulla liminalità, concetto che dall'antropologia culturale è, neppure troppo recentemente, transitato alla critica letteraria¹¹. Lo scrittore-antropologo (o l'antropologo-scrittore) si bilica costantemente tra ridefinizione mitografica della propria comunità (di appartenenza o di elezione) e demitizzazione della stessa agli occhi della globalità logocentrica. Di qui, si scivola facilmente entro il *corpus* già consolidato del post-coloniale, di modo che si potrebbero ripetere per *Aracoeli* le argomentazioni sostenute per un'altra testimonianza

¹⁰ Il termine è coniato intorno alla metà del Novecento e ne va considerato l'uso flessibile, non esclusivamente relegato al fattore della migrazione (sebbene proprio il contatto con le comunità di immigrati abbia costretto psicoterapeuti e psichiatri a ripensare il proprio sapere tecnico e scientifico alla luce delle differenze culturali). Tecnicamente, infatti, ci si riferirebbe all'«esplorazione sistematica del rapporto fra cultura e psichismo e di quello fra contesto socioculturale, malattia mentale e cura» (aspetti, questi, già largamente presenti nelle opere morantiane prese in considerazione). Per una prima ricognizione, rimandiamo a R. Beneduce, *Breve dizionario di etnopsichiatria*, Carocci, Roma, 2008, p. 65, da cui abbiamo tratto la succitata definizione. Benché entità autonoma, non si può prescindere dal considerarne, dato l'oggetto del nostro studio, la contiguità col concetto di «etnocentrismo critico», elaborato da Ernesto De Martino come criterio deontologico del ricercatore impegnato nella descrizione del «sé» e dell'«altro da sé» (cfr. *Ibidem*).

¹¹ Cfr. G. Mazzotta, *Liminalità e utopia della letteratura*, in «Intersezioni», 3/1999, pp. 363-378.

apocalittica¹², la cui ricezione da parte del gran pubblico travalica gli anni Settanta: *Il Giorno del Giudizio*, romanzo postumo del nuorese Salvatore Satta. Infatti, che il viaggio di Manuele in Andalusia evochi le sopravvivenze nel mondo moderno di una cultura tramontata, nel mentre l'autore ne vaglia con sofferenza il fallimento storico, come è stato suggerito a proposito della narratore-*alter ego* di Satta, è indubbio. Allo stesso modo, è indubbio l'interesse manifestato da De Martino, nell'ambito dell'analisi delle apocalissi culturali, per le conseguenze della politica coloniale, interesse alla base della sua teorizzazione di un «umanesimo etnografico». Quello che ci restava da sapere è come tale teoria potesse costituire, anche nell'orizzonte poetico morantiano, la legittima «occasione per il più radicale esame di coscienza che sia possibile all'uomo»¹³.

¹² Si vedano S. Brugnolo, *L'idillio ansioso. Il Giorno del Giudizio di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2004; A. Carrera, *Il Gattopardo e Il Giorno del giudizio: due romanzi postcoloniali?*, in U. Collu (a c. di), *Salvatore Satta, oltre il giudizio: il diritto, il romanzo, la vita*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 29-46.

¹³ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 391.

Bibliografia

I. Bibliografia morantiana e altre opere letterarie citate

- Agostino, *Confessioni*, Libro IV, Torino, Einaudi, 1984.
- Brecht B., *I tessitori di tappeti di Kuján-Bulák commemorano Lenin*, in Id., *Poesie e canzoni*, Torino, Einaudi, 1961.
- Brecht B., *Santa Giovanna dei Macelli*, in Id., *Teatro*, vol. I, Torino, Einaudi, 1963.
- Brecht B., *Le visioni di Simone Machard*, in Id., *Teatro*, vol. II, Torino, Einaudi, 1963,
- Brecht B., *Madre Courage e i suoi figli*, in Id., *Teatro*, vol. II, Torino, Einaudi, 1963.
- Calvino I., *La giornata d'uno scrutatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, «i Meridiani», Milano, Mondadori, 2004.
- Hernández M., *Poesie* [1962], Milano, Feltrinelli, 1970.
- Hoffmann E.T.A., *La chiesa dei gesuiti a G.*, in Id., *Notturmi*, Roma, L'Orma Editore, 2013.
- Leopardi G., *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 1983.
- Malaparte C., *Kaputt*, Ginevra, Orpheus Libri, 1972.
- Manzoni A., *I promessi sposi*, Roma, Ed. L'Espresso, 2005.
- Michelstaedter C., *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958.
- Montesquieu C.-L. de, *Lettere persiane*, Torino, UTET, 1967.
- Morante E., *Alibi*, Milano, Longanesi, 1958.
- Morante E., *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- Morante E., *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.
- Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini* [1968], Torino, Einaudi, 1982.
- Morante E., *Opere I*, «i Meridiani», Milano, Mondadori, 1988.
- Morante E., *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989.
- Morante E., *Opere II*, «i Meridiani», Milano, Mondadori, 1990.

