



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere  
Classe LT-10

Tesi di Laurea

*Svelamento e disincanto.  
Analisi degli incontri in Menzogna e sortilegio  
di Elsa Morante*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda  
Laura Cecchinato  
n° matr. 2004718 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	4
<b>1. Uno sguardo sull'incontro</b>	
1.1 L'incontro: tema letterario e artificio della trama.....	8
1.2 Il caso e l'attimo nella narrativa naturalista.....	12
1.3 Incontri "vuoti": alcune declinazioni moderniste.....	18
1.4 Gli incontri-scontri in Elsa Morante.....	26
<b>2. L'incontro in <i>Menzogna e sortilegio</i></b>	
2.1 Caso e destino: un falso romanzo romantico.....	42
2.2 "Epopèa" dell'irriducibilità.....	53
2.3 Il «mal di Menzogna»: faccia a faccia con se stessi.....	63
2.4 Il confronto con l'alterità e lo svelamento.....	76
2.4.1 Cesira e Teodoro.....	77
2.4.2 Anna e il Cugino.....	83
2.4.3 Francesco e Anna.....	89
2.5 Gli effetti del «morbo ereditario».....	96
<b>Bibliografia</b> .....	110

C'è qualcos'altro che ha il potere di svegliarci alla verità. È il lavoro degli scrittori di genio. Essi ci danno, sotto forma di finzione, qualcosa di equivalente all'attuale densità del reale, quella densità che la vita ci offre ogni giorno ma che siamo incapaci di afferrare perché ci stiamo divertendo con delle bugie.

Simone Weil, *L'ombra e la grazia*

## Introduzione

La situazione narrativa dell'incontro ha da sempre occupato una posizione di spicco all'interno degli studi letterari. La sua importanza è dovuta specialmente al ruolo propulsivo che esso svolge all'interno della narrazione, quindi alla sua funzione formale. Tuttavia, l'esame dell'incontro come artificio narrativo si è talvolta unito all'analisi di quest'ultimo in quanto tema letterario. Il connubio di questi diversi approcci, inserito all'interno della dimensione diacronica della letteratura, ha permesso di riscontare delle correlazioni tra le diverse modalità con cui l'incontro viene trattato in letteratura e il variare di ideologie e visioni del mondo nella storia dell'uomo. Esponente di rilievo di questo metodo critico è lo studioso Romano Luperini che, nel suo libro *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale* (2007), individua un nesso fra le differenti rese dell'incontro nella narrativa otto e novecentesca e la nascita di una nuova antropologia nella storia dell'uomo occidentale.

Partendo da tali presupposti, questo studio intende prendere in considerazione il romanzo d'esordio di Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, analizzandone le scene d'incontro e verificandone lo spiccato carattere di modernità. Nonostante alcuni aspetti del romanzo, e in generale lo stile scrittoria morantiano, risultino "all'antica" e sembrino avvicinare l'opera alle produzioni letterarie ottocentesche, *Menzogna e sortilegio*, mettendo in scena la crisi dell'uomo del Novecento e il suo rintanamento nella dimensione psichica interiore, si dimostra essere pienamente moderno.

Sulla scorta delle ricerche condotte da Luperini sui faccia a faccia presenti in alcune opere letterarie della fine dell'Otto e dell'inizio del Novecento, l'elaborato si propone di esaminare le occasioni in cui i principali personaggi del romanzo morantiano si incontrano, presentandone un'interpretazione che metta ogni volta in relazione le osservazioni effettuate dallo studioso lucchese con le considerazioni emerse dallo studio degli incontri in *Menzogna e sortilegio*.

Prima di affrontare l'analisi testuale relativa al romanzo di Morante, si è dedicato un primo capitolo proprio all'esposizione dei concetti e dei metodi che hanno guidato il lavoro di Luperini, nonché all'illustrazione delle sue indagini su alcune opere narrative. Il capitolo si presenta quadripartito: nella prima parte si tratta dell'incontro e di come

esso, nel metodo adottato dall'autore de *L'incontro e il caso*, non venga considerato solamente alla stregua delle sue funzioni formali, riguardanti gli aspetti della *dispositio* testuale, bensì anche come vero e proprio tema letterario, come elemento dell'*inventio*. Mettendo in relazione questi criteri critici alla storicità della letteratura, è possibile determinare un collegamento fra le diverse rese letterarie dell'incontro e il continuo mutare nel tempo delle concezioni che l'uomo ha del mondo.

Nelle successive due parti del capitolo si riportano, seppur in maniera sintetica, alcune delle indagini che Romano Luperini ha attuato su opere letterarie di fine Otto e inizio Novecento, accompagnate dai relativi risultati. Inizialmente si trattano gli incontri presenti nella letteratura naturalista, considerando come opere paradigmatiche *L'Éducation sentimentale* di Flaubert e la novella *Une partie de campagne* di Maupassant, le quali danno modo di discutere dell'entrata in campo, nella letteratura, del potere del caso e dell'attimo, a fronte di quello del destino. Successivamente l'analisi si sposta su una serie di romanzi modernisti, e cioè *Senilità* di Svevo, *Un amour de Swann* di Proust e *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello. Gli incontri nelle opere in questione, per lo più "impossibili" o "mancati", si dimostrano essere sintomatici di quel processo, avviatosi già nella narrativa di fine Ottocento e ormai definitivamente affermatosi nel XX secolo, di distacco del soggetto dalla realtà sociale e del suo ripiegamento in quella puramente individuale.

Nell'ultima parte del primo capitolo, invece, l'attenzione viene focalizzata sui faccia a faccia dei romanzi di Elsa Morante, in particolare quelli presenti ne *L'isola di Arturo* (1957) e ne *La Storia* (1974). Passando in rassegna alcune dinamiche interne alle relazioni fra i principali personaggi dei due romanzi, si può notare come esse mettano in luce tutti gli aspetti di problematicità che sottostanno all'incontro fra due alterità in epoca moderna. Gli incontri duali, infatti, si risolvono sempre nella totale incomprendimento fra i due interlocutori oppure in un'aperta e quasi ostentata avversione.

Il secondo capitolo è interamente dedicato a *Menzogna e sortilegio*, romanzo d'esordio di Elsa Morante pubblicato nel 1948, e agli incontri tra personaggi che di esso fan parte. Il romanzo, pur essendo stato prodotto nell'immediato dopoguerra, si discosta dalla temperie culturale neorealista che, all'epoca, dominava il panorama letterario italiano. Invece di muovere accuse al passato recente del conflitto per inneggiare ad un futuro di speranza, Morante, con gusto quasi archeologico, guarda ad un passato di molto

anteriore, quello del primo avvento della modernità, dell'affermazione dell'urbanesimo capitalistico e della nascita della classe sociale borghese, individuando, forse, in esso le prime avvisaglie di quella discordia fra uomini che sarebbe poi stata causa della guerra. Il secondo capitolo si divide in cinque sezioni.

La prima sezione è dedicata alla questione della predominanza del caso o del destino in *Menzogna e sortilegio*. Benché, ad un primo esame, il romanzo possa sembrare legato ad un'idea di predestinazione, e sia quindi accostabile a quelle produzioni letterarie del romanticismo ottocentesco in cui era il fato a tenere le fila del racconto e ad indirizzare la storia verso lo scioglimento, ad una più attenta analisi degli incontri e delle reazioni dei personaggi, si può notare come l'intervento del destino sia in realtà solo illusorio, e come, invece, sia l'accidentalità del caso a fare da padrona all'interno delle vicende. Elemento, questo, che conferisce al romanzo morantiano un'innegabile carica di modernità.

Nella seconda sezione si tratta della completa irriducibilità che vige fra i personaggi del romanzo: alla base di ogni occasione di incontro duale o triplice sta l'incomprensione; tutti i faccia a faccia sono contrassegnati da malintesi, misinterpretazioni di gesti o parole, fraintendimenti di intenzioni. Sebbene i protagonisti della storia siano tutti fra essi parenti, tra di loro sembra ergersi un muro che non permette di comunicare gli uni con gli altri. Si procede, quindi, ad una breve analisi di episodi in cui le azioni e i discorsi dell'*altro* si mostrano ai protagonisti del romanzo in tutta la loro incomprendibilità.

Segue una sezione riguardante le motivazioni dell'impossibilità di confronto tra personaggi. Gli incontri, benché vengano fisicamente realizzati, non avvengono a livello mentale; la causa di tutto ciò è la totale disconnessione degli individui dalla realtà oggettiva e il loro rivolgimento verso quella soggettiva. Si osserva come, dal momento che la realtà risulta loro inaccettabile, i protagonisti di *Menzogna e sortilegio* si rinserrino nelle proprie convinzioni mentali-immaginarie, fino al punto di crederle reali. Ogni personaggio, nelle occasioni d'incontro, non vedrà, quindi, il suo interlocutore come un *altro* con il quale instaurare una connessione e confrontarsi, bensì lo percepirà come il completamento di se stesso, come un riflesso nel quale rimirare la propria immagine specchiata.

Nella quarta sezione si procede all'analisi testuale, prendendo in esame una serie di incontri duali fra i protagonisti della storia. Per ogni coppia di personaggi, si analizzano parti di testo che narrano gli incontri ad essa relativi, ponendo sotto la lente non solo gli

aspetti contenutistici, ma anche quelli linguistici e sintattici. Procedendo in questo modo è possibile notare come, in ciascuna situazione d'incontro, si verifichi quella dinamica di rifiuto e scollegamento dalla realtà da parte degli individui, e il loro conseguente rifugio nell'immaginazione. Dall'analisi degli incontri di *Menzogna e sortilegio* risulta che ormai ogni possibilità di avere un'autentica connessione con il prossimo è perduta, e all'io non resta che rinchiudersi nel menzognero quanto confortante mondo dell'irrealtà.

La sezione finale è occupata da un resoconto delle conseguenze patite dai personaggi una volta rifiutata la realtà oggettiva e rintanatisi nell'immaginazione. Riprendendo i risultati delle analisi di Luperini sugli incontri nelle opere naturaliste e moderniste, si mettono in relazione questi ultimi ai faccia a faccia presenti in *Menzogna e sortilegio*, notando come ci sia una marcata corrispondenza fra le dinamiche soggiacenti ai primi e quelle sottostanti ai secondi. Gli elementi di criticità comuni agli incontri nella narrativa otto-novecentesca e a quelli nel romanzo morantiano vengono, infine, ricondotti ad una stessa origine: l'ormai avvenuto divorzio fra io e mondo, che porta il soggetto a non riconoscersi più nella realtà sociale e a ripiegare, quindi, su quella interiore e privata. Questo aspetto di *Menzogna e sortilegio*, preminente rispetto agli elementi stilistici e di contenuto che lo vorrebbero accumulato al romanzo ottocentesco, vale al romanzo la sua iscrizione all'albo di quelle opere pienamente novecentesche che, in quanto tali, affrontano e problematizzano il generale sentore di smarrimento ed inquietudine che contraddistingue l'uomo del XX secolo.

## 1. Uno sguardo sull'incontro

### 1.1 L'incontro: tema letterario e artificio della trama

Il tema dell'incontro ha da sempre avuto una grande rilevanza nella letteratura, dalle prime prove letterarie degli antichi fino alla produzione contemporanea. La sua importanza viene naturalmente riconosciuta anche dagli studi letterari: abbondante è la letteratura critica che si pone come obiettivo l'indagine del tema dell'incontro. In questa categoria ricade anche un saggio di Romano Luperini pubblicato nel 2007 e che ha avuto grande risonanza all'interno della comunità scientifica letteraria. Si tratta di *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, in cui Luperini esamina le scene di incontro in alcuni romanzi e racconti europei pubblicati nell'arco di un secolo, dal 1820 al 1920 (da *I promessi sposi* di Manzoni allo *Ulysses* di Joyce). L'approccio assunto dallo studioso lucchese da un lato è quello proprio della critica tematica: l'incontro infatti non viene trattato come semplice situazione narrativa ma come vero e proprio tema, mettendolo in relazione con aspetti della *dispositio* testuale ma anche con aspetti socio-antropologici riguardanti l'uomo occidentale moderno. Dall'altro lato, *L'incontro e il caso* non è da considerarsi come pura opera di critica tematica, poiché, come l'autore stesso afferma nell'introduzione del saggio, egli non prende in considerazione gli elementi costitutivi del tema dell'incontro in modo sistematico, né ha l'ambizione di analizzare il rapporto di similarità o di contrasto tra questo e altri temi. Inoltre, non prende in esame la configurazione del tema in scrittori e tempi diversi, tramite l'inserimento di capitoli trasversali, bensì sceglie di dedicare il singolo capitolo ad un unico autore.

La posizione di spicco riservata all'incontro in diversi studi letterari è dovuta, in primo luogo, al fatto che questo è molto spesso il motore della trama: grazie ad esso la storia procede, i fatti si susseguono e l'intreccio va progressivamente articolandosi. Come osserva Luperini nel suo saggio, infatti, l'incontro è un evento, ossia un momento



all'interno della storia in cui succede qualcosa, solitamente di fondamentale per lo snodarsi delle vicende: due o più personaggi, a seguito di un movimento nello spazio e nel tempo della narrazione, entrano in contatto fra loro e nella maggior parte dei casi creano, volontariamente o involontariamente, un canale di comunicazione gli uni con gli altri, verbale o anche solo gestuale. Ciò genera le condizioni perché ci siano svolte, più o meno rilevanti, a livello di trama:

«l'incontro può coincidere con il momento di *Spannung* di una narrazione, o, in altri casi, con il *turning point* della vicenda [...] Può essere il motore potente dell'azione, cambiando l'animo dei personaggi e la loro sorte oggettiva [...]»<sup>1</sup>.

Per definire una determinata situazione narrativa “incontro”, ad ogni modo, non è indispensabile che tra i personaggi coinvolti nell'azione si verifichi una qualche sorta di comunicazione: ne sono un esempio i casi di “incontri mancati”, ovvero momenti della narrazione in cui il convegno previsto e atteso tra due o più personaggi non ha luogo per assenza di uno o alcuni di essi. In tale occasione lo scambio verbale o gestuale non succede; tuttavia lo si può definire lo stesso “incontro”, in quanto, da quell'appuntamento mancato, scaturiscono avvenimenti: sia perché l'annullamento di quel preciso ritrovo crea l'occasione adatta affinché qualche altro evento accada, o sia perché l'incontro mancato innesca in uno dei personaggi una determinata reazione oppure un meccanismo pensativo che lo porta ad avere una rivelazione, sta di fatto che qualcosa avviene, e così la trama si amplifica e si evolve.

Che l'incontro sia propulsore della storia, però, non è sempre vero; ci sono casi, soprattutto nella letteratura otto-novecentesca, in cui gli incontri si rivelano “inessenziali”, ossia non conducono a svolte dell'intreccio, non fanno scaturire rivelazioni, non influiscono nella sorte privata dei personaggi, né tanto meno nel loro percorso sociale. Non per questo l'incontro perde di rilevanza: anche i ritrovi “inessenziali”, sterili dal punto di vista dell'avanzamento della storia, hanno un loro preciso significato, poiché, voluti e collocati minuziosamente dall'autore all'interno della narrazione, fanno parte del suo disegno, di ciò che lo scrittore desidera comunicare, della

---

<sup>1</sup> R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2017

visione del mondo che vuole trasmettere al lettore. Si parla infatti di *semantica dell'intreccio*, così come anche Luperini la definisce nella sua opera critica, e cioè di un senso preciso che sta dietro alla disposizione, da parte dell'autore, di determinate situazioni narrative (come possono essere gli incontri "inessenziali") all'interno del racconto.

L'altra prospettiva da cui l'incontro può essere esaminato è quella tematica: secondo il critico letterario, se un tema è un elemento della realtà extratestuale o comunque dell'immaginario, che si ripresenta in forme differenziate ma sempre riconoscibili all'interno di opere diverse per genere, autore e tempo di composizione, allora l'incontro può definirsi tale. L'incontro, infatti, è una situazione, un evento interno alla narrazione ben individuabile nella grande maggioranza delle opere letterarie di narrativa. Esso presenta, come illustrato in precedenza, una certa regolarità nei suoi elementi costitutivi basilari: il coinvolgimento di due o più personaggi nell'azione, il ritrovarsi di quei personaggi in uno stesso tempo e luogo della storia, e, solitamente, uno scambio di segni verbali o gestuali tra i prendenti parte all'incontro; ma mostra, naturalmente, sempre anche uno scarto, in quanto, nelle scene d'incontro di opere diverse ma anche in quelle facenti parte della stessa, cambiano i personaggi implicati nell'incontro, il tempo e il luogo, la tipologia e la durata della comunicazione ecc. Le modalità con cui questo evento si verifica all'interno delle narrazioni sono svariate: per esempio, si può parlare di incontro anche quando questo avviene non esclusivamente tra individui umani, bensì tra persone e animali (come in *L'iguana* di Ortese o in *Bestie* di Tozzi) oppure, ma ci si trova al limite della categoria del tema dell'incontro, tra persone e cose inanimate (come nel caso di *La pelle di zigrino* di Balzac, quando il protagonista "incontra" la pelle per la prima volta, anche se in questo caso si potrebbe passare facilmente dalla categoria del tema dell'incontro a quella del talismano o in generale dell'oggetto magico).

L'incontro, dunque, può essere esaminato sia come vero e proprio tema letterario che come modalità dell'intreccio, come contenuto e come forma del contenuto: tenere in considerazione entrambe le prospettive nello studio degli incontri in letteratura, come opera Romano Luperini, consente di mettere in relazione contenuti e forme e di collegare poi i risultati di tali studi alla dimensione diacronica della letteratura, ossia la sua storicità, il suo evolversi e mutare nel tempo. Sotto questo punto di vista, diviene possibile individuare una correlazione tra le differenti modalità con le quali il tema dell'incontro

viene reso in letteratura e il variare delle ideologie e delle visioni del mondo nella storia dell'uomo. Ecco perché l'autore di *L'incontro e il caso*, secondo il quale l'incontro è uno dei modi con cui «gli scrittori danno, o cercano di dare, significato al rapporto con l'altro, al loro stesso ruolo sociale, e, più in generale, alla loro situazione nel mondo e al mondo stesso»<sup>2</sup>, riconosce esserci un nesso fra il mutare nel tempo delle maniere con cui l'incontro viene trattato nella narrativa otto e novecentesca e la nascita di una nuova antropologia nella storia dell'uomo occidentale. Luperini prende le mosse dalla cosiddetta “nascita dell'uomo moderno”, e cioè dal cambiamento di paradigma in primo luogo psicologico e mentale e poi, di conseguenza, anche sociale che avviene nell'uomo moderno, e più precisamente nell'uomo dell'Europa occidentale, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento. Con l'avanzare della modernità, si inizia ad avvertire un comune senso di smarrimento, di perdita dei valori condivisi e del significato stesso della vita. L'uomo non trova più il senso al di fuori di sé, nella realtà esterna, o nella sfera pubblica e sociale, bensì si ripiega su se stesso, cercando il senso dell'esistenza nella dimensione interiore, mentale, finanche inconscia. In queste circostanze, l'incontro compie una sorta di involuzione: esso non è più momento di conoscenza dell'altro, di interscambio ideologico ma diventa un accadimento tutto interiore al soggetto. Anche in letteratura, quindi, esso si depotenzia, perde la sua capacità di alterare completamente l'intreccio e di determinare la sorte dei personaggi, per divenire un evento totalmente contingente. Gli incontri, allora, nella narrativa moderna e ancora di più in quella specificatamente modernista, non solo non corrispondono più a grandi svolte della trama, ma addirittura non determinano cambiamenti nella vita dei personaggi, non ne toccano minimamente l'esistenza. Ora a governare il destino degli individui non è più la loro volontà, bensì il caso: gli uomini, in balia dell'accidentale, si lasciano trasportare dalla corrente degli eventi senza opporre alcuna resistenza, anzi facendosi guidare da pulsioni inconse.