- Morante E., *Racconti dimenticati*, Torino, Einaudi, 2003.
- Morasso M., *A Domenico Tumiati*, in *Scritti modernisti e imperialisti*, Ravenna, Allori, 2007.
- Moravia A., *La noia*, Milano, Bompiani, 1962.
- Ortese A.M., *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.
- Orwell G., *Omaggio alla Catalogna*, Milano, Mondadori, 1982.
- Papini G., *Gog*, Firenze, Giunti, 1995.
- Pasolini P.P., *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, in Id., *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971.
- Pasolini P.P., *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001.
- Plutarco, *Diatriba isiaca e Dialoghi delfici*, a c. di V. Cilento, Sansoni, Firenze, 1962.
- Radnóti M., *Mi capirebbero le scimmie*, a c. di E. Bruck, Roma, Donzelli, 2009.
- Valera P., *Il significato del naturalismo*, in Id., *Antologia della rivista «La folla»: 1901-1904 e 1912-1915*, Napoli, Guida, 1973.
- Valera P., *Le terribili giornate del maggio '98*, Bari, De Donato, 1973.
- Zola E., *Germinale*, Torino, Einaudi, 2005.

II. Bibliografia critica essenziale su Elsa Morante

- Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Bardini M., *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.
- Bazzocchi M.A., *Aracoeli: il personaggio che si annulla*, in Id., *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.
- Bernabò G., *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991.
- Bernabò G., *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012.
- Cazalé Bérard C., *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009.
- D'Angeli C., *La presenza di Simone Weil ne "La Storia"*, in *Per Elsa Morante*, Atti del Convegno (Perugia, 15-16 gennaio 1993), Milano, Linea d'ombra, 1993.

D'Angeli C., *Il paradiso nella Storia*, «Studi novecenteschi», XXI, n.47-48, giugno-dicembre 1994.

D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il Mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003.

Dell'Aia L., *La presenza di Rimbaud nel Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti XI Congresso ADI (Napoli, 26-29 settembre 2007), Ascoli Piceno, Graduus, 2008.

Dell'Aia L., *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Bari, B. A. Graphis, 2011.

Desideri L., *I libri di Elsa*, in G. Zagra, S. Buttò (a c. di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile-3 giugno 2006, Roma, Colombo, 2006.

Di Pascale A.M., *Senza i conforti di alcuna religione*, «Studi novecenteschi», XXI, nn. 47-48, giugno-dicembre 1994.

Donzelli E., *Edipo salvato da Antigone. La Serata a Colono di Elsa Morante*, «Studi (e testi) italiani», 19, 2007.

Fofi G., Sofri A., *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011.

Fortini F., *Aracoeli*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.

Fusillo M., "Credo nelle chiacchiere dei barbari". *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, «Studi novecenteschi», XXI, nn. 47-48, giugno-dicembre 1994.

Garboli C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.

Jørgensen C.-K., *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999.

Lucamante S., *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998.

Lugnani L., *L'ipotesto melodrammatico come luogo della «tracotanza» e della «teatralità»*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

Martínez Garrido E., *Palabra y poesía en La Storia de Elsa Morante*, «Cuadernos de Filología Italiana», 1995, n. 2.

Martínez Garrido E., *Between Italy and Spain: The Tragedy of History and the Salvific Power of Love in Elsa Morante and María Zambrano*, in M. Gagnolati, S. Fortuna (a c. di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Londra, Maney Publishing, 2009.

- Mengaldo P.V., *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Morante D. (a c. di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2012.
- Morante E., *Nove domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 38/39, maggio-agosto 1959.
- Morante M., *Maledetta benedetta*, Milano, Garzanti, 1986.
- Patrucco Becchi A., *Stabat mater. Le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», n. 31, luglio 1993.
- Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Per Elsa Morante*, Atti del Convegno, (Perugia, 15-16 gennaio 1993), Milano, Linea d'ombra, 1993.
- Picconi G.L., «*Anamnesi postuma*»: *la lingua di Elsa Morante tra pesanteur e grâce*, in E. Martínez Garrido (a c. di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Jesús Santos Gómez SL, 2003.
- Porciani E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006.
- Pupino A., *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968.
- Ravanello D., *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980.
- Rosa G., *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 2006.
- Rosa G., *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Samonà C., *Elsa Morante e la musica*, «Paragone Letteratura», XXXVII, 1986.
- Schifano J.N., Notarbartolo T. (a c. di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, ESI, 1993.
- Serkowska H., *Uscire da una camera delle favole*, Krakow, Rabid, 2002.
- Serkowska H., *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, «Il lettore di provincia», n. 115, settembre-dicembre 2002.
- Sgavicchia S. (a c. di), *La Storia di Elsa Morante*, Pisa, ETS, 2012.
- Sgorlon C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972.
- Siti W., *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, «Studi novecenteschi», XXI, nn. 47-48, giugno-dicembre 1994.
- Venturi G., *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Zagra G., *Santi, sultani e gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012.

III. Saggistica scientifica

Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

Arendt H., *Sulla violenza*, Parma, Guanda, 2001.

Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Bari, Laterza, 1980.

Ariès P., *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1982.

Bachelard G., *La terra e il riposo*, Milano, Red Ed., 2007.

Barthes R., *I compiti della critica brechtiana*, in «il verri», 4, 1961.

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

Béjin A., Morin E., *Il concetto di crisi*, in M. D'Eramo (a c. di), *La crisi del concetto di crisi*, Roma, Lerici, 1980.

Béjin A., *Le crisi di valori, le crisi di misure*, in M. D'Eramo (a c. di), *La crisi del concetto di crisi*, Roma, Lerici, 1980.

Belpoliti M., Manera E. (a c. di), *Furio Jesi*, «Riga», n. 31, Roma, Marcos y Marcos, 2010.

Belting H., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

Belting H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.

Belting H., *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011.

Beneduce R., *Breve dizionario di etnopsichiatria*, Roma, Carocci, 2008.

Beneduce R., *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Bari, Laterza, 2010.

Benjamin W., *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.

Bertone G., *Open Blog. Che fare della letteratura italiana nell'era del globale*, Novara, Interlinea, 2012.

- Blankenburg W., *La perdita dell'evidenza naturale. Un contributo alla psicopatologia delle schizofrenie pauci-sintomatiche*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.
- Borelli M., *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013.
- Borgna E., *La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica*, in A. Dolfi (a c. di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Borgna E., *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Bortoluzzi M., *La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura*, «(con)textos: rivista d'antropologia i investigació social», n. 3, 2009.
- Bourdieu P., *Risposte. Per una antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Bourdieu P., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2005.
- Bourdieu P., Chartier R., *Il sociologo e lo storico. Dialogo sull'uomo e la società*, Bari, Dedalo, 2011.
- Breccia G., *L'arte della guerriglia*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Brilli A., *Mercanti avventurieri. Storie di viaggi e di commerci*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Bronnen A., *Giorni con Bertolt Brecht*, Milano, Rizzoli, 1962.
- Burke P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2009.
- Burke P., *Dall'Encyclopédie a Wikipedia. Storia sociale della conoscenza*, vol. II, Bologna, il Mulino, 2013.
- Caillois R., *Préface a Montesquieu, Oeuvres complètes*, vol. I, Parigi, Gallimard, 1949.
- Calcaterra D., *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*, Milano, Mimesis, 2014.
- Coletti V., *La sintassi della follia nella narrativa italiana del Novecento*, in A. Dolfi (a c. di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Camporesi P., *La carne impassibile*, Milano, Garzanti, 1994.
- Canguilhem G., *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998.
- Canetti E., *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 2010.
- Casi S., *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.