---

<sup>2</sup> R. Luperini, *Op.cit.*, p.13

## 1.2 Il caso e l'attimo nella narrativa naturalista

Il 1848 e gli anni a questo seguenti videro in Francia lo scoppio della rivolta socialista che sfociò nella proclamazione della seconda repubblica; poi ci fu il colpo di stato da parte di Luigi Napoleone Bonaparte, che causò il quasi totale annullamento dei risultati della rivoluzione, e, infine, la restaurazione dell'Impero. In questo periodo di profonda instabilità e di incertezza politica e sociale che influenzò tutta l'Europa occidentale, si nota in letteratura, e specialmente nel genere romanzesco, un mutamento significativo. A partire dall'*Éducation sentimentale* di Flaubert, opera pubblicata nel 1869, considerata modello del cambiamento letterario in corso all'epoca, nonché ispiratrice del romanzo naturalista che si affermerà di lì a poco, alcuni degli aspetti portanti del romanzo romantico-borghese vengono a mancare. In primo luogo, i protagonisti non sono più spronati all'azione guidati dal desiderio e dalla forte volontà di realizzazione personale, oppure, quando lo sono, il tentativo di compimento dei loro propositi risulta depotenziato; gli eroi dei nuovi romanzi sono profondamente velleitari e caratterizzati da una spinta desiderativa non più proiettata verso l'avanti, verso il futuro, ma che guarda al passato<sup>3</sup>. Le grandi aspirazioni e progetti professati possono trovarsi solamente nel tempo andato, un tempo che viene rimpianto e definito come unica età felice ma ormai trascorsa. Pertanto, gli incontri, momenti della narrazione in cui le ambizioni si manifestavano maggiormente e trovavano realizzazione, diventano inessenziali: essi non rappresentano più occasioni di confronto ideologico, di crescita personale o di genuina professione d'amore, ma, al contrario, rivelano una scissione incolmabile tra l'io e il mondo. Franco Moretti, prendendo *L'éducation sentimentale* come esempio di una nuova evoluzione all'interno del genere del *Bildungsroman*, scrive questo:

«Nella misura in cui la gioventù si offre come sconfinato campo di possibilità [...] la sua funzione finisce col capovolgersi: anziché *preparare a qualcos'altro*, essa diviene un *valore in sé*, e l'aspirazione massima è quella di *prolungarla*. Il motto di Rastignac era «Arrivare!»: quello di Frédéric Moreau, senza dubbio, «Procrastinare!» Se egli frena la trama e si sforza di disinnescare i nuclei, è appunto per conservare il più a lungo possibile quello stato di *indeterminazione psico-sociale* che, da campo d'addestramento per la maturità, si è di fatto trasformato nel *fine* [...]»<sup>4</sup>

<sup>3</sup> R. Luperini, *Op.cit.*, p.82

<sup>4</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p.198

Nel romanzo flaubertiano, questa spaccatura fra dimensione interiore dell'io e realtà esterna, in effetti, è ben percepibile e si traduce sotto forma di irrealizzabilità dell'ideale nel reale; carattere, questo, riscontrabile specialmente nella figura del protagonista.

Il personaggio principale, Frédéric Moreau, si presenta, all'inizio della narrazione, come un giovane pieno di sogni e aspettative, pronto per inserirsi nella vita del gran mondo parigino. Nella capitale francese incontra quello che diventerà il suo migliore amico, Deslauriers, con il quale condivide ambizioni di floridezza economica e affermazione sociale. Già dal primo capitolo del romanzo, quando il protagonista si trova su un battello di ritorno verso casa, si assiste ad una scena di colpo di fulmine tra Frédéric e Madame Arnoux, moglie di un ricco editore del quale il giovane aveva fatto conoscenza poco prima. La *scène de première vue* che avviene tra i due ricalca, per pathos e descrittivismo, quella tipica del romanzo romantico-borghese:

«E fu come un'apparizione. / Era seduta al centro della panca, sola; o per lo meno Frédéric non fu in grado di notare nessuno, abbagliato dagli occhi di lei. Proprio mentre passava, lei alzò la testa: senza volerlo lui curvò le spalle; quando si fu fermato più in là, dalla stessa parte di lei, la guardò. / [...] un lungo scialle a strisce viola era posato dietro lei, sul parapetto bordato d'ottone. Chissà quante volte, sul mare, nelle sere umide se l'era girato intorno alla vita, si era coperta i piedi, ci aveva dormito ravvolta! Ma ora lo scialle, tirato giù dal peso delle frange, scivolava a poco a poco, stava per cadere nell'acqua, e Frédéric con un balzo l'afferrò. Lei disse: / -Vi ringrazio, signore. / I loro occhi s'incontrarono.»<sup>5</sup>

Alle caratteristiche tipiche del romanzo romantico, però, si aggiungono anche aspetti innovativi, estranei alla narrativa di primo Ottocento. In primo luogo, c'è una forte sdrammatizzazione delle scene, un atteggiamento anti-patetico da parte del narratore che, se nella scena appena descritta non manca di lirismo e di solennità nel tono, nella porzione di testo subito precedente e in quella subito seguente al momento di primo incontro, crea un effetto di totale ribaltamento dell'idillio romantico. Infatti, nella descrizione dello scenario del battello, precedente al colpo di fulmine tra i due personaggi, non trascurava gli aspetti più realistici e antipoetici, come i discorsi volgari dei passeggeri, la trasandatezza dei loro vestiti e il generale sudiciume che ricopre l'imbarcazione; mentre nella parte di testo immediatamente seguente all'incontro di sguardi, viene riportata la battuta del

---

<sup>5</sup> G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di L. Romano, Einaudi, Torino, 2002, p. 8-10

signor Arnoux che, rivolgendosi alla sua signora con l'appellativo di "moglie", rompe l'atmosfera sognante e sentimentale che si era venuta a creare tra questa e Frédéric<sup>6</sup>. In secondo luogo, l'altro importante elemento di innovazione rispetto al romanzo romantico-borghese è il caso, con il suo ruolo preponderante all'interno della storia. Nella narrazione si è del tutto dileguata l'idea di un destino già scritto, di un'esistenza predeterminata che l'uomo deve solamente inseguire, agendo nel mondo affinché questa si compia. Ora a fare da padrone nell'esperienza di vita umana c'è solamente il caso. Lo stesso incontro fra Madame Arnoux e Frédéric è un incontro fortuito, non è programmato né voluto; e come questo tanti altri incontri nell'*Éducation sentimentale*: l'incontro a Parigi di Frédéric con Deslauriers, la visita finale inaspettata di Madame Arnoux al protagonista, l'incontro ancora una volta tra Deslauriers e Frédéric nell'ultimo capitolo, il quale avviene esplicitamente «per una fatalità della loro natura che li portava sempre a ritrovarsi e a volersi bene»<sup>7</sup>, e anche l'incontro con l'amante Rossanette che ha luogo, in modo del tutto accidentale, dopo un incontro mancato tra Frédéric e Mme Arnoux. Tutti questi incontri impreveduti flaubertiani non sono, però, particolarmente rilevanti per l'avanzamento della trama (non rappresentano mai risvolti decisivi della storia), o per l'evoluzione interna dei personaggi, ma anzi si rivelano totalmente inessenziali:

«le coincidenze flaubertiane sono prive di ogni essenzialità, e di rilevanza e intensità drammatica: non sono confronti, ma semplici incontri, e determinano nel racconto qualcosa di simile a una pura successione metonimica, priva di arresto metaforico»<sup>8</sup>

I personaggi che si muovono all'interno della storia nell'*Éducation* sono statici: nessuno di essi, per tutta la durata delle vicende, dimostra una qualche crescita personale<sup>9</sup>, al contrario, la maggior parte dei personaggi rivela un certo velleitarismo, specialmente il protagonista. Frédéric è l'emblema delle ambizioni e dei sogni vagheggiati ma mai portati a compimento; questo succede sia a proposito della sua vita amorosa, sia per quanto riguarda la sua riuscita in ambito economico e sociale, ma anche per quanto concerne la sfera civile. Tutte queste speranze ormai decadute, tutti i progetti irrealizzati o gli atti mancati sono il sintomo di un avvenuto

---

<sup>6</sup> R. Luperini, *Op.cit.*, p. 79

<sup>7</sup> G. Flaubert, *Op.cit.*, p. 482

<sup>8</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it., Einaudi, Torino, 2004, p. 203

<sup>9</sup> R. Luperini, *Op.cit.*, p.81

«divorzio radicale fra sentimenti, emozioni, propositi, da un lato, e realtà dei rapporti sociali, dall'altro, dove quei sentimenti, quelle emozioni e quei propositi non incidono mai. Lo scollamento fra la sfera privata e soggettiva e quella pubblica e oggettiva è totale; e si traduce in una crisi della volontà e in un'altra scissione irreparabile: quella fra intenti e la loro realizzazione»<sup>10</sup>

Alcuni anni dopo l'*Éducation sentimentale* flaubertiana, nel 1881, Guy de Maupassant pubblica una raccolta di racconti, *La maison Tellier*. In questi racconti, l'autore dipinge una realtà ora quotidiana ora tragica, descritta con una grande aderenza al reale, tale da rendere Maupassant uno degli scrittori-chiave del naturalismo francese. L'autore normanno, in effetti, si iscrive perfettamente all'interno della corrente letteraria naturalista, la quale affonda le sue radici nel realismo e nell'esattezza descrittiva già sperimentata da Flaubert a metà del secolo, ma portandoli ad un livello ulteriore, grazie all'applicazione diretta del pensiero positivista. Così opera anche Maupassant nella sua raccolta di racconti, tra i quali compare *Une partie de campagne* (*Scampagnata*), analizzato da Romano Luperini nel suo studio riguardante l'incontro e il caso, come esempio di evoluzione delle dinamiche dell'incontro in letteratura.

La storia è quella di una comune famiglia di commercianti parigini, i Dufour, composta da marito e moglie, la nonna, la figlia Henriette e il suo fidanzato. In occasione del compleanno della signora Dufour, tutta la famiglia si reca a fare una gita fuori Parigi, in una località di villeggiatura presso la Senna. Una volta arrivati a destinazione, i membri della famiglia si fermano casualmente ad un ristorante per il pranzo e, una volta seduti a tavola, intrecciano un dialogo con due canottieri giovani e avvenenti. Terminato il pasto, i due canottieri si offrono di far fare un giro sulle loro imbarcazioni a Madame Dufour e ad Henriette. Le ioli su cui viaggiano i quattro presto si separano, e il narratore segue quella di Henriette e del canottiere Henri: viene raccontato come l'atmosfera tra i due si faccia sempre più sensuale, favorita dal leggero e piacevole stordimento della ragazza e dal fluttuare sull'acqua dell'imbarcazione. Arrivati su un'isola, si inoltrano nel bosco dove Henriette si commuove al canto di un usignolo e dove, infine, si congiungono carnalmente, per poi fare ritorno a riva leggermente imbarazzati. Nel pomeriggio la famiglia Dufour fa ritorno a Parigi, e così termina la loro scampagnata. Alla vicenda della

---

<sup>10</sup> Ivi, p.74

gita fuori porta, però, seguono altri due segmenti narrativi, in cui questa volta il punto di vista è quello di Henri: nel primo, che ha luogo due mesi dopo l'episodio della scampagnata, il canottiere si trova a Parigi, legge per caso l'insegna di un negozio con il cognome di Henriette, e vi si reca all'interno; qui trova la signora Dufour, viene a sapere da lei che sua figlia si è sposata col fidanzato, e ne rimane inspiegabilmente amareggiato. Il secondo segmento, invece, narra di Henri che, ricordando il giorno dell'avventura con Henriette ad ormai un anno dalla scampagnata, si reca ancora una volta sull'isola; vi trova sorprendentemente Henriette con suo marito addormentato, parla con la ragazza, la quale gli confessa di pensare tutte le sere all'avventura di quel giorno.

Per tutta la lunghezza della novella, eccetto le ultime due brevi parti, viene sottolineato come i personaggi siano condizionati dall'ambiente in cui si trovano: la natura, la gita fuori dalla monotonia della vita quotidiana, gli incontri casuali, tutto ciò contribuisce all'assegnare ai membri della famiglia un certo senso di ebbrietà.<sup>11</sup> Il fatto che i personaggi siano oggetto di questo determinismo naturalistico si accorda certamente con le tendenze del naturalismo, che si serve del metodo scientifico, e in questo particolare caso della teoria causa-effetto, per interpretare la realtà e per poi trasportarla nella finzione letteraria. Le sensazioni, le emozioni e i comportamenti dei personaggi, quindi, sono determinati dall'ambiente in cui si trovano, in tutta la sua casualità: è totalmente contingente che nel giorno della gita splenda un sole che infuoca il cielo e con esso le anime dei due giovani, che il flusso dell'acqua culli dolcemente le iole, che l'usignolo canti proprio in quel posto e in quel preciso istante; come è casuale anche l'incontro fra la famiglia Dufour e i due canottieri. Negli ultimi due segmenti narrativi, invece, sebbene il caso svolga ancora un ruolo di prima importanza, non c'è determinismo naturalistico: non è l'ambiente a stabilire emozioni e comportamenti dei due giovani.

«A spingere all'azione o al ricordo è qualcosa di più sottile e oscuro, che non riguarda l'ambiente esterno e tocca invece una zona tutta interiore e privata»<sup>12</sup>

L'avventura vissuta durante la scampagnata è stata, soprattutto per Henriette, «l'apertura nel cerchio chiuso di una vita già stabilita, da sempre predeterminata dalle convenzioni

---

<sup>11</sup> Ivi, p.110

<sup>12</sup> Ivi, p.111



borghesi e dalle logiche economiche [...] l'apertura di un attimo»<sup>13</sup>, ma è stata anche una vera esperienza di vita, la possibilità di un incontro reale con l'altro, al di fuori dei vincoli di un'esistenza già scritta.

«L'esperienza non si colloca più nella tessitura dell'esistenza quotidiana né nell'ordine della realtà pubblica [...]. Non incide sulla storia sociale dell'individuo, ma solo su quella interiore e privata. Non costituisce un gradino su cui costruire un futuro, ma solo un ricordo attraverso cui proiettare nel passato la malinconia di un'esistenza bloccata: «concupiscenza retrospettiva» come alla fine dell'*Éducation sentimentale*. L'esperienza diventa un patrimonio solo interiore, senza effetti pratici.»<sup>14</sup>

L'incontro fra Henri ed Henriette, quindi, per quanto veritiero, è ininfluenza nel destino dei due giovani: entrambi continueranno la loro monotona vita all'interno delle convenzioni sociali, anche se si tratta di una vita inautentica, che nasconde la profonda malinconia per quell'attimo di vita vissuto in passato (Henriette ammette «Io ci penso tutte le sere» in riferimento all'avventura con Henri). La vita quotidiana, sociale è destinata ad essere bloccata nelle convenzioni, interrotta solo da rari attimi di esperienza che però durano solo un istante, pur avendo nella dimensione interiore del soggetto una grande ripercussione.

«Da un lato l'uomo non è più padrone del proprio destino [...] dall'altro, tuttavia, la nozione stessa di destino va rielaborandosi e assestandosi. Esso può deviare dalla trama oggettiva della vita, non coincidere più con essa. Destino può essere una dimensione interiore, la tendenza o la marca di un'anima, la sua corrente segretamente caratterizzante che si forma e si manifesta solo istantaneamente e per attimi, a prescindere dagli eventi sino allora considerati centrali nella vita. È qualcosa che va cercato dentro [...]»<sup>15</sup>

La novella di Maupassant è quanto più paradigmatica della nuova narrativa che si sta sviluppando in quegli anni, con i suoi elementi innovativi (il caso, la vita quotidiana convenzionale ma paralizzata, l'attimo rivelatorio, la dimensione interiore sommersa) rispecchianti i cambiamenti nel rapporto fra l'io e il mondo; nuova narrativa che porterà direttamente alla nascita del modernismo.

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ivi, p.112

### 1.3 Incontri “vuoti”: alcune declinazioni moderniste

Con l'inizio del XX secolo, le innovazioni elaborate da realisti come Balzac e soprattutto Flaubert, e poi sviluppate e approfondite dai naturalisti francesi nonché dai veristi italiani, creano le basi per la nascita del modernismo. Questa corrente letteraria è caratterizzata da una consapevole e cercata rottura con i tradizionali metodi di scrittura: si tenta di rivoluzionare le consuete maniere di rappresentazione, manifestando una nuova sensibilità, più in linea con lo spirito del tempo e con le nuove scoperte in campo filosofico e psicanalitico. L'incontro, nella letteratura dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, aveva iniziato a palesare tutte le sue problematicità: gli incontri che l'io faceva nella sua esistenza quotidiana, come individuo ben inserito nelle convenzioni sociali, erano diventati impossibili; non si trattava più di vere esperienze d'incontro, che risultassero in un confronto ideologico e nella crescita individuale dei personaggi, bensì di semplici e sterili riti abitudinari, puramente formali. Il vero incontro, in realtà, era possibile, ma si trattava dell'esperienza di un attimo, destinata a fuggire via con la stessa rapidità con la quale era avvenuta e a non tornare mai più. Tuttavia, gli effetti di questa concreta esperienza d'incontro rimanevano ben impressi nella dimensione interiore dell'individuo, rattenuti segretamente nell'anima, ma sempre rivangati e rimpianti con nostalgia.

È proprio ponendo l'accento sulla realtà soggettiva, psicologica interna all'uomo che gli scrittori modernisti danno inizio alla loro riflessione letteraria. In *L'incontro e il caso*, Luperini prende in considerazione alcune opere narrative di autori novecenteschi che posso essere definiti modernisti e ne analizza le scene d'incontro più significative. Il primo testo preso in esame è *Senilità* di Italo Svevo, secondo romanzo pubblicato dall'autore, uscito per la prima volta nel 1898. La storia è quella di Emilio Brentani, impiegato assicurativo trentacinquenne, e della sua storia d'amore con una giovane frizzante donna, Angiolina. La vita di Emilio è piuttosto piatta e grigia, divisa tra il lavoro, i momenti passati a casa con la reclusa sorella Amalia e le sporadiche uscite con l'amico Stefano Balli. Tutto questo cambia quando un giorno il protagonista incontra casualmente Angiolina per le strade di Trieste. Da quel momento i due intrecciano una relazione amorosa in cui Emilio ricopre ora il ruolo dell'uomo vissuto, superiore per età e per

saggezza all'ingenua Angiolina, ora il ruolo dell'amante disperato e passionale, in preda a mille, fondate, gelosie. Man mano che la loro relazione procede, Emilio diventa sempre più insofferente alla natura duale della ragazza, che lui considera talvolta ingenua ed innocente, e talaltra maliziosa, mentitrice, finanche prostituta. Questa duplicità di Angiolina non dà pace al protagonista, il quale non riuscirà mai a coglierne l'unità e la vera essenza. La ragazza per Emilio «può essere solo una proiezione di sé, da omologare e riassorbire attraverso un'opera paternalistica di «educazione» o da respingere con disgusto e da allontanare come qualcosa di guasto o di ammalato.»<sup>16</sup> L'insostenibilità di questo rapporto, causa inevitabilmente la fine della relazione, che viene stabilita in un ultimo incontro fra i due; incontro che però vede, ancora una volta, un'Angiolina schiva e insincera e un Emilio disperatamente diviso tra il voler investire la ragazza di un potere angelico e salvifico e, invece, il rendersi conto della sua mendacità. Dal primo loro incontro fino all'ultimo, la giovane sottoproletaria rimane per Emilio un mistero irrisolto:

«È [Angiolina] alterità pura, di cui egli tenta freneticamente e sempre invano di addomesticare l'assoluta irriducibilità. Non solo, come si è già visto, l'incomprensione fra i due è totale [...], ma ogni parola e ogni gesto della donna gli giungono inattesi e imprevisi, provocando in lui continuamente «sorpresa», «meraviglia», «stupore»»<sup>17</sup>

Eppure, anche rappresentando un'alterità indecifrabile, Angiolina rimane per Emilio l'unica occasione di vitalità nella sua altrimenti spenta esistenza: prima di averla conosciuta le sue giornate scorrevano scialbe e mediocri, invece, da quando Angiolina entra nel suo mondo, portando con sé la possibilità di un amore, la vita di Emilio conosce una grande accelerazione; ora l'impiegato assicurativo, è spinto ad uscire, a passeggiare per le vie di Trieste sperando di imbattersi in Angiolina, se non a darsi vero e proprio appuntamento con lei. Luperini a questo proposito scrive:

«L'incontro, quando coincide con una possibilità d'amore, provoca un'accelerazione imprevista della vita, una sorta di contraddittoria e convulsa frenesia che s'impadronisce di tutti i protagonisti, spingendoli a cercarsi e a raggiungersi e persino al delirio e alla morte [...]. Si ha così l'impressione che l'eros irrompa come una ventata in un mondo chiuso e grigio [...]»<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2017, p.126

<sup>17</sup> Ivi, p.127

<sup>18</sup> Ivi, p.121

L'amore, quindi, determina un profondo cambiamento nello stile di vita, nelle abitudini di chi lo prova, definisce una rottura dalla routine della convenzionale vita borghese; salvo poi essere completamente riassorbito, per volontà stessa dell'innamorato, al fine di incontrare nuovamente le aspettative sociali borghesi, secondo cui la priorità va accordata a famiglia e carriera, prima che all'amore.