- Cedronio M., *Emile Durkheim*, in Bongiovanni B., Guerci L. (a c. di), *L'albero della Rivoluzione. Le interpretazioni della Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1989.
- Chiarini P., *Brecht e la dialettica del paradosso*, Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1969.
- Clifford J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- Clifford J., *Sull'allegoria etnografica*, in J. Clifford, G. E. Marcus (a c. di), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1999.
- Cobaleda M., *El simbolismo del toro en la obra poética de Miguel Hernández*, in J. J. Sánchez Balaguer, F. Esteve Ramírez (a c. di), *Presente y futuro de Miguel Hernández*, Atti del II Convegno Internazionale, Orihuela-Madrid, 26-30 ottobre 2003, Orihuela, Alicante, 2004.
- Cohn N., *I fanatici dell'Apocalisse*, Einaudi, Torino, 2000.
- Cometa M. (a c. di), *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.
- Compagnon A., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.
- Crapanzano V., *Il dilemma di Hermes: l'occultamento della sovversione nella descrizione etnografica*, in J. Clifford, G. E. Marcus (a c. di), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1999.
- Crehan K., *Gramsci. Culture and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- Croce B., *La storia come pensiero e come azione* [1938], Bari, Laterza, 1978.
- Croce B., *Aesthetica in nuce*, in Id., *Filosofia, poesia, storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Milano, Adelphi, 1996.
- Croce B., *Contributo alla critica di me stesso*, in Id., *Filosofia, poesia, storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Milano, Adelphi, 1996.
- Croce B., *Contro la «storia universale» e i falsi universali*, in Id., *Filosofia, poesia, storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Milano, Adelphi, 1996.
- Curi F., *Intervento alla Tavola rotonda conclusiva*, in S. Gentili (a c. di), *Giovanni Papini. Atti del Convegno di studio nel centenario della nascita*, (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 4-5-6 febbraio 1982), Milano, Vita e pensiero, 1983.
- David M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- De Certeau M., *La scrittura dell'altro*, Milano, Raffaello Contina Editore, 2005.

De Certeau M., *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Dei F., *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, in «Uomo e cultura», 41, 1993.

Dei F., Simonicca A., «*Il fittizio lume della magia*»: su *De Martino e il relativismo antropologico*, in C. Gallini, M. Massenzio (a c. di), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997.

De Martino E., *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941.

De Martino E., *Note di viaggio*, «Nuovi Argomenti», I, n. 2, maggio-giugno 1953.

De Martino E., *Considerazioni sul lamento funebre lucano*, «Nuovi Argomenti», n. 12, gennaio-febbraio 1955.

De Martino E., *Coscienza religiosa e coscienza storica: in margine a un congresso*, «Nuovi Argomenti», n. 14, maggio-giugno 1955.

De Martino E., *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, «Nuovi Argomenti», n. 37, marzo-aprile 1959.

De Martino E., *Furore in Svezia*, in «Italia Domani», I, gennaio 1959.

De Martino E., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», n. 69-71, luglio-dicembre 1964.

De Martino E., *Furore simbolo valore* [1962], Milano, Feltrinelli, 1980.

De Martino E., *La terra del rimorso: contributo a una storia religiosa del Sud* [1961], Milano, il Saggiatore, 1994.

De Martino E., *Magia e civiltà* [1962], Milano, Garzanti, 1995.

De Martino E., *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* [1948], Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

De Martino E., *Sud e magia* [1959], Milano, Feltrinelli, 2001.

De Martino E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [1977], a c. di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002.

Di Nola A.M., *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Roma, Newton Compton, 2006.