«Il rischio – rivelazione di una possibilità o rottura di un ordine – che in esso [nell'amore] è implicito viene come deviato, sterilizzato o neutralizzato attraverso una serie di mosse prudenziali compiute dall'eroe, e nello stesso tempo riassorbito in un costume borghese fondato su norme conformistiche e tradizionali [...]»<sup>19</sup>

La possibilità amorosa, quindi, è una trasgressione dalle consuete regole sociali in cui Emilio è immerso ed entro le quali ha vissuto per tutta la vita, e come tale porta il protagonista a sentirsi destabilizzato, fuori dalla propria zona di comfort, esposto all'ignoto. Per questo motivo, egli sente il bisogno di degradare l'amore per Angiolina ad «un'avventura facile e breve»<sup>20</sup> e, così facendo, rientrare nello schema delle convenzioni sociali. Un incontro o, meglio, una serie di incontri, che aprono alla possibilità amorosa avverrà, ma con conseguenze assai più gravi, anche alla sorella di Emilio, Amalia: dal momento in cui l'eros fa irruzione nelle piatte esistenze dei fratelli Brentani il giorno dell'incontro fra Emilio ed Angiolina, anche Amalia si sente trascinata da questo vortice di vitalità, da una frenesia che la porta a rompere le maglie dell'abitudine. Ella si innamora ben presto di Stefano Balli, amico di Emilio e suo consulente in fatti d'amore. La vicenda, però, non avrà un esito felice: dopo il divieto di ricevere ancora il Balli tra le mura domestiche dettato dalla gelosia di Emilio, Amalia, a causa della tristezza di non poter rivedere più l'amato e del senso di colpa introiettato in lei dal fratello, si costringe alla repressione dei sentimenti, che sfocia presto in follia e poi in morte.

L'apertura all'eros e alla trasgressione è, insomma, un'esperienza indecifrabile o ingestibile: per Amalia si trasforma in senso di colpa e in follia, mentre in Emilio si manifesta con il sempre frustrato tentativo di comprendere quell'alterità assoluta che è

---

<sup>19</sup> Ivi, p.122

<sup>20</sup> I. Svevo, *Senilità*, in *Romanzi e «continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Mondadori, Milano, 2004, p.405

Angiolina. Questa irriducibilità dell'altro, del diverso è sintomo di un'assenza di "griglie interpretative" tramite cui relazionarsi col mondo: Emilio, e come lui l'uomo moderno in generale, si trova ormai in mancanza di quei saldi fondamenti ideologici che spingevano all'azione l'eroe romantico e che già iniziavano a scricchiolare nella narrativa naturalista.

«Emilio vive in un vuoto di inerzia e di significati, il quadro di riferimento delle grandi ideologie tradizionali è entrato già in crisi, e le nuove, a cui si aggrappa (positivismo darwiniano, superomismo, socialismo), le avverte parziali, provvisorie, insufficienti, tanto è vero che il narratore autoriale ha buon gioco a mostrarne tutto il carattere strumentale.»<sup>21</sup>

L'unico luogo dove cercare il senso, allora, rimane la quotidianità, ma non la quotidianità della sfera pubblica bensì di quella privata, con la sua intimità e separatezza. Se l'altro, se la realtà esterna risulta incomprensibile o addirittura ostile al soggetto, questo troverà le risposte in se stesso, nella propria dimensione psichica, isolandosi dalla società per richiudersi nell'interiorità di un io narcisistico.

«il mondo oggettivo è ormai completamente separato da quello soggettivo e sentito in opposizione a questo. La realtà sta lì, refrattaria al soggetto, irriducibile. Alla fine a Emilio non resta che diventare narratore di se stesso: si racconta la propria vita mescolando sogni e ricordi e alterando così i dati della realtà, ma cercando comunque negli eventi un significato che dia loro un senso accettabile.»<sup>22</sup>

Il distacco dalla realtà sociale e il ripiegamento in quella puramente individuale è un fenomeno ricorrente in molte altre opere narrative del primo Novecento; simbolo, questo, che anche nel mondo reale, e non solo nella finzione letteraria, l'uomo avverte come una sorta di distanza che separa il sé dagli altri. Non c'è più quella piena partecipazione del singolo alla sfera sociale e civile che contraddistingueva il romanzo romantico: ora i riflettori vengono puntati su ciò avviene a livello psicologico, all'interno della mente dell'individuo. Casi paradigmatici, da questo punto di vista, sono due romanzi pubblicati per la prima volta a due anni di distanza l'uno dall'altro: *Un amour de Swann* di Marcel Proust nel 1913 e *Si gira* di Luigi Pirandello nel 1915, poi ripubblicato con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Le due opere, pur contraddistinte da espedienti narrativi differenti, mettono in scena la completa scomparsa

---

<sup>21</sup> R. Luperini, *Op.cit.*, p.132

<sup>22</sup> Ivi, p.133

di significato dell'esistenza: alla base della vita dei protagonisti c'è un senso di perdita, di vuoto, di mancanza incolmabile che si traduce nella separazione definitiva e irreparabile tra individuo e mondo.

*Un amour de Swann*, romanzo compreso nella prima delle sette parti in cui si divide *À la recherche du temps perdu*, racconta la storia di Charles Swann, raffinato esteta ben inserito nel mondo dei salotti parigini, e della sua morbosa passione per Odette de Crécy, cocotte frequentante gli ambienti dell'alta società. Ad una delle feste indette dai membri dell'élite parigina, i due fanno la rispettiva conoscenza. A questo primo incontro, ne seguiranno altri, sempre aventi luogo al palazzo dei Verdurin, benestante quanto grottesca coppia di coniugi. I primi faccia a faccia tra i due giovani a palazzo Verdurin sono caratterizzati da uno squilibrio di interesse e coinvolgimento, in quanto Odette mostra un chiaro trasporto nei confronti di Swann, mentre quest'ultimo non ricambia l'interesse. Tutto ciò, però, muta radicalmente a seguito di un incontro mancato: una sera Swann arriva più tardi del solito dai Verdurin e, non trovando Odette, chiede di lei, venendo a sapere che la ragazza ha già lasciato la festa. Questo cambia una volta per tutte i rapporti di forza all'interno della relazione fra i due; la presenza di Odette, che era sempre stata una certezza per Swann, viene a mancare e così la giovane diventa improvvisamente un essere sfuggente, imprevedibile. Dalla sera del mancato incontro, Swann e Odette consumano il loro amore e la relazione tra i due si ufficializza, ma ha anche inizio il loro rapporto tormentato, fatto di una cieca e sconsiderata passione di Swann e da un graduale spegnimento dell'interesse da parte di Odette. L'accanimento di Swann nel voler a tutti i costi conservare il rapporto con la giovane, nonostante i chiari segnali di disinteresse da parte di lei, si spiega con il fatto che l'affascinante esteta ha investito Odette di un significato che va al di là dell'ideale amoroso: per lui è diventata un simbolo. Swann non solo vede in Odette l'immagine della donna ideale, che finalmente può dargli l'esperienza di un amore vero, ma le conferisce anche un valore più profondo: la donna inizia a rappresentare per lui la possibilità di riscoprire un senso perduto della vita, un ideale inseguito durante la giovinezza e poi tralasciato e dimenticato nella vita adulta, ma che lo può riscattare dalla sua attuale grettezza morale.<sup>23</sup> Per questo motivo Swann cerca

---

<sup>23</sup> Emblematica, sotto questo punto di vista, è la scena della "petite phrase", ovvero l'episodio in cui una sera, trovandosi con Odette dai Verdurin durante una sonata di pianoforte e violino, Swann sente una breve frase musicale che aveva udito in precedenza quand'era giovane e che lo aveva conquistato. La frase musicale gli riporta alla mente il tempo passato, gli ideali che lo muovevano in gioventù e che col tempo

disperatamente di restare sentimentalmente congiunto a Odette, anche quando questa delude e tradisce ogni suo ideale amoroso: tramite il possesso di lei, egli raggiunge una sorta di pienezza esistenziale, di reimpossessamento di sé. Odette, però, si rivela ricalcitante ad avere un legame esclusivo col giovane esteta. Di conseguenza, dal momento che per Swann la donna era assunta a simbolo di completezza esistenziale, l'imprendibilità di Odette si traduce nell'imprendibilità del senso stesso della vita. Questa sfuggevolezza, simboleggiata, all'interno della storia, dall'incontro mancato fra i protagonisti, mostra ancora una volta l'avvenuta divisione tra l'io e il mondo: come Swann rende Odette il simbolo di una vita ideale, ma questa ribalta e delude tutte le sue aspettative rivelandosi un simbolo menzognero, così l'io tenta d'interpretare il mondo e di trovare un significato all'esistenza, ma il mondo gli si rivela sempre irriducibile, la realtà inconoscibile, il senso introvabile.

«L'incontro mancato con Odette pone Swann davanti a una mancanza ontologica che segna il destino dell'uomo svelando una scissione profonda del soggetto e fra soggetto e mondo. Il mondo è irriducibile all'io, dunque inspiegabile. L'unica realtà che l'uomo può esperire è questo vuoto che divide dal mondo e che lo rende, alla radice, indecifrabile.»<sup>24</sup>

Una sensazione di vuoto esistenziale che divide l'io dalla realtà è ciò che sperimenta anche Serafino Gubbio, protagonista del romanzo pirandelliano *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. L'eroe della storia è un cineoperatore che lavora alla casa cinematografica Kosmograph e che ogni giorno annota su di un diario ciò che avviene agli studi cinematografici, nonché le vicende di vita di coloro che lavorano nel suo ambiente. Oggetto di particolare attenzione, all'interno delle sue annotazioni, è l'attrice russa Varia Nestoroff, crudele seduttrice di uomini, che riesce ad ammaliare prima il pittore Giorgio Mirelli, e poi anche l'amico di quest'ultimo, Aldo Nuti, precedentemente fidanzato con la sorella del pittore, Duccella. I vari intrighi amorosi tra questi personaggi portano alla rottura del fidanzamento tra Duccella e Aldo, al suicidio del pittore dopo aver scoperto la tresca tra l'amico e Varia e, infine, all'uccisione di Varia Nestoroff per mano di Aldo Nuti sul set di un film, poco prima che anche questo venga sbranato da una tigre presente sulla scena. A quest'ultimo episodio è presente anche Serafino, il quale riprende

---

erano andati via via perduti. Da quel momento Swann associa Odette, con la quale aveva condiviso l'ascolto della sonata, alla frase musicale e quindi a quel valore perduto della vita.

<sup>24</sup> Ivi, p.150

tutta la scena con la sua macchina da presa a manovella, procedendo con il movimento meccanico della sua mano, completamente straniato dalla realtà, nonostante sotto i suoi occhi si stia compiendo una strage. Da quel momento, Serafino rimarrà muto per lo shock.

Tutte queste vicissitudini (divorzi, tradimenti, suicidi, omicidi) rendono la trama del romanzo molto artificiosa, e anzi quasi affettatamente irrealistica, come fosse l'intreccio di un film dozzinale o comunque non avente particolari ambizioni di verosimiglianza. Gli avvenimenti sembrano costruiti e architettati, i personaggi che si muovono all'interno della storia sembrano maschere fisse e stereotipate, proprio come succede nel mondo del cinema in cui la narrazione è ambientata. Si crea, così, una sorta di correlazione non solo tra la dimensione filmica e quella letteraria, ma anche tra quella letteraria e la realtà oggettiva, la vita vera: questa infatti, nell'epoca moderna, ha smesso di consistere di esperienze reali, concrete e ha cominciato ad essere mera rappresentazione.

«Quegli «intrecci», insomma, sono confacenti a una vita divenuta astratta e irreal, una vita ridotta a «forma» della civiltà e perciò corrispondente a stereotipi di tipo sentimentale o morale, a convenzioni imposte dalla «bottega», dalla «fabbrica» o dal «tribunale».»<sup>25</sup>

Nel contesto di questa realtà artificiale e costruita, gli incontri, i quali altro non sono che manifestazioni e metafore della relazione dell'io con il mondo, saranno anch'essi svuotati da ogni possibile esperienza di vita concreta e ridotti a "rappresentazioni", a scambi di idee ininfluenti o a confronti inessenziali. Ne è un esempio l'incontro fra Serafino e la Nestoroff a casa di questa, caratterizzato da una riflessione del protagonista su come la vita vera appartenga ad una realtà ormai scomparsa perché incompatibile con la modernità, mentre la vita falsa appartenga alla quotidianità di ognuno; prima che l'attrice gli si rivolga e dia inizio al dialogo, infatti, il cineoperatore pensa tra sé «Attenti, si gira!», come a sottolineare tutta la falsità e artificiosità degli scambi che avvengono tra individui nell'età moderna.

«D'altronde, se il mondo è solo uno scenario di «rappresentazioni», e vivere è partecipare a un gioco di illusioni, di maschere e di false convenzioni, ed è preferibile guardar vivere piuttosto che vivere, che senso può avere ancora l'incontro fra due persone? Quale nuova funzione può esercitare se non può più essere un momento di esperienza reale, di scambio di emozioni e di conoscenza reciproca?»<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ivi, p.255

<sup>26</sup> Ibid.



Nella realtà sociale, fatta di falsità, di maschere e di apparenze ingannatrici, l'individuo che, invece, si è reso conto dell'insensatezza di un'esistenza fatta di inganni e relazioni insincere, nonché della condizione di alienazione data all'uomo dai meccanismi della civiltà, si rifiuta di far parte di questo sistema straniante che è la società civile e si rifugia nell'isolamento, rinunciando ad ogni contatto con l'altro o ad ogni sua possibile partecipazione alla vita associata. Anche Serafino si comporta in questo modo: dopo lo shock provato per il massacro a cui ha assistito sul set, e ancora di più per la sua reazione di totale passività e inerzia, data dalla condizione alienata a cui lo ha portato la meccanicità del lavoro, «si ritrae dalla vita, relegandosi nell'isolamento e nella distonia»<sup>27</sup> e divenendo muto. Ancora una volta, e ancora più chiaramente dal punto di vista simbolico, si verifica quella totale separazione fra l'io e il mondo, fra l'individuo carico di traumi e di un senso di insignificanza della vita e la realtà esterna, fatta di falsità e refrattaria ad ogni interpretazione.

Questo è, quindi, un motivo ricorrente, che accomuna molta narrativa Novecentesca, fin dai primi anni del secolo: l'io non si sente più parte integrante della realtà esterna, della dimensione sociale e civile, come avveniva nel romanzo borghese, ma, al contrario, si sente rinnegato da questa, che gli si rivela irriducibile, renitente a qualsiasi tentativo d'interpretazione. Il senso dell'esistenza, quella forza e quel destino che spingevano fiduciosamente all'azione gli eroi borghesi si è dileguato, lasciando solamente una sensazione di mancanza, di perdita e di conseguente inettitudine nell'individuo moderno. I personaggi al centro di queste narrazioni, allora, reagiranno di conseguenza, ritirandosi nella dimensione tutta privata della loro psiche: c'è chi, come Emilio Brentani, in assenza di un senso e di un'interpretazione plausibile della realtà, mente a sé stesso raccontandosi una verità che non corrisponde ai fatti; c'è chi, come Charles Swann, non trovando più un'unità di significato nella vita, assegna ad un *altro*, innalzandolo a simbolo, la pienezza del senso, ma nascondendo a se stesso che si tratta di un simbolo menzognero; e c'è chi, come Serafino Gubbio, reagisce all'incomprensibilità della realtà e all'alienazione causata dai convenzionali meccanismi sociali e civili con il totale rintanamento in se stesso e la rinuncia a qualsiasi approccio alla dimensione

---

<sup>27</sup> Ivi, pp.257-258

estriore, simboleggiata dal suo mutismo. Queste, però, sono soltanto alcune delle modalità narrative attraverso cui viene resa, in letteratura, quella sensazione di divorzio tra soggetto e mondo, che rappresentava un sentire comune nella società tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; in effetti, le opere composte negli anni a cavallo tra i due secoli, non soltanto quelle letterarie ma anche quelle legate alle arti figurative, mostrano una sorta di sensazione d'inquietudine che serpeggia silenziosa sotto al velo delle apparenze; inquietudine dovuta, appunto, all'impossibilità di incontro e di comprensione della realtà esterna che sperimenta l'individuo moderno. È questo il caso, per esempio, di *À rebours*, romanzo di Huysmans del 1884, opera-chiave del decadentismo, della poesia simbolista francese di fine Ottocento, ma anche di opere come *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi del 1919 o delle parabole allegoriche kafkiane di primo Novecento. Nel mondo delle arti figurative si possono considerare le tele espressioniste di Munch (*L'urlo*, *L'ansia*, *Separazione*) oppure quelle di Ensor (*Autoritratto con maschere*, *L'intrigo*, *L'entrata di Cristo a Bruxelles*). Il distacco dell'io dalla dimensione sociale e comunitaria non sarà più sanabile, non tornerà più come il rapporto individuo-mondo che caratterizzava il romanzo romantico-borghese: ora la vita vera viene vissuta all'interno della propria individualità, nelle pieghe nascoste della psiche e non più nell'aperto palcoscenico della realtà sociale.

#### **1.4 Gli incontri-scontri in Elsa Morante**

L'ormai avvenuto divorzio tra l'individuo e il mondo, sancito e chiaramente manifestato in gran parte delle opere letterarie tra Otto e Novecento, continua ad essere il motivo alla base di molta narrativa novecentesca, tanto più nel periodo della Prima e della Seconda guerra mondiale. In quegli anni, infatti, oltre alla definitiva perdita di saldi ideali comuni, all'instabilità sul fronte politico, economico, sociale ma anche scientifico, filosofico ed epistemologico, che avevano portato ad un senso di indecifrabilità della dimensione esterna, si aggiunge anche il trauma per l'orrore della guerra. Un ulteriore elemento, questo, che contribuisce alla perdita di contatto con la realtà e alla sempre maggiore chiusura in se stesso dell'individuo.

Il motivo dell'incontro impossibile fra realtà e soggetto, in ogni caso, si estende anche al di là del periodo delle due guerre mondiali e caratterizza altresì la seconda metà del Novecento. Numerose sono, infatti, le opere che hanno questo come argomento, più esplicito o più celato, alla base della narrazione; ne possono essere un esempio *La luna e i falò* di Cesare Pavese, dove il protagonista, tornato nel paese dove è cresciuto, lo ritrova cambiato, la spensieratezza dell'infanzia si tramuta in angoscia e l'inspiegabilità delle azioni umane genera una profonda inquietudine, oppure *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda, in cui, per quanto indaghi e interroghi la realtà, il commissario di polizia non sarà in grado di darne un'interpretazione e di arrivare a una risposta, lasciando l'enigma poliziesco che lo tiene impegnato irrisolto. Tra le grandi opere narrative della seconda metà del Novecento che abbiano alla base l'indecifrabilità del mondo da parte dell'individuo, resa tramite le scene d'incontro fra i personaggi, compaiono anche i romanzi di Elsa Morante. L'autrice romana, dedicatasi inizialmente a piccole pubblicazioni su rivista, alla scrittura di racconti e, in seguito, anche a monumentali romanzi, inserisce come motivo ricorrente all'interno delle sue opere il complicato rapporto dei personaggi con la dimensione in cui vivono: dalla realtà rinnegata e il rifugio in un favoloso mondo immaginario da parte dei tre fratelli de *Il gioco segreto*, al rapporto malsano, divenuto ormai prigionia e condanna, che lega il figlio alla madre Aracoeli nell'omonimo romanzo. In Elsa Morante, tutti questi anormali, irregolari confronti dei protagonisti con il mondo esterno vengono manifestati tramite la situazione narrativa dell'incontro: la quasi totalità dei faccia a faccia nei racconti e, ancor più, nei romanzi della scrittrice sono problematici, sia perché l'incontro con l'altro si risolve in una sostanziale incomprensione tra i due interlocutori o sia perché, nell'occasione dell'incontro, uno dei partecipanti è apertamente ostile nei confronti dell'altro. Insomma, gli incontri tra personaggi delle opere di Morante, nella maggior parte dei casi, si potrebbero altresì definire "scontri". Emblematici, a questo proposito, sono i faccia a faccia de *L'isola di Arturo*, e più specificamente la serie d'incontri che avvengono tra il protagonista, il solare fanciullo Arturo, e la matrigna di questo, la semplice ma orgogliosa Nunziata.

L'infanzia di Arturo trascorre selvaggia e spensierata sull'isola di Procida, all'insegna del vagabondaggio e della scoperta della sua terra. Il ragazzo, orfano di madre, è cresciuto nella più totale assenza di figure femminili, isolato nella casa dei guaglioni.

L'unica fede di Arturo è quella, cieca e idolatrante, in suo padre, che, agli occhi mistificatori del ragazzo, è un eroe avventuriero, sempre pronto per salpare alla scoperta di nuove terre. L'esistenza tutto sommato abitudinaria e spensierata di Arturo cambia profondamente con l'arrivo della nuova sposa di suo padre, una ragazza napoletana quasi coetanea di Arturo, Nunziata. Al primo incontro con questa, Arturo reagisce con un atteggiamento sospettoso, non abituato com'era alla presenza di una donna e contrariato al pensiero di dover condividere con lei le già scarse attenzioni del padre. Tuttavia, durante la prima giornata trascorsa insieme, il giovane fanciullo si lascia a poco a poco andare, vinto dalla confidenza ispiratagli dalla persona di Nunziata, considerata ancora solo una semplice parente e per di più quasi della sua stessa età. Arturo si abbandona a qualche confessione ed espone ad un'ammirata Nunziata le sue «Certezze Assolute», ossia una serie di ideali e di credo su cui il ragazzo basa la sua vita e i suoi comportamenti. Queste confidenze tra i due fanno sì che tra loro si crei da subito una grande sintonia: Arturo, che mai aveva avuto l'occasione di condividere con qualcun altro i propri pensieri e le proprie credenze, per la prima volta si sente non solo ascoltato ma anche capito e apprezzato. Contemporaneamente si scontra con un'opinione diversa, con un pensiero altro rispetto al suo; fatto che lo spinge a porsi delle domande, a mettere in dubbio l'imprescindibilità delle sue certezze assolute.

Occorre da subito notare come, da parte di Arturo, la confidenza e la simpatia nei confronti della nuova arrivata siano dovute alla sua similarità con lui: l'iniziale diffidenza provata verso Nunziata al suo sbarco a Procida si affievolisce via via che Arturo nota nella matrigna delle corrispondenze, delle affinità con la propria persona:

«Fui soddisfatto di vederla diventare più piccola, senza quei tacchi alti: adesso, la differenza fra le nostre stature, che tanto mi umiliava, appariva quasi trascurabile.»<sup>28</sup>

«Adesso, che m'appariva per la prima volta in piena luce, la sua faccia dimostrava ancora meno dell'età che io le avevo dato da principio, sul molo. Se il suo corpo, alto e sviluppato, non l'avesse smentita, si sarebbe creduto, a vederla, ch'essa era ancora negli anni dell'infanzia.»<sup>29</sup>

Durante la prima giornata in compagnia di Nunziata, Arturo ha modo di conoscerla, di venire a sapere quali sono i suoi principi e anche le sue paure. Tutto ciò porterà il

---

<sup>28</sup> E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 2014, p.81

<sup>29</sup> Ivi, p.82

ragazzo a sviluppare in breve tempo una confidenza tale nei confronti della matrigna da rimanerne lui stesso estasiato e sorpreso. In effetti, poco dopo l'arrivo nella casa dei guagliuni, mentre Nunziata si lancia in un orgoglioso elogio della città di Napoli, dati i toni svilenti con cui il figliastro ne aveva parlato poco prima, Arturo non può trattenere una risata sincera e liberatoria che, come lui stesso ammette, non è tanto un modo per canzonare Nunziata, quanto più una reazione spontanea causata dalla gioia di aver sperimentato, per la prima volta nella sua vita, una connessione reale e sincera, un'intesa con un'altra persona.

«Ebbe [Nunziata] un breve sospiro grato, nel quale tutta l'amarezza che aveva inghiottita poco prima sembrava sciogliersi, sgombrandole il cuore d'ogni peso; e scuotendo il capo a deplorare i propri sospetti, disse con una voce contenta: — E io... credevo tu m'accusassi d'aver detto falsità... / Alzai le spalle: — Eh, va'! lo so benissimo che tu non dici fandonie! — esclamai. E aggiunsi, in tono di proclamazione spavalda: — Ti conosco! / Tale frase: ti conosco, mi venne naturale. E al dirla mi accorsi fra me, sorprendendomi, che, per quanto curioso, ciò era proprio vero: tutte le altre persone (e mio padre, lui, più di tutti!) mi rimanevano sempre misteriose, e questa, invece, che avevo incontrata oggi per la prima volta, mi pareva già di conoscerla a memoria. Che fosse stata questa scoperta sorprendente, in fondo, la vera ragione del mio riso? »<sup>30</sup>

L'armonia tra il ragazzo e la nuova ospite, però, ha vita breve e viene sovvertita la notte stessa, quando, una volta che il padre Wilhelm e la matrigna si recano nella camera nuziale, Arturo sente un grido di Nunziata provenire dall'interno. Quel grido «tenero, stranamente feroce, e puerile»<sup>31</sup> rivela al ragazzo la vera natura femminile della napoletanella, fino ad allora rimasta in secondo piano rispetto agli elementi di lei che la accomunavano ad Arturo, e che la rendevano una sua "simile". Ora Nunziata diventa agli occhi del ragazzo un'alterità, qualcosa di ignoto da cui diffidare.

«È questo [il grido] l'evento che incrina l'universo edenico della fanciullezza. A rompere l'equilibrio, infatti, non è l'arrivo della nuova sposa di Wilhelm, ancora troppo infantile per mostrare i connotati «diversi» della femminilità: è quel grido [...] a sancire l'alterità fra Arturo e Nunziata.»<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Ivi, pp.103-104

<sup>31</sup> Ivi, p.130

<sup>32</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta*, il Saggiatore, Milano, 2006, p.120

La mattina seguente, Arturo guarda la matrigna con occhi ben diversi, e la descrizione che ne fa, rispetto a quella del giorno prima, mette spietatamente in evidenza i tratti di disvalore della ragazza:

«ma era diventata inconfondibile per me. Tutto ciò che, ieri, faceva la sua grazia ai miei occhi, era svanito dalla sua persona. / Anche oggi, seguendo il capriccio di mio padre, essa portava i capelli sciolti: ma i suoi ricci in disordine, che ieri apparivano una ghirlanda favolosa, oggi le davano un'apparenza scomposta e plebea; e la loro nerezza, a contrasto col pallore del suo viso, le aggiungeva un che di fosco. Un pallore pesante, pieno di mollezza, aveva scacciato dalle sue guance il colore candido di ieri; e sotto gli occhi le sue orbite, che ieri per la loro delicatezza intatta m'avevano fatto pensare ai petali d'un fiore, erano segnate da un alone scuro, guastate [...] il suo sguardo, ch'io ricordavo così bello, si lasciava intravedere, velato, animalesco, e vile. / A rivederla, adesso, mi vergognavo d'aver potuto, il giorno prima, trattarla con tanta confidenza.»<sup>33</sup>

Tutta la familiarità con cui il ragazzo aveva trattato la nuova arrivata il giorno prima svanisce improvvisamente, per lasciare spazio alla freddezza e al disinteresse, dati dal senso di estraneità provato nei confronti della matrigna; sensazione, questa, causata proprio dall'aver udito la sera prima il grido di Nunziata, il quale, nella mente di Arturo, si fa simbolo di tutta la distanza e la diversità presenti fra lui e la napoletana.

L'elemento femminile introdotto nella casa dei guaglioni da Nunziata fa sì che le due realtà, quella interna della casa e quella esterna dell'isola, non combacino più, come invece accadeva prima del suo arrivo. Mentre prima la casa, trascurata, sempre fredda e con le luci spente, era un tutt'uno con la natura selvaggia dell'isola di Procida, ora la dimora di Arturo e suo padre, in cui con l'intervento di Nunziata si vede per la prima volta il focolare acceso, si vive il calore della familiarità e l'intimità della dimensione interna, acquisisce il carattere della separatezza rispetto alla realtà naturale dell'isola. Lo stato di natura in cui Arturo trascorre le sue solitarie giornate non gli reca più il senso di felicità e spensieratezza che egli avvertiva prima; ora Arturo vive quella condizione di isolamento e vagabondaggio come una sorta di esilio.<sup>34</sup>

«Quella sconfinata marina, le strade e i luoghi aperti sembravano trasformarsi per me in una landa desolata. E un sentimento quasi d'esilio mi richiamava alla Casa dei guaglioni, dove a quell'ora s'accendeva il lume nella cucina.»<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 133-134

<sup>34</sup> G. Rosa, *Op.cit.*, pp.143-144

<sup>35</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.178

Non è la semplice presenza della matrigna, quindi, a sconvolgere gli equilibri e le abitudini di Arturo, bensì la scoperta dell'identità e della sessualità femminili di Nunziata. Dopo il primo incontro con lei, vissuto dal fanciullo come un confronto tra pari, uno scambio di confidenze, finanche una sorta di silenziosa alleanza fra simili, Arturo interpreta la rivelazione dell'identità femminile della giovane sposa, e quindi la scoperta della sua alterità rispetto a lui, come un tradimento. Dal momento in cui realizza la sua natura di donna, il protagonista inizia a trattare la nuova arrivata freddamente, con un distacco e un'avversione ostentati. Atteggiamento, questo, che si giustifica sia dal sentimento di lealtà tradita provato da Arturo, ma anche dall'ancora inconscia gelosia che lui inizia a nutrire nei confronti di Nunziata e suo padre.<sup>36</sup>

L'insieme di intense emozioni che Arturo prova nei confronti di Nunziata e di cui pian piano inizierà ad essere consapevole, e cioè il sentimento amoroso, l'attrazione erotica, il bisogno di affetto materno, la gelosia per la relazione con Wilhelm, nonché l'aggressività causata dalla frustrazione di tutti questi sentimenti, non trovano nella giovane napoletana nessuna corrispondenza: Nunziata, troppo pia per poter fare torti al proprio figliastro e per poter infrangere le promesse fatte nei voti nuziali, non risponde agli sgarbi che Arturo le fa, né tanto meno pensa di ricambiare il sentimento d'amore che il figliastro prova per lei, ma che ancora le tiene celato.<sup>37</sup> Sta proprio nella natura ambivalente di Nunziata, da una parte ingenua ragazzina dall'altra donna giudiziosa, la causa dei sentimenti contrastanti di Arturo: egli ricerca nella matrigna un suo pari, qualcuno che gli somigli e che lo capisca, e se in un primo momento gli sembrava di averlo trovato, dopo poco scopre in lei un'alterità pura, diversa da lui per genere, età e mentalità.

---

<sup>36</sup> Come osserva Giovanna Rosa nel suo libro saggio dedicato alle opere di Elsa Morante, *Cattedrali di Carta*, la compensazione che Arturo attua, inconsapevolmente, per la gelosia e per il pensiero fisso della matrigna si rivela in primo luogo nell'attività onirica. In effetti, Arturo farà due sogni che rivelano al lettore, in maniera più o meno esplicita, le due concezioni che il fanciullo ha di Nunziata, le due nature che essa rappresenta per lui: quella materna e quella erotica. G. Rosa, *Op.cit.*, p.144

<sup>37</sup> «Ma tuttavia, e questo mi esasperava, nonostante il mio odio, e le mie villanie, essa non aveva paura di me. In fondo alle sue pupille ancora rimaneva (e sempre vi era rimasta, attraverso tutti quei giorni), una specie di interrogazione fiduciosa: quasi che la mia inimicizia non bastasse mai a farle dimenticare un unico pomeriggio che io le ero stato amico; e lei credesse ancora a quell'Arturo! Invece, doveva capire che quell'Arturo, per lei, non esisteva più; e che quel pomeriggio, per me, era un'onta; io volevo sradicarlo dal tempo.» E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p.156

Il conflitto di emozioni contraddittorie nell'animo di Arturo lo spinge a adottare un atteggiamento sprezzante e quasi crudele con la matrigna, al fine di farle provare una qualche sensazione di risentimento, di astio o, meglio ancora, di paura nei suoi confronti. Ma Nunziata non intende le arcane volontà che si nascondono dietro all'atteggiamento scontroso del figliastro e, temendo di avergli fatto inavvertitamente qualche sgarbo, continua a riservargli un comportamento docile e amorevole.

« [...] Perfino la notte, certe volte, mi svegliai con questo pensiero: Voglio farle paura, e m'immaginavo di usarle cattiverie inaudite, ogni sorta di barbarie, nella smania d'essere odiato da lei com'io la odiavo. Quando le impartivo ordini, e mi facevo servire da lei, mi atteggiavo alla maniera di un torvo imperatore che si volga a un soldato semplice. E lei era sempre docile e pronta a servirmi, ma questa sua ubbidienza non sembrava, per nessun segno, dettata dalla paura. Anzi, nell'affaccendarsi per me, ella si animava e assumeva perfino delle maniere pompose. E la sua faccia, da brutta e smorta, ridiventava fresca come un gelsomino. Forse, ella sperava che da parte mia il comandarla, e il farmi servire da lei, significasse già un principio di riconciliazione? Non c'era modo di farle capire quanto fosse spietato il mio animo.»<sup>38</sup>

Ecco che si delineano le due condizioni di base del rapporto fra Arturo e Nunziata, le quali, sebbene con qualche piccola variazione, si mantengono costanti per la maggior parte del romanzo: l'esibita avversione di Arturo nei confronti della matrigna, che sarà occasione di parecchi scontri, e la mancata comprensione dei veri intenti di Arturo da parte di Nunziata.

Un punto di svolta nella relazione fatta di asti e rancori fra i due è segnato dall'episodio del «bacio fatale». A conclusione della sezione *La catastrofe*, ultima fra quelle in cui è diviso il capitolo quinto, *Tragedie*, Arturo arriva finalmente, quasi d'impulso, a baciare Nunziata. Il ragazzo è alquanto cresciuto, diventando persino più alto della matrigna, ed è entrato appieno nella fase dell'adolescenza. Tutto questo, legato alle cure rivoltegli da Nunziata durante la convalescenza dal suo tentato suicidio, dà ad Arturo la sicurezza necessaria per compiere il gesto tanto anelato. Ma la matrigna non reagisce in maniera positiva: inizialmente sbigottita, si divincola presto dall'abbraccio del figliastro e, dopo una leggera esitazione, immersa fra lo stupore e lo spavento, fugge via.

«D'un tratto la mia voce disse: — Nunziata! Nunziatè! — ma in quel momento medesimo ella si strappò da me con una disobbedienza feroce, e incominciò a negare con la testa, in un

---

<sup>38</sup> Ivi, p.172



modo tenero, sbigottito e febbrile. Per un minuto stette così, a un passo da me, come se, trasognata, non ancora consapevole, interrogasse un mistero; ma la sua testa ricciuta [...] si ostinava in quella sua negazione feroce, e i suoi occhi già mi evitavano, pieni di colpa e di spavento. Si avverava, dunque, la mia antica ambizione: di farle anch'io paura, non meno di mio padre! Non mi sfuggiva però (benché ancora misteriosa, per la mia incoscienza) una dissimiglianza fra le due paure. [...] la sua presente paura (specie strana e nuova, mai vista in lei), sembrava contraddirsi in se stessa, e ardere in questa contraddizione. Nel momento stesso che la sua volontà disperata ripudiava il mio bacio, il suo corpo [...] mi implorava, all'opposto, di ribaciarla ancora!»<sup>39</sup>

In questo faccia a faccia fra i due personaggi, si può notare come fra essi sia ancora presente un'incomprensione di base: il gesto di Arturo, infatti, coglie Nunziata di sorpresa, arriva impreveduto e improvviso e sembra quasi «un mistero» per la giovane, mentre il ragazzo, dal canto suo, non comprende appieno il tipo di paura che si configura nella matrigna («benché ancora misteriosa per la mia incoscienza» «la sua presente paura (specie strana e nuova, mai vista in lei)»). Nonostante ciò, è innegabile che Arturo, il quale è ormai cresciuto e ha raggiunto un livello di consapevolezza maggiore rispetto ai suoi anni puerili, sia ora in grado di comprendere e interpretare meglio la figura di Nunziata. Malgrado il chiaro rifiuto della napoletanella, infatti, Arturo riesce a percepire l'esitazione e la battaglia interiore di Nunziata, combattuta fra i sentimenti che indubbiamente prova per il ragazzo e i suoi doveri di moglie e cristiana. Il giovane isolano, insomma, dimostra di essere capace di decifrare, almeno parzialmente, l'alterità rappresentata da Nunziata, dando prova della sua lenta ma costante maturazione emozionale.

Dopo l'episodio del bacio, i due iniziano ad evitarsi: l'uno per l'imbarazzo e la delusione del respingimento, l'altra per paura dei propri sentimenti, al limite dell'incesto, nei confronti del suo figliastro. Dopo il senso di profonda inadeguatezza sperimentato da Arturo, causato sì dell'età puberale, ma di certo anche legato all'esperienza del rifiuto subito; dopo le gelosie provate da Nunziata nei confronti di Arturo, il quale nel frattempo intesse una relazione con una delle amiche della matrigna; e dopo le scoperte fatte dal protagonista sul conto di suo padre e sulla sua vera natura di «parodia», Arturo e Nunziata si ritrovano ad affrontare uno scontro decisivo e finale. Si è al giorno che precede la definitiva partenza di Arturo da Procida, e quest'ultimo, con un estremo sprazzo di coraggio, decide di confessare il suo amore alla matrigna e tentare di baciarla.

---

<sup>39</sup> Ivi, pp.257-258

« [...] d'un tratto ogni impossibilità mi diventò assurda. In una prepotenza di felicità, corsi di là dal grande letto, verso di lei, e dissi: / — Io ti amo! / Era la prima volta nella vita che dicevo questa parola: e mi pareva che, a sentirmela dire, essa dovesse provare la stessa commozione mia a dirla. Invece, la solita negazione fantastica (che in quel momento mi apparve odiosa più d'ogni vile superstizione) le stravolse il viso. Gridò: / — No! Artù! Non bisogna fare il male! — e allora io, con la rabbia di chi vuole un suo diritto, l'abbracciai stretta a me, cercando di baciarla sulla bocca. / Ma essa fu pronta a sottrarsi al mio bacio, torcendo il capo indietro febbrilmente, e ripeté: — No! no! — in una sorta di selvaggia invocazione d'aiuto [...] Indi prese a difendersi da me lottando coi ginocchi, coi gomiti e coi pugni; perfino con le unghie e coi denti. Una belva del deserto, per uccidermi, non avrebbe potuto sviluppare tanta ferocia quanta ne usò lei per rifiutarmi un bacio! Allora il mio amore si convertì in odio; e prima di lasciarla senza averla baciata, con le mani rabbiose mi sfogai a malmenare alla cieca le sue guance riverse, il suo collo e i suoi capelli. Finché, con uno stupore attonito (fatto di strana innocenza più che di rimorso), vidi fra la confusione dei suoi ricci il suo piccolo orecchio rosa macchiarsi di qualche goccia di sangue.»<sup>40</sup>

Il tentativo di baciare Nunziata si traduce nuovamente in un rifiuto da parte di lei, che questa volta, però, deve addirittura difendersi con le unghie e con i denti per potersi divincolare dalla stretta di Arturo. Come si può constatare, si tratta di un'ulteriore, rovinosa situazione di conflitto fra i due, che, in quest'occasione, quasi simbolicamente, si risolve in uno scontro non più solo verbale, bensì fisico. È ben visibile, quindi, come l'ostilità faccia da padrona in quest'episodio: l'ennesimo rifiuto di Nunziata fa sì che il sentimento di Arturo si tramuti in odio, e che questo sfoci poi nella violenza fisica. Tuttavia, il gesto estremo della lotta corpo a corpo a cui sono arrivati i due personaggi non è tanto sintomo del loro odio reciproco, quanto dell'amore che essi provano l'uno per l'altra.<sup>41</sup> Nonostante le incomprensioni fra i due siano ancora presenti (poche righe prima del testo citato si accenna a come Arturo sia convinto che Nunziata provi effettivamente amore nei confronti di Wilhelm, quando in realtà non è così; allo stesso modo, Nunziata si rattrista al pensiero che Arturo ami altre donne, quando in verità l'unica donna che ama è proprio lei), occorre segnalare come non solo Nunziata, contraddistinta dai tratti della maturità e della saggezza, ma anche Arturo siano in grado di dare la giusta interpretazione alla loro lite, essendo entrambi consapevoli di come, in realtà, si tratti del più grande e disperato gesto d'amore.

---

<sup>40</sup> E. Morante, *Op.cit.*, pp.358-359

<sup>41</sup> La «sindrome degli amori morantiani», come la definisce Graboli, sta proprio nel mescolamento dell'affetto con l'avversione, nell'esprimere i più forti sentimenti d'amore tramite i più efferati gesti d'odio, e viceversa. In questo caso, quindi, la zuffa fra Arturo e Nunziata è quanto più sintomatica del loro amore reciproco. Si parlerà ancora degli amori morantiani nel sottocapitolo 2.2 di questo elaborato.

Non a caso, quando Arturo è ormai pronto a lasciare Procida per sempre, egli riceve in regalo da parte di Nunziata proprio l'orecchino che le aveva strappato durante la lotta. È proprio in questa occasione che ad Arturo si rivela finalmente la contraddittorietà dell'animo umano: il ragazzo, da quel piccolo gesto, arriva a capire i veri sentimenti di Nunziata, malgrado questi non fossero mai stati resi espliciti dalla giovane napoletana.