Dörner K., *Il borghese e il folle. Storia sociale della psichiatria*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

Dubuisson D., *Anthropologie poétique. Prolégomènes à une anthropologie du texte*, in «L'Homme», *Littérature et anthropologie*, 1989, 29, n. 111-112.

Dumézil G., *Le sorti del guerriero: aspetti della funzione guerriera presso gli indoeuropei*, Milano, Adelphi, 1990.

Durand G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009.

Durkheim E., *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Ed. di Comunità, 1963.

Elias N., *La solitudine del morente*, Bologna, il Mulino, 1985.

Fabre D., *De Martino altrove: sulla sua ricezione francese*, in C. Gallini, M. Massenzio (a c. di), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997.

Farnetti M., «*Pathologia amoris*». *Alcuni casi di follia femminile nel romanzo italiano tra Otto e Novecento*, in A. Dolfi (a c. di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.

Felice D., *Introduzione a Montesquieu*, Bologna, Clueb, 2013.

Ferrari S., *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

Fortini F., *Che cosa è stato «Il Politecnico» (1945-1947)*, «Nuovi Argomenti», I, n. 1, 1953.

Fortini F., *Brecht o il cavallo parlante*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003.

Foucault M., *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1980.

Foucault M., *I corsi al Collège de France. I Résumés*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Foucault M., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004.

Frazer J.G., *Il Ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.

Frazer J.G., *L'avvocato del diavolo. Il ruolo della superstizione nelle società umane*, Roma, Donzelli, 1996.

Fuchs W., *Le immagini della morte nella società moderna. Sopravvivenze arcaiche e influenze attuali*, Torino, Einaudi, 1973.

Fusillo M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

Fusillo M., *La gemellarità, il nomadismo, e la ricerca dell'identità*, in Id., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi Editore, 2012.

Galasso G., *Storici italiani del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2008.

Galimberti U., *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Gallini C., *Festa*, in A. Attisani (a c. di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Gallini C., *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Gallini C., *La figura del capo carismatico nel rapporto leader-masse*, in P. Levillain, J. M. Sallmann (a c. di), *Forme di potere e pratica del carisma*, Napoli, Liguori, 1984.

Gambino R., *Antropologia letteraria*, in M. Cometa (a c. di), *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.

Garin E., *Quindici anni dopo 1945/1960*, in Id., *Cronache di filosofia italiana*, vol. II, Bari, Laterza, 1966

Geertz C., *Note sul combattimento di galli a Bali*, in Id., *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1998.

Giglioli D., *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007.

Giglioli D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

González Landa M.C., *El niño y la imagen solar en algunos poemas de Miguel Hernández*, in *Miguel Hernández, cincuenta años después*, Atti del I Convegno Internazionale, 25-28 marzo 1992, Orihuela, Alicante, 1992.

Good B.J., *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, Torino, Ed. di Comunità, 1999.

Gruzinski S., *Il «carisma» degli uomini-dei nel Messico del periodo coloniale (secoli XVI-XVIII)*, in P. Levillain, J. M. Sallmann (a c. di), *Forme di potere e pratica del carisma*, Napoli, Liguori, 1984.

Guttuso R., *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari, De Donato, 1972.

Heidegger M., *Che cos'è la metafisica*, Firenze, La Nuova Italia, 1953.

Heidegger M., *Umanismo e scienza nell'era atomica*, a cura di A. Crescini, Brescia, Editrice La Scuola, 1984.

Hillman J., *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1984.