«In quel momento, l'invio dell'orecchino mi si tradusse in tutti i suoi significati: d'addio, di confidenza; e di civetteria amara e meravigliosa! [...] Mandarmi in ricordo non il segno d'una mia carezza, o d'un bacio; ma di un maltrattamento infame. Come a dirmi: anche i tuoi maltrattamenti sono cose d'amore, per me.»<sup>42</sup>

Si compie, così, la maturazione sentimentale di Arturo: il vero percorso di formazione del ragazzo, infatti, non consiste, come quelli dei grandi eroi mitici, nel superamento di grandiose prove di coraggio e nella dimostrazione del proprio valore sul piano etico, sociale e civile; il viaggio iniziatico di Arturo è quello, tutto interiore, verso il raggiungimento di una consapevolezza nella sfera emozionale. Questo è reso possibile solamente grazie allo "scontro" del giovane procidano con l'alterità, femminile, materna, erotica, di Nunziata. Se all'inizio del romanzo Arturo viveva arroccato nell'imprescindibilità delle «Certezze Assolute», tramite l'incontro con la napoletanella e le sue forti opinioni, per molti aspetti divergenti da quelle del figliastro, egli conosce una realtà diversa da quella che aveva sempre vissuto.

L'incontro-scontro con il dissimile, rappresentato qui dalla figura di Nunziata, risulta perciò essenziale affinché si compia nel protagonista la maturazione sentimentale. Arturo deve confrontarsi con un'alterità che sia in grado di fargli mettere in dubbio le sue salde credenze, persino di fargli sperimentare una sensazione di inadeguatezza, di contrasto e di incomunicabilità con l'ambiente isolano, con cui in passato era talmente in sintonia; e trova quest'alterità proprio nella persona di Nunziata, quasi analfabeta eppure così saggia dal punto di vista esistenziale.

«[...] ecco allora avanzare, accanto all'adolescente futile e narcisista, una figura di donna che dalla freschezza primitiva dei sentimenti naturali attinge l'energia per affermare i principi della responsabilità morale. [...] la «traversata del mare materno», che consente il passaggio

---

<sup>42</sup> E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p.379

dalla «preistoria infantile alla storia», non si può compiere senza l'aiuto «confidente» di chi ne esemplifica il mistero fascinoso.»<sup>43</sup>

Un ulteriore esempio morantiano di opera in cui gli incontri-scontri fra i personaggi possono essere considerati manifestazioni del rapporto problematico dell'io con il mondo è costituito da *La Storia*, romanzo storico pubblicato nel 1974, e ambientato nella Roma della Seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra. Rispetto ai primi due romanzi di Morante, ovvero *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, in cui la narrazione si concentrava esclusivamente su vicende che riguardano pochi individui, tutti facenti parte, bene o male, dello stesso nucleo familiare, *La Storia* è un romanzo corale, dove si dà rilievo non solo ai fatti relativi alla famiglia protagonista, ma anche a quelli riguardanti una serie di altri personaggi che coi membri di questa famiglia intrecciano legami. La storia è quella di Ida Ramundo, maestra trentasettenne residente a Roma, vedova e già madre di un ragazzo di quindici anni, Nino. In un giorno di gennaio del 1941, Ida viene violentata da un giovanissimo soldato tedesco, Gunther, che vagava per la città in cerca di un bordello. Da questa violenza nasce il suo secondo figlio, Giuseppe detto Useppe, e hanno inizio tutte le vicende riguardanti la famiglia Ramundo: dalla fuga dal quartiere di San Lorenzo bombardato dai nemici, al rifugio nello stanzone di Pietralata, dove la famiglia ha modo di conoscere gli altri sfollati, i quali diventeranno a loro volta, ognuno con la propria individualità e la propria storia, protagonisti della narrazione.

Gli incontri che caratterizzano la trama della *Storia*, a differenza della maggior parte di quelli presenti nei primi due romanzi della scrittrice, sono all'insegna di una sorta di fratellanza, di armoniosa collaborazione: Ida, quando rimane incinta pur essendo senza marito, invece che venire giudicata e allontanata, trova una comunità di persone disposta a darle un aiuto e ad offrirle il sostegno necessario. È, questo, l'effetto del «paradosso ideologico»<sup>44</sup> della *Storia*: nel romanzo si osserva come, in tempo di guerra, il clima dominante nelle vite non solo di Ida e Useppe ma anche di tutti gli sfollati di Pietralata sia tutto sommato allegro e festante, contraddistinto dal fervore e dall'entusiasmo per la partecipazione attiva alla lotta:

---

<sup>43</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta*, il Saggiatore, Milano, 2006, p.157

<sup>44</sup> Ivi, p.220

«Tutta la narrazione dedicata agli anni tremendi del conflitto è tramata di sottili ma tenaci venature d'allegria; le cadenze ferali che illustrano i disastri bellici si smorzano nelle descrizioni ilari dei comportamenti esuberanti di Nino e Ueseppe [...] sullo sfondo della «baldoria sanguinosa» che affolla le vie romane, i partigiani della Brigata Libera compiono gesta «meravigliose ed eroiche» [...] la Morante rappresenta la lotta al nazifascismo all'insegna del fervore spavaldo»<sup>45</sup>

Gli anni del dopoguerra, al contrario, vedono spegnersi tutto l'infervoramento e lo slancio all'azione del periodo precedente, e inoltre sono caratterizzati da una serie di drammi, come la malattia di Ueseppe, la morte di Nino, la situazione critica e poi la morte di Davide; fatti che testimoniano la lenta ma disastrosa rovina di tutti i personaggi.

«la catastrofe che annienta Nino, Ueseppe, Davide non deriva dai fatti bellici, è insediata nella normalità del tempo di pace [...] davanti non allo scandalo della Storia ma all'orrore del quotidiano e della stagione adulta nessuno si salva.»<sup>46</sup>

È nel periodo del dopoguerra, in una situazione di pace generale, che si condensa la maggior parte degli incontri-scontri tra personaggi. Questi conflitti fra alterità, nella più parte dei casi, celano un significato più profondo: è la situazione di incompatibilità tra l'io e il mondo che lo circonda, è l'indecifrabilità della realtà, tanto più in un periodo di orrori inspiegabili lasciati in eredità dalla guerra, che conducono il personaggio all'incomprensione dell'altro, e quindi ad avere attriti con esso.

Nella storia, tuttavia, esiste una significativa eccezione: si dà un caso di incontro-scontro fra due personaggi anche durante il periodo bellico, e cioè il tempo paradossalmente rappresentato come più festante, allegro e attivo della storia. Si tratta di uno degli incontri più importanti di tutto l'intreccio narrativo, poiché è quello che mette in moto l'intera vicenda: l'incontro fra Gunther, giovane militare del Reich, e Ida Ramundo. I due si incontrano il giorno dopo l'epifania del 1941 nel quartiere di San Lorenzo, dove Ida abita e dove il soldato tedesco si trova a girovagare, dopo aver bevuto qualche bicchiere di vino, in cerca di un bordello. Gunther è ancora ragazzo, con un fisico già sviluppato ma il viso acerbo e imberbe; anche caratterialmente si rivela essere ancora immaturo, tant'è vero che, arrivato a Roma, e cioè la prima meta estera per lui, sente subito la mancanza di casa, di sua madre, del calore e della familiarità del nido domestico.

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ivi, p.224

La sensazione di solitudine e di smarrimento, dovute all'inappartenenza al luogo e ad un'accoglienza tutt'altro che calorosa da parte dei locali, lo spingono a cercare il conforto di una compagnia femminile giacché «gli pareva che unicamente dentro un corpo di donna, affondato in quel nido caldo e amico, si sentirebbe meno solo.»<sup>47</sup> Casualmente la prima donna che incontra durante la sua ricerca è Ida, alla quale tenta subito di avvicinarsi, senza nemmeno sapere che dire. Alla prima vista dello sconosciuto e al sentirsi appellare da lui «Signorina!», la giovane maestra, che crede si tratti di una SS venuta a identificarla, lo fissa «con occhio assolutamente disumano, come davanti all'apparizione propria e riconoscibile dell'orrore.»<sup>48</sup> È questo l'esito, tutt'altro che positivo, della *première vue* fra le due assolute alterità di Ida e Gunther.

«Le paure che la stringevano d'assedio non le lasciavano scorgere in colui nient'altro che una uniforme militare tedesca. E allo scontrarsi, proprio sul portone di casa sua, in quella uniforme che pareva appostata là in sua attesa, lei credette di trovarsi oggi all'appuntamento terribile che le era predestinato fino dal principio del mondo. / [...] Il soldato risenti come una ingiustizia quel ribrezzo evidente e straordinario della sconosciuta signora. [...] Però, mortificato, invece di desistere si accani.»<sup>49</sup>

Il primo incontro fra la maestra e il soldato è tutto all'insegna del travisamento, del terrore e del disappunto. Il fraintendimento iniziale, e cioè la convinzione di Ida che quel soldato sia una guardia venuta ad indagarla perché sospetta di essere ebrea (ella è in effetti ebrea per parte di madre), fa sì che si scateni in lei una grande paura e che le si dipinga sul volto un'espressione quasi di ribrezzo. La stessa espressione, che causa ad un primo momento lo stupore del soldatino («quel ribrezzo evidente e *straordinario*»), provoca in lui un sentimento di rancore che lo spinge, infine, ad accanirsi sulla povera Ida. Come si nota, nel giro di poche righe, fra i due personaggi si delineano situazioni di incomprensione, di offesa, di risentimento e anche di sorpresa; i gesti dell'uno arrivano all'altro inaspettati e impreveduti, causandone ogni volta lo stupore e la preoccupazione. Si può di certo affermare che, in questo incontro o, meglio, scontro, i due interlocutori sperimentino un'incomprensione totale e reciproca e un'incomunicabilità assoluta. Ciò non è dovuto solamente alla barriera linguistica fra i due, o alla diversa appartenenza culturale, bensì al fatto che sia Ida che il soldatino, nell'incontrarsi, non badino tanto a

---

<sup>47</sup> E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino, 2014, p.18

<sup>48</sup> Ivi, p.20

<sup>49</sup> Ivi, p.63

chi l'*altro* sia veramente, ma, al contrario, si concentrino solo su chi l'*altro* sia per loro stessi, su quali ripercussioni l'incontro possa avere sulla propria persona. In effetti, per Gunther la maestra è percepita solo in quanto donna e, dunque, come occasione per lui di provare piacere carnale e di sentirsi meno solo, mentre per Ida il soldato rappresenta il pericolo di essere riconosciuta come ebrea, e perciò di essere arrestata e deportata; non a caso, qualche riga più avanti rispetto a quelle sopracitate, è scritto: «Più che vedere lui, essa, sdoppiandosi, vedeva davanti a lui se stessa: come ormai denudata di ogni travestimento, fino al suo cuore geloso di mezza ebrea».<sup>50</sup> Il focalizzarsi su se stessi piuttosto che sull'*altro* di Ida e Gunther rende, di fatto, impossibile che fra i due avvenga un vero incontro, una connessione mentale o un qualsiasi scambio autentico di pensieri.

Successivamente, dopo essere saliti in casa della donna, la quale è ancora agghiacciata dalla presenza del tedesco, Gunther tenta in qualche modo di comunicare con lei, fallendo miseramente: ancora una volta le differenze fra i due, quelle linguistiche ma anche quelle concernenti le loro situazioni sociali di quel momento (maestra mezza ebrea e soldato dell'esercito tedesco), impediscono ai due di comprendersi, di mettersi nella condizione di ascoltare l'*altro* e di incontrarlo realmente. Lo «sguardo inerme di ripulsa estrema» che Ida, troppo spaventata dal soldato per capirne le vere intenzioni, riserva a Gunther fa arrabbiare il tedesco che, preso dall'ira non meno che da un bisogno infantile di rassicurazione, si convince infine a compiere la violenza nei confronti della donna.

Avviene, così, l'atto dello stupro, che, al pari di altre sequenze decisive all'interno della storia, interrompe la successione degli eventi e si svolge come in un tempo e in uno spazio sospesi, separati rispetto alla dimensione concreta. Entrambi i personaggi durante la violenza smarriscono la percezione della realtà, ma in Ida ciò avviene con una forza ancora maggiore: la donna, infatti, a causa anche dell'«antico male» che l'accompagna fin dall'infanzia, e cioè le crisi epilettiche, perde coscienza e sperimenta una sorta di comunione preumana con tutte le cose.<sup>51</sup>

---

«Lei s'era staccata dal continente affollato e vociferante della sua memoria, su una barca che in questo intervallo aveva fatto il giro del mondo; e adesso, risalendo allo stesso scalo della partenza, lo ritrovava silenzioso e quieto. Non c'erano più urla di folla, nessun linciaggio. Gli oggetti familiari, spogliati da ogni affetto, non erano più strumenti; ma creature vegetali o

<sup>50</sup> Ivi, p.63

<sup>51</sup> G. Rosa, *Op.cit.*, p.228

acquatiche, alghe coralli stelle marine, che respiravano nel riposo del mare, senza appartenere a nessuno.»<sup>52</sup>

Ecco verificarsi quel rintanamento dell'individuo nella dimensione nascosta e privata della sua psiche, già individuato in alcuni romanzi primonovecenteschi: l'inaccettabilità del reale, porta sia Ida che Gunther a vivere l'evento non già come un'esperienza reale, di incontro, seppur traumatico e violento, con un'altra persona; bensì a "guardare" l'avvenimento come da dentro la loro mente, quasi stessero facendo un'esperienza ultraterrena, irreali.

Il gesto dello stupro, in Gunther, è indotto dalla sua regressione infantile e dal bisogno di quel calore e quella «dolcezza materna» di cui tanto difettava a causa della lontananza dalla madre. La sensazione di sradicamento avvertita a causa della partenza per la guerra, lo spaesamento portato dal nuovo contesto in cui si trova, l'assoluta incompatibilità che avverte tra lui e i locali spingono il soldatino a compiere la violenza, e provocano quel senso di estraniamento che egli sperimenta durante l'atto. Ida, dal canto suo, perde conoscenza a causa dell'attacco epilettico, rimuovendo, così, dalla sua memoria l'aggressività del giovane tedesco e arrivando addirittura, una volta intuito il motivo scatenante la violenza del soldato, a provarne compassione.

Particolarmente significativo è il fatto che l'episodio dello stupro sia posto proprio al principio di tutta la storia, che sia il motore stesso degli avvenimenti che accadranno in seguito: il concepimento e la nascita di Useppe, e tutte le vicende che da questa dipendono, prendono avvio da una brutale violenza tra due sconosciuti.

«La splendida scena iniziale è davvero prologo all'intero romanzo: lo scontro fra due sconosciuti, e l'assenza dei nomi propri lo sottolinea genialmente, diventa l'incontro fuori del tempo e dello spazio di due inconsapevolezze.»<sup>53</sup>

Considerando lo scontro fra le due alterità di Ida e Gunther come una sorta di chiave di lettura dell'intero romanzo, si può notare come esso, in effetti, sia particolarmente rappresentativo delle vicende che compongono la trama de *La Storia*: come un episodio così barbaro com'è la violenza subita da Ida sarà origine di un evento lieto, e cioè la

---

<sup>52</sup> E. Morante, *La Storia*, cit., p.71

<sup>53</sup> G. Rosa, *Op.cit.*, p.245



nascita di Ueseppe, allo stesso modo la guerra che imperversa in quegli anni sarà l'occasione di un'inedita collaborazione, di affratellamento e di unione fra uomini.

L'evento-motore de *La Storia*, pregno di quell'incomprensione e quell'incomunicabilità proprie di due alterità fra esse irriducibili, riesce bene ad inquadrare quale sia la natura della maggior parte degli incontri presenti nelle opere dell'autrice Elsa Morante. La sua produzione, infatti, è costellata da scene d'incontro, definibili altresì "scene di scontro", in cui gli interlocutori sperimentano fra loro un fraintendimento totale degli intenti o dei reali sentimenti; oppure dimostrano, l'uno nei riguardi dell'altro, una pura avversione, resa esplicita da gesti e parole di dispetto o addirittura di perfidia. L'opera morantiana più emblematica, sotto questo punto di vista, è sicuramente il romanzo d'esordio, *Menzogna e sortilegio*, nel quale i casi di incontri-scontri rappresentano la quasi totalità dei confronti fra personaggi.

## 2. L'incontro in *Menzogna e sortilegio*

### 2.1 Caso e destino: un falso romanzo romantico

*Menzogna e sortilegio* è il primo dei romanzi di Elsa Morante, pubblicato nel 1948 dall'editore Einaudi di Torino. Il libro ha avuto una gestazione piuttosto travagliata: un primo abbozzo, con il titolo di *Vita di mia nonna*, viene steso nel 1943 a Roma, ma ben presto l'autrice è costretta a interrompere i lavori e a fuggire dalla capitale a causa della minaccia nazifascista che imperversa, abbandonando così anche i suoi quaderni manoscritti. Un anno dopo, nel 1944, con la liberazione di Roma da parte degli Alleati, Morante può finalmente tornare nella sua città e riprendere in mano le sue carte. Il romanzo viene riscritto di sana pianta e concluso quattro anni dopo, nel 1947. Il periodo in cui è scritto *Menzogna e sortilegio*, quindi, è quello degli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale; anni contraddistinti, nel contesto italiano, dal netto dominio della temperie culturale neorealista, con il suo amore per il vero e con le sue istanze di rinnovamento sociale. Partendo da questi presupposti artistico-culturali, il romanzo morantiano in questione appare come un'anomalia, si mostra del tutto atipico rispetto alle correnti di pensiero, artistiche e letterarie in voga all'epoca. *Menzogna e sortilegio* infatti, al contrario dei lavori neorealisti votati alla realtà e proiettati verso il futuro, può sembrare un romanzo totalmente ottocentesco: caratterizzato da atmosfere remote e sfumate che fanno da contorno ad una società retriva, dove si muovono personaggi d'altri tempi, e i cui crucci principali sono l'ascesa e l'affermazione sociale o, tutt'al più, le questioni di cuore. Si tratta di un romanzo pregno di tradizione e ampiamente debitore non soltanto alla grande narrativa dell'Ottocento ma anche al romanzo popolare, al romanzo d'appendice e al feuilleton. Come osserva Garboli, «lo si potrebbe definire un romanzo dell'Ottocento scritto nel Novecento».<sup>54</sup> Difformemente dalle opere pubblicate

---

<sup>54</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto, nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano, 1995, p.43 (Testo già presente come prefazione all'edizione Einaudi Tascabili di *Menzogna e sortilegio*, Torino, 1994, p.XIV)

in quel periodo, le quali erano volte a trattare e commentare la tragedia della guerra appena conclusasi o, in ogni caso, improntate ad una severa critica dei costumi passati in favore di più fulgide prospettive future (Primo Levi, Calvino, Carlo Levi, Moravia), *Menzogna e sortilegio* non tocca la questione della guerra e non si dà ad accese critiche del passato recente: la vicenda, complice il fatto che gli eventi narrati si svolgono dalla fine dell'Ottocento fino agli inizi del Nove, si scioglie nella più completa ignoranza dell'evento bellico; non ne vengono inseriti riferimenti impliciti né tanto meno espliciti. Eppure, la stessa Elsa Morante, in uno scritto autobiografico del 1959, assegna al suo primo romanzo un significato fortemente simbolico, definendolo come rappresentativo di un passaggio dalla fantasia giovanile alla consapevolezza adulta, e scrivendo quanto segue:

«Le mie immaginazioni giovanili – riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* – furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità. Tutto questo, io l'ho detto nel mio romanzo *Menzogna e sortilegio*, anche se della guerra, nel romanzo, non si parla affatto.»<sup>55</sup>

Dando al romanzo il valore simbolico di un passaggio dall'età delle fantasie, delle finzioni, all'età della consapevolezza e della resa dei conti con la realtà, l'autrice romana riesce a creare un nesso tra il suo romanzo d'esordio e la tragicità della guerra, che l'ha costretta ad una crescita precoce, ad una maturazione anzitempo. *Menzogna e sortilegio* è, difatti, un'opera che narra di un periodo di trapasso: ma non soltanto quello, interiore ai personaggi, dal tempo delle fantasticherie e delle menzogne al tempo della coscienza adulta, ma anche il trapasso, svoltosi nel passaggio dal XIX al XX secolo, dalla civiltà feudale e contadina all'urbanesimo capitalistico. I fatti raccontati nel romanzo, infatti, coprono un periodo di circa cinquant'anni, a cavallo tra Otto e Novecento, caratterizzati dall'inizio della faticosa transizione, soprattutto per i luoghi del Mezzogiorno dove la storia è ambientata, da un civiltà più arcaica e rurale, legata alle antiche gerarchie tra possidenti aristocratici e poveri contadini, ad una civiltà più moderna e urbanizzata, che vede la nascita di un nuovo settore economico, quello manifatturiero, e con esso la

---

<sup>55</sup> E. Morante, testo autobiografico del 1959, citazione reperita nella Prefazione di C. Graboli a *Menzogna e sortilegio*, p.VI

formazione di una nuova classe sociale, ovvero la borghesia capitalistica. L'avvento di questo gruppo sociale, con tutti i cambiamenti e le innovazioni che comporta, produce inevitabili tensioni nell'assetto sociale originario: si assiste così al crollo dei valori della comunità rurale, alla deflagrazione di odi, al perseguimento di ideali di individualismo che non prevedono più l'aiuto mutuale, e ad un generale abbruttimento degli uomini all'interno della sfera sociale. Ecco che, allora, a differenza dei tradizionali romanzi ottocenteschi, in cui l'eroe è parte integrante della società, e proprio grazie alla rete di rapporti sociali che intesse può raggiungere i suoi obiettivi ed affermarsi, in *Menzogna e sortilegio* la vita pubblica non avrà nessun rilievo e nessun ruolo all'interno delle vicende che coinvolgono le due famiglie protagoniste.

«poiché l'urbanesimo borghese apre una scissione irriducibile fra lo spazio collettivo e la dimensione dell'intimità, la dinamica degli eventi pubblici non ha alcuna incidenza sull'esistenza quotidiana delle famiglie Massia e De Salvi. / Su questo orizzonte si misura l'estraneità della Morante al movimento neorealistico, tutto teso a una ricomposizione solidale dei destini individuali entro la più vasta dialettica storica; in questa stessa prospettiva, d'altra parte, meglio si chiarisce il rapporto ambiguo che *Menzogna e sortilegio* instaura con i modelli narrativi cari alla tradizione.»<sup>56</sup>

Il «rapporto ambiguo» che il romanzo morantiano intrattiene con i modelli narrativi tradizionali ottocenteschi sta tutto nel suo essere sotto alcuni punti di vista così affine ad essi mentre, sotto altri, così distante. Se per il tema dello scontro sociale fra classi (che si consuma però sempre all'interno delle unità familiari protagoniste), per la minuziosità nella descrizione, nonché per le accurate scelte lessicali “arcaizzanti”, il romanzo si può accomunare indubbiamente ai grandi modelli narrativi passati e, in particolare, ai capolavori del realismo ottocentesco (Balzac, Flaubert, Zola), per altri aspetti il libro dimostra tutta la sua natura novecentesca: è il caso, ad esempio, del profondo livello di introspezione che raggiunge la narrazione. La «raccontatrice» delle vicende nonché “alibi” della reale autrice, Elisa, esamina in maniera analitica la dimensione psichica dei personaggi, scandagliando le profondità abissali del loro animo e riportando a galla, trasferendoli sulla pagina, i moti interiori dai quali essi sono accesi. In questo modo, riesce a smascherare le vere passioni che animano i protagonisti della storia, troppe volte

---

<sup>56</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta*, il Saggiatore, Milano, 2006, p.50

rimosse, soffocate o celate nei luoghi più nascosti della psiche. Un ulteriore elemento di *Menzogna e sortilegio* che lo renderebbe sfumato, ambigualmente a confine fra il romanzo romantico ottocentesco e, invece, la modernità novecentesca è la continua contesa per la predominanza, all'interno della narrazione, fra destino e caso. A scontrarsi sono due energie opposte: da una parte il destino, forza determinatrice che sembra muovere i personaggi affinché si dia compimento a quel progetto che vede già scritte le sorti dei protagonisti; dall'altra il caso, il cui potere fa sì che gli avvenimenti si svolgano in maniera del tutto fortuita, imprevedibile. Ad un'analisi più superficiale, non si avrebbero esitazioni ad affermare che è il destino ad aggiudicarsi la primazia nella storia; in effetti non mancano scene in cui la forza del destino si manifesta, e non solo implicitamente ma anche esplicitamente. È il caso, ad esempio, dell'episodio in cui la protagonista femminile, Anna, dopo il primissimo incontro con il Cugino da bambini, si convince di essere destinata a sposarlo. In seguito al loro incrocio di sguardi e al reciproco scambio di saluti, il padre della piccola Anna, Teodoro Massia, le parla del cugino e della sua aristocratica famiglia, predicendole che in futuro egli sarebbe diventato suo marito:

«Vedendo poi l'interesse di Anna allorché si parlava del cugino, le disse scherzando: - Scommetto che ne sei già innamorata. Benissimo, sarà tuo marito. Così riprenderai nel mondo il posto che ti spetta per essere nata signora -. Anna, rossa in volto, rise follemente, al punto che gli occhi le si empiro di lagrime.»<sup>57</sup>

Questo avvenimento echeggia a lungo nella mente della bambina e, più tardi, della ragazza, la quale non riesce a scordare il «fatale incontro» con quella creatura, il nobile cugino Edoardo, abitante in una «regione celeste» a lei così inaccessibile. La promessa fattale dal padre, poi, non fa che alimentare costantemente questo suo pensiero fisso, diventato ormai ossessivo, tant'è che Anna è portata a vagheggiare mille possibili scenari che prevedono un nuovo incontro tra i due cugini. Già in questa sequenza viene introdotta la dirompente forza del destino, concepita ed affermata convintamente dall'illuso sognatore Teodoro e, in maniera più defilata, da sua figlia Anna, a lui molto legata e che da lui eredita la tendenza a fantasticare e vaneggiare. L'asserzione perentoria di padre Massia non sembra ammettere dubbi o esitazioni: «sarà tuo marito», e questa sua

---

<sup>57</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 1994, pp.65-66

convinzione viene collegata alla frase successiva «così riprenderai nel mondo il posto che ti spetta per essere nata signora», creando in questo modo una sorta di nesso causale fra le varie proposizioni. È come volesse intendere: “tu sei nata signora, perciò sei *destinata* a riprendere nel mondo il posto che ti spetta. Questo è reso possibile sposando tuo cugino Edoardo, quindi tu sei *destinata* a sposarlo”. Anna, dal canto suo, data l’ingenuità puerile e la naturale predisposizione a credere ciecamente a ciò che dice il padre, recepisce e scolpisce per sempre nella sua mente quanto asserito da Teodoro, non riuscendo a nascondere la forte commozione all’idea di diventare un giorno la sposa di quel bell’«erede normanno». La *scène de première vue* che avviene tra i due cugini ha tutta l’aria di una scena di primo incontro di cui si può leggere in certi romanzi ottocenteschi, specie della prima metà dell’Ottocento, quando, per l’appunto, i concetti di destino e di provvidenza soprastavano la trama e reggevano le fila dell’intreccio. Ne può essere un esempio *La Chartreuse de Parme* di Stendhal, una delle opere da cui, tra l’altro, Morante ha dichiaratamente preso ispirazione durante la stesura di *Menzogna e sortilegio*.<sup>58</sup> Prendendo in considerazione solamente l’episodio del saluto fra i due cugini sul Corso, si può notare che della *Chartreuse* tornano evidentemente i motivi della lontananza fisica e della difficoltà di comunicazione fra i due amanti (Fabrizio del Dongo rinchiuso nella torre Farnese che si ingegna per poter comunicare con Clelia Conti), della loro diversa situazione sociale e soprattutto dell’attrazione istantanea che però, nel romanzo morantiano, sappiamo essere avvertita da parte di Anna, mentre sui sentimenti del cugino non si hanno certezze. Come nella *Chartreuse* anche in *Menzogna e sortilegio* avvengono due incontri tra gli innamorati a distanza di anni: Fabrizio e Clelia si incontrano per la prima volta presso il lago di Como e poi una seconda volta a Parma a distanza di cinque anni, mentre Edoardo e Anna si vedono da bambini e poi una seconda volta da diciassettenni. Questo ritrovarsi a distanza di anni fa subito pensare, ai personaggi della storia come anche ai lettori, ad un intervento del fato, che ha reso possibile un nuovo incontro fra i due amanti proprio perché è così che doveva andare, perché era il loro destino quello di rimanere uniti. Nel romanzo morantiano il potere del destino viene esplicitamente chiamato in causa, sempre dal personaggio di Anna, allorché, una volta compiuti diciassette anni, si incontra nuovamente con il Cugino. Ci si trova all’inizio della

---

<sup>58</sup> Elsa Morante in un’intervista del 1948 dichiara: «Del resto io ho avuto in mente, nel “formare” il mio romanzo, tre compiute invenzioni, la *Chartreuse de Parme* di Stendhal, l’*Orlando Furioso* dell’Ariosto e il *Don Chisciotte* di Cervantes». Intervista per il «Nuovo Corriere», 17 agosto 1948

seconda delle sei parti in cui è diviso il romanzo, intitolata *La cuginanza*, la quale tratta della breve quanto malata storia d'amore tra i due cugini, Anna Massia e Edoardo Cerentano. Il contesto in cui avviene il secondo incontro tra i due è quello di una mattinata invernale in cui, straordinariamente, le strade della città di P. sono ghiacciate e scivolose a causa della nevicata avvenuta durante la notte. Edoardo insieme a un paio di suoi compari nobilucci annoiati trovano un passatempo nel provocare la caduta di alcune ignare ragazze sul suolo sdruciolevole, per poi atteggiarsi da cavalieri andando in loro soccorso, e tentare di abbordarle. Anna è di ritorno dal mercato, quando passa proprio davanti al luogo dove la cricca sta mietendo le sue vittime. Alla vista di questa ragazza, la cui bellezza «era, a quel tempo, nel suo primo fiore», l'erede Cerentano, che non riconosce minimamente nella fanciulla i tratti della cugina, si affretta ad esclamare «Questa è mia!». Dopo un siparietto in due tempi, uno comprendente la caduta di Anna sul ghiaccio e i conseguenti gesti di galanteria di Edoardo, e l'altro concernente un'ulteriore caduta dei due giovani, causata di proposito dal ragazzo così da potersi trattenere ancora un po' con la fanciulla e magari ottenere da lei un nome e un indirizzo, i due cugini finalmente si riconoscono:

«- Sentite signorina, - disse Edoardo ad Anna, in un tono serio, e un poco scontroso, - io non so se voi siete cattiva o buona. Se siete buona, non potete lasciare così uno che s'è ferito per aiutarvi. Se poi siete cattiva, si capisce, non può importarvi niente ch'io mi sia ferito e magari storpiato per voi. Ma anche se non v'importa, per piacere, non andate via subito. O almeno ditemi il vostro nome. Ditemi se abitate lontano di qui e se posso comunicarvi la mia guarigione, quando avverrà. Come vi chiamate? E dov'è la vostra casa? Il mio nome, scusate se non ve l'ho detto subito, - (qui il giovane fece un piccolo inchino decoroso), - è Edoardo Cerentano. / A questo nome, i circostanti e tutta la presente scena scomparvero agli occhi di Anna. Il suo mento incominciò a tremare, ed ella balbettò, con uno sguardo rapito: - Ma io... sono vostra cugina.»<sup>59</sup>

Già nella scena del «malizioso e straordinario accidente» fra i due cugini sembra agire una sorta di forza fatale: il cugino, fra le varie ragazze adocchiate durante la mattinata, decide di avvicinare proprio Anna; la ragazza, da parte sua, quando incrocia lo sguardo del persecutore Edoardo (che lanciando delle grida dal bordo della strada indirizzate a lei l'aveva distratta e ne aveva causato la caduta), pur non riconoscendo immediatamente il cugino, prova una «commozione inattesa» che accresce il suo già

---

<sup>59</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p.132

palese turbamento. È come se, in modo del tutto inspiegabile, il fuoco che l'accende al pensiero di Edoardo e che brucia ormai da anni nella mente di Anna senza mai spegnersi, le facesse percepire che quello di fronte a lei è proprio il cugino; si attua una specie di "riconoscimento inconsapevole", a cui si potrebbe dare una spiegazione solamente se lo si attribuisse all'intervento del destino.<sup>60</sup> Ma ancora più evidente è l'azione del fato, chiaramente esplicitata dalla narratrice Elisa nel suo riportare sulla pagina i pensieri di Anna, allorché quest'ultima, sconvolta dal vortice di emozioni che si sono impadronite di lei dopo il secondo incontro col cugino, fugge febbrilmente verso casa. Una volta rincasata, Anna non fa che ripensare, quasi incredula, a quanto accaduto e «questo secondo incontro [con Edoardo] assume ai suoi occhi il carattere solenne del compimento del suo destino»<sup>61</sup>.

«Il suo primo pensiero fu di trionfo, e di quella certezza, temeraria fino alla empietà, che esalta non di rado i fanciulli inesperti. Ecco, diceva ella a se stessa, la promessa si compie, non t'accorgi ora d'aver sempre saputo che tu e lui dovevate incontrarvi, che ciò non poteva mancare? Da oggi la tua vita comincia, è la legge, il tuo diritto.»<sup>62</sup>

L'aver ritrovato Edoardo viene quindi interpretato dalla ragazza come la realizzazione di quella promessa paterna avvenuta nell'infanzia in occasione del primo incontro con il Cugino, e come l'avveramento di quella fantasia, inculcatale dal padre prima di morire, di fare finalmente il suo ingresso nel mondo come una vera signora, agghindata di mille ori.

«Tuo padre te l'aveva promesso, ricordi, che non t'avrebbe lasciata senza rifarti la dote. E adesso, il destino si compie, tuo padre ti rivedrà signora prima di morire e non ti lascerà vestita a lutto, ma coperta d'oro da capo a piedi.»<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Il capitolo *Destin, reconnaissance, sympathie* in *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, di Jean Rousset, Paris, José Corti, 1981 tratta proprio del cliché romantico «de la reminiscence, de l'harmonie pré-établie qui révèlent l'un à l'autre ceux que l'on dit destinés, pré-destinés à former le couple sans pareil» e cioè «della reminiscenza, dell'armonia prestabilita che rivelano l'uno all'altra quelli che si possono definire destinati, predestinati, a formare la coppia senza eguali» pp.89-99.

<sup>61</sup> I. Splendorini, «*Menzogna e sortilegio*» di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Le lettere, Firenze, 2010, p.178

<sup>62</sup> E. Morante, *Op.cit.*, pp.134-135

<sup>63</sup> Ivi, p.96



Un'idea di destino e di predestinazione che governi le vicende, quindi, sembra essere presente nel romanzo, rendendolo, per questo verso, assimilabile a molta narrativa ottocentesca, da *I promessi sposi* a *Le rouge et le noir*, in cui forze superiori, siano esse la Provvidenza, il fato, la sorte, determinano i destini dei personaggi e guidano l'azione verso lo scioglimento, seguendo dei binari ben tracciati. Tuttavia, ad una più attenta analisi, si può notare che le incidenze con cui in *Menzogna e sortilegio* viene chiamato in causa il destino sono per lo più tutte riconducibili ai vaneggiamenti di Teodoro e di sua figlia Anna. Queste due particolari figure fin dal principio della storia, e in modo molto più marcato rispetto ad altri personaggi, sono descritte come predisposte al rifiuto della realtà e al rifugio in un mondo di finzioni, di fantasticherie, tutto interno alle loro menti. Già dalla presentazione che ne viene fatta all'inizio del romanzo, nella prima parte (*L'erede normanno*) al capitolo primo, (*Si dà inizio alle mie Storie familiari*). *Mia nonna fa un matrimonio d'interesse*, la figura di Teodoro si delinea come quella di un illuso «libertino sentimentale», il quale, seppur trascorre la vita tra gli ozi, le baldorie e le avventure amorose, nella sua mente si figura come un nobile «cavaliere errante», perseguitante gli ideali della cortesia e della magnanimità. Sono necessari, perciò, il tono ironico e gli interventi demistificatori della narratrice Elisa per inquadrare correttamente la figura di nonno Teodoro, che, in verità, vive all'interno di una sua «bolla fantastica» completamente sconnessa dalla realtà. Questo tratto caratteriale del capofamiglia Massia, primo germe del «Mal di menzogna» di cui sono affetti tutti i parenti, viene completamente assorbito dall'unica sua discendente, Anna. Anch'ella, infatti, come il padre, dimostra una forte tendenza affabulatoria, che la spinge a crearsi «mille fole», mille scenari immaginari, da lei prediletti a discapito del mondo reale<sup>64</sup>. È possibile, dunque, che l'associazione fra il destino e le figure di Teodoro e Anna non sia casuale: solamente chi vive in un mondo fantastico, immaginario e irrealista può davvero credere all'esistenza del fato, al suo potere di determinare le sorti delle persone. Il ruolo e la predominanza del destino all'interno della narrazione, quindi, vengono screditati e come depotenziati dal semplice fatto che a sostenere l'esistenza di questa forza sovraordinata sono due personaggi inaffidabili, perché immersi in un mondo soggettivo di fantasticherie e mendacità.

---

<sup>64</sup> Per una più approfondita analisi dei personaggi, si rimanda ai sottocapitoli 2.3 e 2.4 di questo elaborato.

L'assenza o, meglio, la "falsa presenza" del destino, lascia allora il campo libero al caso: la vera forza che muove gli eventi e, soprattutto, gli incontri è infatti proprio quella aleatoria del caso. Riprendendo gli episodi della narrazione sopracitati, si può notare come, ognuno di essi, non si delinea come un compimento del destino, bensì come una fortuita coincidenza. La prima scena che si prenderà in considerazione è quella della *première vue* dei due cugini ancora infanti. In un giorno come tanti, Teodoro si reca assieme alla figlia a fare una passeggiata lungo il Corso, per poi fermarsi presso il canestro di una fioraia, dove la piccola Anna è solita scegliere qualche mazzo di fiori da portare a casa. Nell'istante in cui Anna, selezionato il mazzo di fiori prediletto, attende che il padre paghi la fioraia, Teodoro viene distratto dal passaggio di una carrozza:

«[...] Ma Teodoro indugiava, distratto dallo spettacolo del passeggio; a un tratto si volse ad Anna, e le disse con fervore: / - Guarda, guarda tua zia Concetta e tuo cugino Edoardo!»<sup>65</sup>

A fare da padrone, in quest'episodio, è sicuramente il caso: il passaggio della carrozza dei Cerentano in quel preciso momento, come pure l'avvistamento della stessa da parte di Teodoro sono eventi assolutamente accidentali. Nessuna premeditazione, né previsione sul fatto che quest'incontro potesse accadere era stata avanzata; e ben lo si intende dal tono di sorpresa misto a frenesia del padre di Anna, intuibile grazie alla ripetizione dell'esortazione a guardare che rivolge alla figlia «Guarda, guarda» e dal punto esclamativo finale che enfatizza il tono di stupore. In effetti, in *Menzogna e sortilegio*, se non proprio esplicitate, le occasioni in cui il potere del caso si manifesta sono riconoscibili focalizzando l'attenzione sui moti interiori che animano i personaggi. Dal momento che per questi ultimi la limpidezza comunicativa verbale è impossibile, sono le emozioni che si manifestano sui loro visi e nelle sfumature del loro tono di voce a rivelare i reali sentimenti interiori. Tramite i «rossori», «singhiozzi», «sorrisi», «turbamenti» che attraversano i volti dei parenti-eroi si svela ciò che essi celano così gelosamente nell'animo. Ma non solo: le profonde pulsioni che muovono i personaggi, infatti, sembrano come prendere il sopravvento su di loro e travolgerli con forza, non

---

<sup>65</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.64

lasciando ai soggetti altra alternativa se non quella di vivere «in balia di una volontà straniera e priva di senso per i mortali».<sup>66</sup>

«evidente [...] la condizione di assoluta passività in cui vive ogni individuo: un'espressione ricorre con frequenza ossessiva nelle cronache familiari di Elisa, «in preda a». Siamo nell'ambito più consolidato della letteratura novecentesca, che tende a valorizzare le spinte di emotività irriflessa a fronte della libera e consapevole affermazione di sé nel mondo»<sup>67</sup>

Affiancando a quest'aspetto del romanzo morantiano quanto s'è detto in precedenza, nel sottocapitolo *Il caso e l'attimo nella narrativa naturalista*, riguardo all'ingresso del caso nel romanzo, è possibile notare come ritornino alcuni stilemi di quella narrativa ottocentesca che però era già proiettata verso il futuro e che, difatti, ha gettato le basi per la nascita del modernismo. Si potrebbe dire che in *Menzogna e sortilegio* vengono ripresi alcuni dei tratti più innovativi e più “novecenteschi” del romanzo ottocentesco. Nella novella *Une partie de campagne* di Maupassant, ad esempio, si è osservato come gli eventi e le situazioni del tutto contingenti (il casuale incontro con i canottieri, il calore bruciante del sole, il canto dell'uccellino nel bosco) fossero stati la causa di avvenimenti altrettanto imprevisti (il giro in barca, lo stordimento sensuale, la commozione della ragazza); allo stesso modo anche nel romanzo d'esordio di Elsa Morante ritorna, e viene fortemente enfatizzata, la correlazione di causa-effetto fra eventi che, però, nascono come totalmente casuali: il fortuito passaggio della carrozza dei Cerentano, sul Corso e in quell'esatto istante, rende possibile l'altrettanto accidentale avvistamento della stessa da parte di Teodoro e del conseguente scambio di saluti fra i due cugini, il quale porterà Anna a sviluppare una sorta di fissazione sulla figura del Edoardo e su tutto ciò che egli simboleggia (agiatezza, nobiltà, superiorità). La stessa casualità è, per esempio, quella che domina il primissimo avvistamento di Anna da parte di Francesco De Salvi nell'atrio di palazzo Cerentano: i percorsi dei due giovani sconosciuti si intrecciano accidentalmente in quel luogo e in quel momento, e ciò avrà come conseguenza il malizioso piano di Edoardo di combinare insieme i due; in questo modo egli potrà liquidare facilmente la cugina, la cui compagnia aveva iniziato ad annoiarlo. In *Menzogna e sortilegio*, però, si danno anche occasioni in cui il potere del