- Hobsbawm E.J., *I banditi: il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 1971.
- Hollier D., *Surrealism and its Discontents*, in *The Use-Value of Documents*, «Papers of Surrealism», n. 7, 2007.
- Huntington R., Metcalf P., *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Husserl E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 1997.
- Husserl E., *Phantasy, image consciousness, and memory: 1898-1925*, Dordrecht, Springer, 2005.
- I 50 anni di Nuovi Argomenti*, Catalogo della mostra (Roma, 24 settembre-24 ottobre 2003), a cura di Casa delle Letterature, Roma 2003.
- Invitto G., *Papini e l'idealismo italiano*, in S. Gentili (a c. di), *Giovanni Papini. Atti del Convegno di studio nel centenario della nascita*, (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 4-5-6 febbraio 1982), Milano, Vita e pensiero, 1983.
- Invitto G., *L'occhio tecnologico. I filosofi e il cinema*, Milano, Mimesi, 2005.
- Invitto G. (a c. di), *Fenomenologia del mito. La narrazione tra cinema, filosofia e psicanalisi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.
- Iser W., *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Iser W., *What is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions*, in M. P. Clark (a c. di), *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- Isnenghi M., *Giovanni Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Isnenghi M., *Note su Papini e la politica*, in P. Bagnoli (a c. di), *Giovanni Papini, l'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982.
- James W., *Le varie forme dell'esperienza religiosa*, Brescia, Morcelliana, 1998.
- Jaspers K., *La bomba atomica e il destino dell'uomo* [1958], Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Jaspers K., *Il mio cammino verso la filosofia* [1951], in Id., *Verità e verifica: filosofare per la prassi*, Brescia, Morcelliana, 1986.
- Jesi F., *Brecht*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- Jesi F., *Mito*, Milano, Mondadori, 1989.

- Jesi F., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1992.
- Jesi F., Kerényi K., *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, Macerata, Quodlibet, 1999.
- Jesi F., *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Jesi F., *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in Id., *Il tempo della festa*, Roma, nottetempo, 2013.
- Jung C.G., *La libido: simboli e trasformazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.
- Kermode F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- Koselleck R., *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Kristeva J., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979.
- Lanternari V., *Antropologia e imperialismo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Lanternari V., *Ernesto De Martino fra storicismo e ontologismo*, «Studi Storici», n. 1, 1978.
- Lanternari V., *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio, 1983.
- Lanternari V., *La mia alleanza con Ernesto De Martino e altri saggi post-demartiniani*, Napoli, Liguori Editore, 1997.
- Lanternari V., *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Edizioni Bari, Dedalo, 2004.
- Larcati A., Tuscano F., *La poetessa allo specchio. Anna Achmatova in due liriche di Ingeborg Bachmann e Pier Paolo Pasolini*, «Hebenon», XV, nn. 5-6, aprile-novembre 2010
- Lefebvre G., *Folle rivoluzionarie. Aspetti della rivoluzione francese e questioni di metodo storico*, Roma, Ed. Riuniti, 1989.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore, 1966.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale due*, Milano, il Saggiatore, 1978.
- Lewin B.D., *Psicoanalisi dell'euforia*, Bologna, Guaraldi, 1971.
- Lombardi Satriani L.M., Meligrana M., *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo, Sellerio, 1996.
- Loraux N., *Le madri in lutto*, Bari, Laterza, 1991.
- Lukács G., *Breve storia della letteratura tedesca. Dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1956.

- Malinowski B., *Il padre nella psicologia primitiva* [1927], Milano, Rizzoli, 1990.
- Mayer H., *Brecht e la tradizione*, Torino, Einaudi, 1972.
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Mazzotta G., *Liminalità e utopia della letteratura*, in «Intersezioni», 3/1999.
- Michelet J., *Giovanna d'Arco*, Napoli, Filema, 2000.
- Mitchell W.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a c. di M. Cometa, Palermo, :duepunti, 2008.
- Molinari C., *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1996.
- Moravia A., Zolla E. (a c. di), *Saggi italiani 1959*, Milano, Bompiani, 1960.
- Morin E., *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi, 2002.
- Natale A., *Gli specchi della paura. Il sensazionale e il prodigioso nella letteratura di consumo (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Carocci, 2008.
- Nathan T., *Principi di etnopsicanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Nathan T., *Non siamo soli al mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Nerlich M., *Qu'est-ce un iconotexte? Rêflexions sur le rapport text-image photographique dans La femme se découvre d'Évelyne Sinassamy*, in A. Montandon, *Iconotextes*, Parigi, OPHRYS, 1990.
- Neumann F., *Lo stato democratico e lo stato autoritario*, Bologna, il Mulino, 1973.
- Ortega y Gasset J., *La ribellione delle masse*, Bologna, il Mulino, 1962.
- Otto R., *Il sacro: l'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Ozouf M., *La festa rivoluzionaria (1789-1799)*, Bologna, Patron, 1982.
- Panetta M., *Croce e la catastrofe. Gli scenari apocalittici dei terremoti di Casamicciola e Reggio*, «Studi (e testi) italiani», n. 15, 2005.
- Park R., *La folla e il pubblico*, Roma, Armando Ed., 1997.
- Pasolini P.P., *Poesia popolare e poesia d'avanguardia* [1955], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Mondadori, 1999.
- Pasolini P.P., *Notizia su Sandra Mangini*, «il Menabò», 8, Torino, Einaudi, 1965.
- Pasolini P.P., *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», 9, gennaio-marzo 1968.