---

<sup>66</sup> Ivi., p.491

<sup>67</sup> G. Rosa, *Op.cit.*, p.59

caso viene esplicitamente menzionato dalla narratrice della storia: è quello che accade nel primo capitolo della *Cuginanza*, tra l'altro simbolicamente intitolato *Malizioso e straordinario accidente*, dove l'aggettivo «straordinario», se inteso con l'accezione di «imprevisto, inaspettato», ma soprattutto il sostantivo «accidente» sottolineano tutta la natura casuale dell'avvenimento. Già dall'incipit del capitolo ne abbiamo una prova:

«Circa tre anni dopo gli avvenimenti su esposti vi fu un nuovo incontro fra i cugini Anna ed Edoardo. / Anna aveva ormai compiuto i diciassette anni allorché un *caso bizzarro* mise sulla sua strada il cugino.»<sup>68</sup>

Ecco che il «caso bizzarro» viene espressamente chiamato in causa all'interno della narrazione, ad indicare che quanto segue, e cioè il secondo faccia a faccia di Anna con il Cugino, è proprio frutto della casualità e non di un vaneggiato destino. A questo inizio di capitolo, fa seguito la descrizione dettagliata della città di P. in quella mattinata invernale, e dell'atmosfera che la circonda. Anche nella presentazione della città e degli eventi atmosferici, la narratrice Elisa calca le circostanze eccezionali nelle quali avviene l'incontro tra cugini: il clima è surreale, la neve, fenomeno imprevisto e «raro» in quel luogo, imbianca le strade, causando il sovvertimento delle consuetudini cittadine. Insomma, una serie di coincidenze fortuite e inattese che porteranno le strade dei due cugini ad incrociarsi: la situazione climatica eccezionale spinge, infatti, il gruppo di giovani aristocratici a sollazzarsi sul bordo della strada appena fuori da una pasticceria, importunando delle ragazze per causarne la caduta sul suolo scivoloso, e atteggiandosi poi da cavalieri; sempre casualmente passa di lì Anna, che diventa una delle vittime di quei giochetti crudeli. Così, la concomitanza di tutti questi fatti accidentali rende infine possibile l'incontro più importante di tutta la trama, e cioè quello fra Edoardo e Anna, da cui poi avrà inizio una relazione morbosa, patologica, ai limiti del sadismo. Relazione, questa, che ben esemplifica la tipologia di rapporti che si instaurano fra i vari personaggi della storia, tutti a loro modo caratterizzati da anomalie, incomprensioni, deviazioni e attriti.

---

<sup>68</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.125 (il corsivo non è originale)

## 2.2 “Epoepa” dell’irriducibilità

Dovendo dare una panoramica generale della storia narrata in *Menzogna e sortilegio* si può principiare col dire che il romanzo è frutto della memoria onirica e dell’attività di «fedele segretaria» di Elisa, ultima discendente della famiglia Massia-De Salvi. Fin dall’inizio, Elisa spiega in che modo e per quale motivo ella stia mettendo per iscritto la Storia della sua famiglia: i fatti riguardanti il passato dei suoi ascendenti le sono come mostrati in sogno dai suoi stessi antenati che, facendole avere delle visioni notturne, le svelano la storia delle famiglie Massia, De Salvi e Cerentano. Una volta svegliatasi dal sonno, Elisa comincia a stilare le cronache dei suoi parenti, sempre sostenuta dall’«impercettibile bisbiglio della memoria» che le detta cosa scrivere<sup>69</sup>. Lo scopo della scrittura di Elisa è quello di poter «gettar da un canto l’enigma» dei suoi «anni puerili, e ogni altra familiare leggenda», ovvero lasciarsi alle spalle le vicende familiari, soprattutto quelle che ha vissuto in prima persona con la madre Anna e il padre Francesco, i quali, a suo dire, l’hanno fatta ammalare del «mal di menzogna».<sup>70</sup> In questa cornice narrativa si inseriscono le vere e proprie cronache familiari di Elisa: i fatti narrati riguardano tre generazioni, rappresentate dalle tre figure femminili di Cesira, Anna ed Elisa, coprendo un arco temporale di circa un cinquantennio. Cesira, maestra di paese con spudorate ambizioni sociali, fa un matrimonio d’interesse e sposa Teodoro Massia di Corullo, nobiluomo decaduto. Una volta scoperta la condizione di miseria materiale in cui vive il marito, le speranze di Cesira si infrangono; tuttavia, dall’unione dei due, nasce Anna, la quale svilupperà un’adorazione per il padre mentre per la madre nutrirà solo odio. Un giorno, mentre è a passeggio col padre, Anna ha modo di vedere la carrozza appartenente a donna Concetta Cerentano, nata Massia di Corullo, e di scambiare un veloce saluto a suo cugino Edoardo. La bambina rimane folgorata dal cugino, e da quel momento in avanti inizierà a nutrire pensieri ossessivi nei suoi confronti. Una decina di anni più tardi, Anna, vittima dei crudeli svaghi di un gruppo di giovani tra i quali è presente Edoardo

---

<sup>69</sup> A proposito della natura totalmente onirica della memoria di Elisa, e perciò del carattere metaforico del “coro di morti”, Giuseppe Nava scrive: «I personaggi si impongono al lettore come veri e propri *revenants*, in una lontana eco della situazione pirandelliana dei *Sei personaggi*: una ‘folla di ritornanti’, che si ripropone nel sogno, oltre che nel ricordo, a riprova dei tratti onirici, e non realistici, della memoria morantiana, al cui dettato presiede un coro di voci febbrili di morti» (G. Nava, *Il ‘gioco segreto’ di Elsa Morante: i modi del racconto*, in *Vent’anni dopo. La Storia*, Studi Novecenteschi, Giardini, Pisa, XXI, giugno-dicembre 1994, n. 47-48, pp.70-71)

<sup>70</sup> Per un approfondimento sul «mal di menzogna» si rimanda al sottocapitolo 2.2 di questo elaborato.

Cerentano, si ricongiunge con il cugino. Tra i due nasce una storia d'amore morbosa, in cui il cugino sembra per lo più svolgere il ruolo dell'aguzzino e Anna della vittima docile e accondiscendente. Ben presto però Edoardo, annoiato dalla relazione, sceglie di recidere il rapporto con Anna, lasciandola senza spiegazioni. Ora il capriccioso nobiluccio ha un nuovo interesse: quello per il figlio illegittimo dell'ex-amministratore dei beni Cerentano, Francesco De Salvi. Avviene uno scambio di coppie del tutto architettato da Edoardo in veste di crudele burattinaio: quella formata da Francesco e Rosaria, semplice e vitale prostituta di umili natali, si spezza a causa del tradimento perpetrato da lei ai danni del butterato Francesco; quest'ultimo viene gettato nelle braccia di Anna, la quale, però, non prova nei suoi confronti nessun interesse se non quello meramente economico. La discendente dei Massia, quindi, pur essendo ancora completamente assorbita dal suo malato amore per il cugino, acconsente ad un matrimonio d'interesse con il butterato, salvo poi scoprire che anche Francesco vive nella miseria più totale. Nonostante ciò, dalla loro unione nasce Elisa, la narratrice della storia. Nel frattempo, Edoardo, malato di tisi, è ospite di tutti i sanatori d'Europa, e la sua esclusione dall'azione, nel romanzo, si protrae fino alla sua morte. A questo punto della trama c'è uno scarto narrativo: gli ascendenti di Elisa, che le sussurravano le cronache familiari mentre lei si dedicava alla trascrizione, svaniscono dalla sua camera. Per portare avanti il racconto, quindi, Elisa dovrà fare affidamento solo sulla propria memoria personale; dopotutto, ora è diretta testimone dei fatti accaduti. Il racconto riprende quando i genitori di Elisa sono ormai vicini ai trent'anni mentre lei ne ha una decina. Anna, insediata da brutti presentimenti, si reca quotidianamente in passeggiata davanti a palazzo Cerentano finché un giorno non riceve la notizia: Edoardo è morto. La madre Concetta, oscillante fra periodi di negazione della morte del figlio e brevi momenti di lucidità, interroga Anna su eventuali lettere spedite da parte di Edoardo. La nipote accomoda i deliri della vecchia, e dedica le notti a scrivere con foga delle lettere d'amore a se stessa. Da questo momento in avanti Anna cambia: è molto più vitale, attiva, appare ringiovanita, insomma è innamorata. Ciò provoca le gelosie di Francesco che, però, rimangono senza risposta. Anna, infatti, è innamorata di uno spettro e incalzata sempre di più da una follia delirante. Una mattina, casa De Salvi riceve la notizia di un incidente: Francesco, caduto dal treno postale su cui lavorava, è morto travolto. Questo evento rappresenta la goccia che fa traboccare la follia di Anna, la

quale, consumata dalla malattia, muore poco dopo. Elisa viene allora adottata dalla pietosa Rosaria, da sempre innamorata di Francesco, e si trasferisce con lei a Roma.

La trama di quello che ad un primo sguardo potrebbe apparire un feuilleton, un semplice romanzo d'appendice è in realtà molto più complessa e cela in sé degli aspetti di problematicità non trascurabili. Nel romanzo il cui «vero tema è la congiura dei sentimenti»<sup>71</sup>, i rapporti tra gli individui sono quasi tutti improntanti all'odio, spesso immotivato e gratuito, e al disprezzo reciproco; in altri casi, si manifestano sentimenti d'amore, ma si tratta sempre di un amore deviato e tossico, in cui si instaurano rapporti di forza tra una personalità dominante adorata e, invece, una sottomessa e umiliata. Dopotutto è proprio questa la «sindrome dell'amore morantiano»: una passione travolgente e totalizzante ma sempre infetta<sup>72</sup>. Questi fenomeni d'odio e di amore malato non si verificano solamente tra individui di differente estrazione sociale; i rapporti tra personaggi, perciò, non ricadono tutti nella categoria tematica, pur presente nel libro, della lotta di classe: gli scontri avvengono soprattutto all'interno del nucleo familiare, proprio in quel contesto in cui si dovrebbero coltivare gli affetti più preziosi e in cui ci si dovrebbe sentire protetti e amati. Nonostante gli odi-amori di *Menzogna e sortilegio* si consumino tutti più o meno dentro la sfera familiare, essi sono sempre inesorabilmente collegati alla determinazione sociale dei soggetti: è come se la radice sociale dell'individuo venisse da esso interiorizzata a tal punto da divenirne un carattere stesso della personalità.

«L'amore nasce, vive, si nutre di condizionamento sociale. [...] I due elementi, quello sociale e quello sentimentale, agiscono insieme»<sup>73</sup>

Non c'è dunque un conflitto tra lo stato sociale dei personaggi e le passioni che essi provano, bensì un mutuale condizionamento: Anna non si innamora del Cugino malgrado le differenze sociali e gli ostacoli che queste comportano, ma proprio perché gli squilibri sociali fra di loro esistono; il suo amore per Edoardo nasce e cresce in funzione di essi. L'erede Cerentano, allora, simboleggerà per lei la nobiltà, il rispetto sociale, la ricchezza,

---

<sup>71</sup> G. Pampaloni, recensione a *Menzogna e sortilegio*, «Il Ponte», V, n.4, 1949

<sup>72</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto, nove immagini di Elsa Morante*, cit., p.54 (Testo già presente come prefazione all'edizione Einaudi Tascabili di *Menzogna e sortilegio*, Torino, 1994, p.XXI)

<sup>73</sup> Ibid.

che Anna non solo vuole avere e raggiungere tramite il matrimonio con il cugino, ma che desidera lei stessa incorporare. In egual modo, l'interesse di Edoardo nei confronti della cugina non scaturisce in lui *nonostante* la diversa estrazione sociale, ma proprio *dipendentemente* da questa: è un diletto per lui imperare su di Anna grazie alla superiorità datagli dal suo rango sociale, tiranneggiarla e raccogliere le prove della sua adorazione:

«[...] un'espressione di trionfo gli illuminò la faccia: «Ah, come ti sei sbiancata al vedermi, - egli pensò, - povera straccioncella, angelo mio».»<sup>74</sup>

«Seppure l'istinto di prevalere lo traeva sovente ad amare chi era posto più in basso di lui, non lo sfiorava mai l'intenzione, e neppure il pensiero di elevare al proprio rango la persona amata. [...] nel caso presente, poi, troppa dolcezza traeva Edoardo dal senso della propria superiorità sociale.»<sup>75</sup>

«Accettava senza compatirli o stupirsi e senza quasi avvedersene i segni evidenti della povertà di Anna. Seppure li scorgeva, essi gli parevano un attributo inseparabile dalla persona di Anna, fatale e grazioso: quasi una civetteria per meglio piacere a lui stesso, Edoardo.»<sup>76</sup>

Lo status sociale del personaggio non è, come avviene nella tradizione romanzesca ottocentesca, un elemento che ostacola l'amore tra due individui, oppure un obiettivo da raggiungere per la propria affermazione nel mondo, esso è come una caratteristica intrinseca e immutabile del personaggio, un tratto del suo carattere; proprio perché tale, può essere l'elemento scatenante di amori e odi, di accordi e conflitti.

Alla base di tutti i rapporti malati del romanzo sta una profonda e incessante condizione di incomprendimento: nella maggior parte delle scene d'incontro o di dialogo tra personaggi, i due o, al limite, tre interlocutori non sono in grado di interpretarsi, di capire quali sono i reali sentimenti o le vere intenzioni dell'altro; gli atteggiamenti e le parole del prossimo arrivano sempre impreviste, inaspettate e provocano la «sorpresa», lo «sbigottimento», lo «stupore», la «meraviglia». Ciò avviene persino tra madri e figli, tra marito e moglie, tra innamorati, insomma tra individui connessi da un legame che dovrebbe essere profondo, sincero, e che dovrebbe, quindi, favorire una comprensione reciproca semplice e naturale. L'incontro con l'altro, inteso come connessione e sintonizzazione con quanto è diverso dal sé, come comprensione delle volontà e delle passioni che animano il prossimo, risulta impossibile. Nessuno dei personaggi si rivela in

---

<sup>74</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.142

<sup>75</sup> Ivi, p.154

<sup>76</sup> Ivi, p.156



grado di relazionarsi veramente con l'altro, intendendone i sentimenti, le speranze, le intenzioni o le motivazioni. Ne possono essere un esempio gli episodi che compongono la sezione *La cuginanza*, nei quali si palesa tutta la morbosità e la perversione del rapporto fra Anna e il Cugino. In questa parte del romanzo, la narrazione, che acquisisce una struttura circolare, sembra ritornare continuamente su se stessa, rimodulando sempre il medesimo schema: Edoardo attua una sadica provocazione della cugina, la quale, indignata e mortificata, non riesce alla fine a trattenere i suoi sentimenti di dolore o di gelosia, e scoppia in pianto oppure esterna in altri modi le sue emozioni; a questo punto il persecutore Edoardo, intenerito dalla reazione della sua vittima e rassicurato circa il potere che ha su di lei, finisce paradossalmente per rincuorarla. La circolarità della narrazione e gli schemi ripetitivi sembrano riflettere, a livello di trama e di impianto narrativo, la relazione bloccata che c'è fra i due cugini: avviene, infatti, una sorta di cortocircuito tra la volontà di sacrificio, di offerta di sé di Anna, e la continua procrastinazione del rapporto carnale da parte di Edoardo, inebriato dall'innocenza e dalla completa disponibilità della cugina.<sup>77</sup> Nella serie di incontri che avvengono tra i due amanti si ripropone sempre la stessa dinamica, che prevede un Edoardo finto offeso e angosciato, il quale, imbastendo un siparietto, accusa la cugina di essergli infedele, di essere bugiarda, di tenere un comportamento civettuolo con altri ragazzi, e, dall'altra parte, un'Anna che cerca disperatamente di dimostrare la propria estraneità alle accuse mossele. Naturalmente Edoardo non mette in dubbio di essere adorato e rispettato da Anna, ma si diverte sadicamente a vedere la ragazza in preda all'agitazione mentre cerca di provare la propria innocenza. Anna, invece, non arriva mai a comprendere le reali motivazioni di quelle accuse: ben lungi dal sospettare una macchinazione crudele di Edoardo, immagina che i timori e le preoccupazioni del «bel normanno» siano autentiche. La sezione del romanzo è tutta costellata da queste situazioni in cui Edoardo finge sdegno nei confronti della cugina, mentre Anna non riesce ad intendere i suoi veri subdoli intenti. La pura incomprendimento della ragazza rispetto agli atteggiamenti di suo cugino viene espressa, nel libro, talvolta tramite formule pronunciate direttamente da Anna, talaltra sottoforma di reazioni leggibili sul suo volto.

---

<sup>77</sup> G. Fontana, *Maliziosi e straordinari accidenti: le scene d'incontro in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante*, «Per leggere», primavera 2019, n. 36, pp.169-170

«[...] Voglio dire: metti il caso che oggi tu incontri uno, come incontrasti me? Ebbene: domani costui potrà baciarti e tu non gli dirai di no, che ne dici? può darsi? - Che cosa vuoi dire? – balbetta Anna»<sup>78</sup>

«A una così assurda insinuazione, Anna diventa tutta rossa»<sup>79</sup>

«Ma soprattutto cocente le era il pensiero che Edoardo non capisse quant'ella lo amava. [...] si sentiva lei stessa in difetto per la propria incapacità di farsi comprendere.»<sup>80</sup>

Negli esempi soprariportati si nota la confusione che vige nella mente dell'interdetta Anna, allorché il suo idolo allude a certe sue civetterie nei confronti di altri ragazzi. Le reazioni della cugina sono chiare: «Che cosa vuoi dire?», «diventa tutta rossa», «Edoardo non capisse quant'ella lo amava»; tutte esprimono perplessità, spaesamento e desiderio di far capire a Edoardo il suo vero sentimento, quando, in realtà, il diabolico cugino ne è ben a conoscenza. Si manifesta, qui, tutta l'irriducibilità di Edoardo nei confronti di Anna: la giovane, accecata dall'immagine perfetta del «bel normanno» che si è creata nella sua mente, e perciò incapace di formulare pensieri che riguardino la malizia e la crudeltà dello stesso, non è in grado di interpretare, di dare un significato ai comportamenti di Edoardo. Durante tutta l'adolescenza, nell'età adulta, finanche dopo la morte del cugino, quest'ultimo verrà investito da Anna di un'aura di perfezione, quasi di santità, che non ammette la possibilità di una condotta empia o, se anche la ammette, la trasfigura facendola risultare galanteria e grazia. Suo cugino rimarrà per lei sempre un'alterità assoluta, rivelandosi irraggiungibile sì a causa delle barriere sociali che li dividono, ma soprattutto incomprensibile e oscuro negli atteggiamenti, nei reali sentimenti, nelle intenzioni.