Pasolini P.P., *La fine dell'avanguardia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Mondadori, 1999.

Pavese C., De Martino E., *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Pieri P., *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi (1905-1914)*, Bologna, Pàtron, 1980.

Pieri P., *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Bologna, Pendragon, 2000.

Pieri P., *La differenza ebraica. Grecità, tradizione e ripetizione in Carlo Michelstaedter e in altri ebrei della modernità*, Bologna, Pendragon, 2002.

Piga F., *Papini e Nietzsche*, in S. Gentili (a c. di), *Giovanni Papini. Atti del Convegno di studio nel centenario della nascita*, (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 4-5-6 febbraio 1982), Milano, Vita e pensiero, 1983.

Piro S., *Il linguaggio schizofrenico*, Milano, Feltrinelli, 1967.

Pischedda B., *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Arago, 2004.

Poyatos F. (a c. di), *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Signs, and Literature*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1988.

Pratt M.L., *Ricerca sul campo in luoghi familiari*, in J. Clifford, G. E. Marcus (a c. di), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1999.

Praz M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2008.

Prete A. (a c. di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992.

Radin P., Jung C.G., Kerényi K., *Il Briccone divino*, Milano, Bompiani, 1965.

Remotti F., *Antropologia, eros e modernità*, in U. Fabietti (a c. di), *Il sapere dell'antropologia. Pensare, comprendere, descrivere l'Altro*, Milano, Mursia, 1998.

Rossi P., Viano C.A. (a c. di), *Filosofia italiana e filosofie straniere nel dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 1991.

Sacks O., *Allucinazioni*, Milano, Adelphi, 2013.

Sallmann J.-M., *I poteri del corpo santo: rappresentazione e utilizzazione (Napoli, secoli XVI-XVIII)*, in P. Levillain, J. M. Sallmann (a c. di), *Forme di potere e pratica del carisma*, Napoli, Liguori, 1984.

Sanguineti E., *Brecht secondo Benjamin*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001.

Sarasini B., *Frazer letto da Marcel Mauss*, in P. Clemente (a c. di), *I frutti del Ramo d'oro. James G. Frazer e le eredità dell'antropologia*, «La ricerca folklorica», n. 10, 1984.

Sartre J.-P., *L'esistenzialismo è un umanismo*, Milano, Mursia, 1986.

Scholem G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino, Einaudi, 1993.

Segre C., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

Shklar J.N., *Montesquieu*, Bologna, il Mulino, 1990.

Sobrero A.M., *Frazer e Pettazzoni. Una fastidiosa interferenza*, in P. Clemente (a c. di), *I frutti del Ramo d'oro. James G. Frazer e le eredità dell'antropologia*, «La ricerca folklorica», n. 10, 1984.

Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978.

Stanghellini G., *Antropologia della vulnerabilità*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Starobinski J., *Montesquieu*, Torino, Einaudi, 2002.

Steiner G., *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990.

Testa E. (a c. di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Tassi I., *Vedersi dall'alto. Una battaglia nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, in «Elephant & Castle», *Dall'alto*, 2011, n. 4.

Thom R., *Crisi e catastrofe*, in M. D'Eramo (a c. di), *La crisi del concetto di crisi*, Roma, Lerici, 1980.

Tricomi A., *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Milano, Transeuropa, 2011.

Valesio P., *Del classico Bertolt Brecht, «il verri»*, 4, 1961.

Velikonja M., *Titostalgia. A study of nostalgia for Josip Broz*, Skopje, Mirovni Institut, 2008.

Vialleneix P., *Jules Michelet*, in Bongiovanni B., Guerci L. (a c. di), *L'albero della Rivoluzione. Le interpretazioni della Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1989.

Vovelle M., *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1993.

Wagner P., *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s). Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlino-New York, de Gruyter, 1996.

Wagner R., *L'invenzione della cultura*, Milano, Mursia, 1992.

Weber L., *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007.

Weber M., *Economia e società*, vol. I e II, Roma, Ed. di Comunità, 1995.

Weil E., *Masse e individui storici*, Roma, Ed. Riuniti, 2000.

Weil S., *Cinque lettere a uno studente e una lettera a Bernanos*, «Nuovi Argomenti», I, n. 2, maggio-giugno 1953.

Weil S., *Quaderni I*, Milano, Adelphi, 1982.

Weil S., *Quaderni III*, Milano, Adelphi, 1988.

Wellek R., Warren A., *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1965.

Williams R., *Sociologia della cultura*, Bologna, il Mulino, 1983.

Wittgenstein L., *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano, Adelphi, 1975.

Zambrano M., *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica*, in Ead., *La confessione come genere letterario*, Milano, Mondadori, 1997.

Zambon F., Grossato A. (a c. di), *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venezia, Marsilio, 2004.

Zublena P., *Lutto*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Torino, UTET.

Indice

Introduzione. Presupposti per una teoria del fenomeno antropo-letterario	p. 2
Capitolo I. <i>Pro o contro la bomba atomica. Il tempo della crisi</i>	
I. De Martino <i>auctor</i> / Morante <i>agens</i> : ambiguità dell' <i>homo legens</i> in tempo di crisi	p. 39
II. Crisi della rappresentazione e rappresentazione della crisi: l'opzione tanatologica	p. 58
Capitolo II. <i>Il mondo salvato dai ragazzini. Il tempo della rivolta</i>	
I. «Un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare»: la lingua della sommossa	p. 72
II. La “festa crudele” e la “crociata dei pastori”: dall'egualitarismo millenaristico a Pasolini e Brecht	p. 92
Capitolo III. <i>La Storia. Il tempo della festa</i>	
I. Potere personale e memoria collettiva: personaggi-icona sotto il segno del carisma	p. 110
II. Dialettica «festa-lavoro»: la funzione poetica della santificazione del profano	p. 129
Capitolo IV. <i>Aracoeli. Il tempo della fine del mondo</i>	
I. La «ricapitolazione ermeneutica» tra biografismo e scrittura pseudo-diagnostica	p. 149
II. Viaggio al villaggio: il nucleo antropologico del «romanzo terapeutico»	p. 165
Conclusione. L'efficacia simbolica nella scrittura di Elsa Morante: risvolti di una pratica della conoscenza dagli anni '60 a oggi	p. 179
Bibliografia	p. 185

Questo studio è debitore al Prof. Piero Pieri per l'estrema fiducia accordatami e confermatami in sei anni di stimolante collaborazione scientifica. Ringrazio il Prof. Marco Antonio Bazzocchi e la Prof.ssa Giuliana Benvenuti per i consigli e gli apporti critici, che hanno voluto gentilmente concedermi. Un ringraziamento va anche al Prof. Luigi Weber per aver costituito, da subito, un inarrivabile modello di dedizione al lavoro e una preziosa risorsa libraria. Molte sono, poi, le conoscenze tra le figure di morantisti, che potrei citare per un avvenuto contatto o per i semi gettati di una futura amicizia. Per brevità, nominerò qui la sola Prof.ssa Elisa Martinez Garrido, che mi ha generosamente accolta in un momento difficile della mia esperienza personale e di dottoranda. Infine, per l'incoraggiamento costante e lo spessore dell'intelligenza critica, ringrazio la Dott.ssa Francesca Tuscano, a cui dedico la mia tesi, anche in rappresentanza di quel saldo nucleo di presenze femminili, teso finora a preservare la mia capacità di lavoro: Rosella, Marica, Rosanna e Angela.