Un'altra occasione in cui si palesa la totale incomunicabilità fra personaggi e la loro impossibilità di interpretarsi l'uno con l'altro è l'episodio in cui Alessandra, madre di Francesco De Salvi e quindi nonna di Elisa, partita dal paesino di campagna in cui vive, arriva nella città di P. per far visita al figlio e per donargli i suoi gioielli, affinché questo possa pagarsi gli studi. Quel giorno Francesco si era accordato con Edoardo per fare un'uscita, e, infatti, la carrozza dei Cerentano lo sta aspettando fuori dall'umile edificio di cui il butterato ha affittato una stanza. Alessandra, intimorita dai grandi spazi della città, una volta arrivata all'indirizzo di casa di suo figlio, si avvicina alla carrozza e chiede al

---

<sup>78</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.148

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ivi*, p.150

ragazzo che vi ci trova dentro, e cioè Edoardo, se il posto in cui si trova corrisponda effettivamente a quello riportato nel foglietto che teneva in mano; dopodiché la donna aggiunge che si trova lì per far visita a suo figlio, che vive proprio in quel palazzo. Edoardo non impiega molto a capire che l'umile donna che si trova di fronte, vestita di panni poveri e semplici, è la madre di Francesco, e ha così conferma del fatto che l'amico vantosi nobili natali quando in verità proviene da un'umile famiglia contadina. La sua ipotesi diventa fatto inequivocabile allorché la donna, vedendo Francesco uscire dal palazzo, gli si getta al collo dandogli un caloroso abbraccio. Il butterato, da parte sua, è subito allarmato dalla presenza di sua madre in città e, soprattutto, dalla possibilità che Edoardo, scoprendo le sue vere origini, comprenda che le ostentazioni circa la sua nobile provenienza non fossero altro che menzogne. Chiaramente il butterato ignora che Alessandra abbia già parlato con Edoardo e che gli abbia praticamente già rivelato di essere sua madre; per questo motivo, Francesco, dopo essersi velocemente staccato dall'abbraccio materno, senza neanche salutare a dovere la madre, si affretta verso la carrozza di Edoardo per rifilare a quest'ultimo l'ennesima bugia e per chiedergli di rimandare la loro uscita:

« [...] Egli si fece pallido, e poi, come la donna lo strinse a sé, diventò rosso di vergogna, svincolandosi in fretta da lei, e gettando nel tempo stesso verso la carrozza d'Edoardo un'occhiata confusa: - Aspettami qui, - ordinò ad Alessandra con tono secco e quasi malevolo. Poi si diresse verso la carrozza come verso un miraggio che in quel momento lo spaventava; e incerto, pieno di rossore, spiegò all'amico che quella contadina così espansiva era una domestica di casa sua [...] gli toccava rinunciare, adesso, alla passeggiata, e alla compagnia dell'amico; ma, se Edoardo lo permetteva, lui stesso, Francesco, poteva recarsi verso sera a prenderlo, a palazzo Cerentano. Edoardo annuì, celando sotto le palpebre uno sguardo di consapevole malizia [...] L'ingiusto sentimento di rabbia e d'onta tenne Francesco ancora qualche minuto. Invece di festeggiare Alessandra, egli andava covando fra sé il timore che Edoardo potesse scoprire il vero: e cioè che quell'umile contadina era la madre del suo amico, e non la serva come gli si era voluto far credere.»<sup>81</sup>

« [...] Per liberarsi da questa rabbia, e insieme per giustificarsi in qualche modo del proprio contegno, nel salire le scale Francesco rimproverò ad Alessandra l'abbraccio di poco prima, dicendole aspramente che in città non s'usa di far simili espansioni d'affetto in mezzo alla via. Alessandra, sebbene delusa dall'accoglienza del figlio, che s'attendeva assai diversa, era troppo semplice per sospettarne i veri motivi; e d'altra parte non sospettava che Francesco dovesse esser felice della sua visita.»<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Ivi, pp. 255-256

<sup>82</sup> Ivi, p. 256

Si è di fronte, qui, a due scene in cui tra i protagonisti dell'episodio regna l'incomprensione. Il primo segmento mette in scena la mancata interpretazione di Francesco nei confronti dell'amico Edoardo: sebbene quest'ultimo sia al corrente del fatto che quell'umile signora fosse la madre dell'amico e non la serva, Francesco non riesce a capirlo, e prosegue con la sua farsa da quattro soldi, sperando di convincere Edoardo che si tratti solamente di una sgattera venuta a portargli notizie di casa. L'inconsapevolezza del butterato è proprio resa esplicita quando, sulla pagina, vengono riportate le preoccupazioni che lo tormentano: «andava covando fra sé il timore che Edoardo *potesse scoprire* il vero»; Francesco teme che Edoardo *possa scoprire*, e non che *possa aver scoperto*, la verità riguardo le sue origini. È ben chiaro, quindi, che il butterato ignori totalmente che Edoardo sia consapevole dei suoi veri natali. Al di là di questo singolo episodio, poi, Francesco, quando in presenza dell'amico, e più avanti succederà anche con Anna, con la stessa Elisa e persino con gli avventori dell'osteria di Gesualdo, non riesce a realizzare che le sue millanterie non bastano ad abbindolare il prossimo, che le persone intorno a lui lo hanno inquadrato e sono consapevoli che egli non sia il “barone” che dice di essere. Tra tutti, il ruolo principale di smascheratore delle vuote vanterie di Francesco è affidato proprio a Edoardo, il quale, fin dal primo incontro con Francesco avvenuto a palazzo Cerentano, aveva già compreso la natura insincera dei discorsi del butterato. Francesco, però, non riesce a rendersi conto di ciò, non è in grado di interpretare le eloquenti espressioni del volto di Edoardo, che manifestano sentimenti di malizia mista ad un leggero scherno ogni qual volta egli faccia riferimento al suo essere feudatario, né tantomeno coglie le sottili allusioni che di tanto in tanto il ricco ragazzo gli indirizza.<sup>83</sup> Il povero studente universitario è talmente assorbito da se stesso e dalle proprie menzogne, che non si accorge di essere, di fatto, il solo a prestar loro fede.<sup>84</sup> La seconda scena, di cui

---

<sup>83</sup> Ne è un significativo esempio proprio la scena del primo incontro fra Edoardo e Francesco, in cui, al presentarsi col titolo di “barone De Salvi” di Francesco, Edoardo si dimostra subito scettico e, una volta che i toni fra i due si sono alzati, non risparmia al butterato un'eloquente allusione al fatto che il suo titolo di “barone” sia falso: «[...] i suoi occhi caddero sul biglietto da visita consegnatogli poco prima dal domestico, e rimasto là sulla tavola. I suoi labbri s'incresparono allora in una piccola smorfia schernitrice, ed egli disse: - Scusate, *signor barone*, io credevo che non vi fosse nulla in comune fra voi e il signor Monaco. / Questa frase bastò perché di nuovo un cupo rossore salisse alle guance di Francesco: - Che cosa intendete... - egli disse ricadendo nella confusione [...]» (il corsivo è originale). Poco più avanti si fa riferimento anche a come Francesco scorga quello che gli pare essere un sorriso di scherno sulle labbra di Edoardo: «Ma qui, parendogli scorgere un lieve sorriso sulla bocca d'Edoardo, fu riassalito dall'ira [...]» (Ivi, p.225)

<sup>84</sup> Per un approfondimento sul personaggio di Francesco e il suo «mal di menzogna» si rimanda al sottocapitolo 2.3 di questo elaborato.

sopra, mostra invece una situazione di incomprensione degli intenti fra madre e figlio: in questo caso è proprio la madre Alessandra che non riesce ad interpretare i comportamenti di Francesco; nonostante l'atteggiamento freddo e distaccato che le riserva il figlio, infatti, l'umile contadina di campagna non si pone questioni, bensì decide di prendere per vera la stringata e improbabile spiegazione che adduce Francesco. Ella non riesce a percepire e ad interpretare i pur evidenti segni della vergogna di Francesco nel farsi vedere con lei; certo, inizialmente rimane un po' interdetta dalla strana reazione del figlio al suo saluto caloroso, ma poi non si pone il problema di indagarla, di capirne le ragioni profonde. I motivi della "cecità" di Alessandra di fronte alla vergogna provata dal figlio stanno, certamente, nella semplicità contadina della donna, la quale, non avendo mai avuto esperienza del contesto cittadino e delle gerarchie sociali che all'interno di esso vigono, ignora totalmente che si possa provare imbarazzo per il luogo e la situazione sociale di provenienza; ma soprattutto stanno nella completa idolatria che ella ha nei confronti del figlio: Alessandra è pienamente succube di Francesco e, infatti, ciò che lui dice e vuole è per lei legge. Non a caso, qualche riga dopo i segmenti soprariportati, si legge: «avvezza ad accettare come dogma tutte le parole del figlio, e a subire umilmente le misteriose volontà di lui, ai suoi rimproveri si scusò [...]» e, più avanti ancora, «ormai, nella vita di lei, c'era un solo idolo, e questo era Francesco».<sup>85</sup> La divinizzazione che Alessandra attua nei confronti del figlio, le impedisce di mettere in discussione ciò che lui dice e, di conseguenza, la rende orba a quelli che sono i suoi veri sentimenti e intenti. In entrambi i casi, insomma, sia quando è Francesco a non riuscire ad interpretare le espressioni e le parole di Edoardo, sia quando invece è Alessandra che non capisce i reali sentimenti del figlio, l'incomprensione è causata dal fatto che l'individuo che non riesce a farsi interprete del proprio interlocutore è troppo concentrato su se stesso oppure sull'immagine ideale che dell'altro si fa.<sup>86</sup> La mancata comprensione del prossimo, in definitiva, è provocata dalla focalizzazione esclusiva dell'io sulla dimensione interiore, interna al proprio essere, piuttosto che su quella esterna: Francesco è concentrato su se stesso e sulla buona riuscita dei propri inganni, mentre Alessandra è fissata sull'immagine ideale di Francesco che lei stessa ha creato nella sua mente e, in questo modo, non riesce a connettersi realmente con il figlio.

---

<sup>85</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.256

<sup>86</sup> Si rimanda al sottocapitolo 2.3 per un approfondimento del concetto di "idolo" in *Menzogna e sortilegio*

Come negli esempi sopracitati, così in tutto il romanzo, ricorrono scene d'incontro tra i personaggi in cui si conferma il fatto che la più parte dei rapporti, in *Menzogna e sortilegio*, sia improntata alla totale incomprensione tra individui: nessuna delle figure che abitano il romanzo riesce realmente a sintonizzarsi con l'altro, a capirne le reali emozioni, ad intenderne le finalità. Così Anna, investendo il cugino di un significato che egli nella realtà non rispecchia, non riuscirà mai ad intuire le autentiche motivazioni che spingono Edoardo a trattarla in quella maniera e, infine, ad abbandonarla, e i suoi molteplici tentativi di comprendere quell'alterità assoluta che il cugino rappresenta saranno sempre frustrati; Alessandra non realizzerà che dietro al comportamento freddo e distaccato del figlio si cela la vergogna e il rinnegamento delle proprie origini; Francesco, dal canto suo, non sarà mai in grado di realizzare che la farsa sulle proprie nobili origini che si impegna così tanto a portare avanti non ha sugli altri lo stesso effetto ingannatore che, invece, ha su di lui. Allo stesso modo, il butterato non comprenderà la vera cagione della partenza e dell'abbandono definitivo da parte del padre naturale Nicola Monaco, né riuscirà mai ad interpretare la completa ostilità che Anna dimostra a priori nei suoi confronti. Questa lunga trafila di incomprensioni, che spesso e volentieri si traducono sulla pagina sotto forma di scontri, di aperti conflitti, ben sintonizza il romanzo morantiano su quell'atmosfera di inquietudine, che stava alla base di molte opere, letterarie e non letterarie, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Il sentimento di inquietudine, di generale disagio è dato, in *Menzogna e sortilegio* come nelle opere otto-novecentesche di cui si è trattato nel capitolo precedente, dall'impossibilità dell'incontro con l'altro, dal non riuscire a comprendere ed entrare in sintonia con il mondo circostante, che sperimenta l'individuo moderno. L'irriducibilità del diverso denuncia, quindi, l'assenza di "griglie interpretative" tramite cui relazionarsi col mondo: tutti i personaggi di *Menzogna e sortilegio* rivelano quella mancanza di saldi e condivisi fondamenti ideologici che, nella narrativa romantica ottocentesca, spingevano l'eroe all'azione, all'intervento attivo e, soprattutto, al reale incontro con l'altro. Ora tutto ciò non è più possibile, per cui l'individuo è portato a cercar rifugio in se stesso, nella propria interiorità. Al pari dei romanzi novecenteschi già analizzati, anche nel romanzo morantiano in questione si verifica, come reazione all'incomprensibilità del mondo, un completo rifiuto della realtà esterna, sociale e un rintanamento del soggetto nella sfera

individuale, nella dimensione interiore e celata della propria psiche, che, però, in *Menzogna e sortilegio* assume tratti del tutto particolari e originali.

### 2.3 Il «mal di menzogna»: faccia a faccia con se stessi

Fin dalle prime pagine del romanzo la narratrice dell'“epopea familiare”, Elisa, rende noto al lettore quali sono le ragioni del suo scrivere. Ella si presenta come una ragazza venticinquenne, orfana di padre e madre, che ha da poco subito la perdita della madre adottiva; si confessa da subito misantropa e solitaria, ed informa che ormai da anni vive rintanata nella sua cameretta, evitando qualsiasi contatto umano. Al posto dei rapporti reali con persone concrete, infatti, Elisa preferisce quelli immaginari con i «fantasmi» della sua mente: fin da bambina ha avuto la tendenza a crearsi mille scenari fantastici nella testa e ad inventare storie i cui protagonisti sono santi, granduchi, re, mitici condottieri. La narratrice afferma anche che questa sua consuetudine inventiva è in diretto collegamento con l'ossessione sulle proprie origini e sulla propria «impareggiabile prosapia»: in effetti, a guardar bene, quei santi, sultani e gran capitani che abitano le sue immaginazioni altro non sono se non la trasfigurazione fantastica dei suoi parenti. Questa inclinazione a costruire, all'interno della mente, storie fittizie sulla propria famiglia, Elisa la fa risalire proprio ai suoi avi; sono loro che, trasmettendole il “morbo” della menzogna, l'hanno condotta alla situazione di autismo affabulatorio in cui si trova.<sup>87</sup> Il «mal di menzogna», come lo definisce Elisa, altro non è che l'attitudine a crearsi, dentro la mente, un'immagine di sé, della propria vita, della propria situazione sociale diversa dalla realtà, e convincersene a tal punto da scambiare quella che è la finzione per la verità, cadendo vittime dei propri vaneggiamenti. Chi ne soffre, quindi, è portato a negare completamente il principio di realtà e a rifugiarsi nella dimensione irreali. Dal momento che questo male è ereditario e si passa di generazione in generazione, Elisa sostiene che la responsabilità della sua “malattia di menzogna” sia proprio dei suoi parenti, tutti inesorabilmente affetti dal morbo. Per questo motivo la narratrice, accortasi degli effetti di tale patologia su se

---

<sup>87</sup> Resta da vedere se questo sentimento di colpevolezza non sia, in verità, quello di Elisa nei confronti dei propri parenti morti e proiettato su di loro.

medesima, decide di trascrivere le cronache della sua famiglia: nella speranza che, risalendo alle origini prime della malattia e individuando quei germi che hanno contagiato anche «la savia Elisa», le sia possibile lasciarsi alle spalle le vicende familiari che tanto la assillano e, di conseguenza, guarire finalmente dal mal di menzogna. Il delirio affabulatorio causato dal morbo ereditario, soprattutto la forma che esso assume in Elisa, è assimilabile alla teoria freudiana del “romanzo familiare”, ovvero la tendenza nell’infante a sostituire nell’immaginazione i suoi veri genitori con altri, ritenuti più degni e più adatti a svolgere il ruolo parentale. Questa consuetudine, comune e cosciente nel bambino e successivamente rimossa dall’adulto, si protrae solamente in alcuni casi di nevrosi.<sup>88</sup> Potrebbe, quest’ultimo, essere il caso di Elisa, le cui leggende familiari sarebbero da interpretare, allora, come il prolungamento degenerato del “romanzo familiare” infantile. Nelle sue fantasmagorie, infatti, i suoi parenti vengono rinnegati e sostituiti da un loro doppio più nobile, maestoso e che gode di prestigio sociale. Sebbene Elisa si renda conto della natura patologica delle sue consuetudini immaginose che la “costringono” a segregarsi dentro casa rifuggendo il mondo esterno, e manifesti la chiara volontà di indagarne la causa, alla fine ella sembra non volerne vedere e ammettere il reale significato, ovvero la negazione delle sue origini. I suoi iniziali intenti chiarificatori saranno presto abbandonati e, al loro posto, verranno attuati processi di rimozione e di oscuramento, volti non solo a fuorviare il lettore facendogli dimenticare i propositi da cui era partita l’indagine eziologica, ma anche ad evitare di dipanare l’intricata matassa del “romanzo familiare” di Elisa, risparmiandole così di affrontare delle verità scomode. A questo proposito Ilaria Splendorini scrive:

«Ma riconoscere il vero significato delle sue fantasie equivarrebbe ad ammettere che l’*enigma* lasciatole dai genitori è all’interno di se stessa, e che la sua natura è di ordine psicologico e non *cronachistico*. Portare la sua riflessione su questo enigma avrebbe il significato di mettere in luce tutti quegli episodi oscuri e dolorosi del suo passato, quei traumi così a lungo rimossi e, insieme, le ragioni della sua fissazione nevrotica sull’infanzia. Infine, cercare di capire il perché del protrarsi della negazione delle origini fino all’età adulta sarebbe

---

<sup>88</sup> S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in *Opere 1905-1908*, Vol. 5, Boringhieri, Torino, 1972, pp.471-472. Già Marco Bardini ed Emanuella Scarano avevano individuato le radici psicanalitiche della costruzione mitica all’interno di *Menzogna e sortilegio*, facendo notare come Elsa Morante fosse ben a conoscenza del saggio freudiano in questione e che anzi alcune parti fossero proprio modellate su questo. (M. Bardini, *Dei «fantastici doppi»*, ovvero *la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990, pp.173-299 e E. Scarano, *La «fatua veste» del vero*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, cit., pp.95-171)



come mettere a fuoco la vera natura dei suoi sentimenti nei confronti dei familiari: è proprio questo riaffiorare del rimosso che spaventa Elisa»<sup>89</sup>

Dal momento che scavare nella propria interiorità e rintracciare le ragioni profonde della sua nevrosi e del suo «mal di menzogna» potrebbe dimostrarsi troppo doloroso, alla fine Elisa decide di sottrarsi a quest'auto-analisi e di “mettere in scena” solamente le storie dei suoi familiari, tenendo se stessa nell'ombra. Ciò, ovviamente, non viene reso esplicito dalla narratrice, che anzi cerca di dissimulare questa sua omissione, lanciandosi nell'appassionato racconto delle cronache familiari, non privo di intrusioni ironiche e di commenti sarcastici. Proprio la decisione di Elisa di non procedere con l'indagine di sé e delle cause che in lei hanno scatenato il morbo, indica che il tentativo di guarigione è già fallito in partenza: il resoconto delle storie familiari che hanno come oggetto d'analisi i parenti e la fenomenologia del loro mal di menzogna, e che però escludono totalmente l'esame di Elisa, finiscono per essere la continuazione di quel “romanzo familiare”, sintomo della patologia da cui ella voleva guarire. Se la raggiunta guarigione si sarebbe dimostrata con il «gettar da un canto l'enigma» della sua infanzia «e ogni altra familiare leggenda», nonché con l'«uscire finalmente da questa camera», e cioè con il superare la misantropia e il desiderio di isolamento in una dimensione irreali, per tornare a vivere appieno nella realtà esterna, allora si può affermare che Elisa questa agognata guarigione non l'ha raggiunta. La sua esclusione dall'indagine, poi, non fa che confermarne il fallimento:

«L'inganno della sua scrittura [di Elisa] consiste allora nel puntare i riflettori sulla sua famiglia per poter restare nell'ombra, nel porsi ai margini del suo racconto autobiografico, continuando a svolgere un ruolo passivo, riproducendo e perpetuando lo stesso meccanismo di cui è stata vittima nel passato: ella si esclude dal suo racconto autobiografico e memorialistico così come era accaduto per le rappresentazioni fantastiche e per il teatro mentale»<sup>90</sup>

Se il mal di menzogna in Elisa si manifesta sotto forma di delirio autistico, di costruzioni mentali immaginarie e di rifiuto aprioristico di qualsiasi esperienza reale, nei suoi parenti il morbo assume forme, sotto certi aspetti, diverse.

---

<sup>89</sup> I. Splendorini, «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Le lettere, Firenze, 2010, pp.86-87

<sup>90</sup> Ivi, p.91

Nell'introdurre i membri della sua famiglia e nel delineare in essi i sintomi del «mal di menzogna», Elisa attua una vera e propria *reductio ad minus* dei personaggi, svelandone le falsità e le ipocrisie, talvolta assumendo un tono ironico e demistificatore che poco si addice al suo compito di «fedele segretaria». Le cronache familiari si aprono sul ritratto di Cesira, nonna materna di Elisa, di cui subito si sottolinea la propensione, presente in lei fin dall'infanzia, a considerarsi superiore rispetto agli altri e destinata a grandi cose. Come conseguenza al fatto di essere la più graziosa delle sue sorelle, l'unica istruita a dovere e la favorita del padre, ma soprattutto in seguito alle sue veraci letture adolescenziali di romanzi rosa, Cesira finisce ben presto per soffrire di un bovarismo incalzante, che la porta a sognare un futuro florido, brillante in cui lei copre il ruolo della regina nobilitata. In realtà Cesira non è altro che una povera borghesuccia vinta dalle «balenanti immagini di se stessa, come Narciso».<sup>91</sup> Per questo motivo, le sue fantasie e la visione totalmente irrealista del mondo la accecano a tal punto da non farla accorgere che la nobiltà del suo promesso sposo è solamente di nome e che, in realtà, Teodoro è completamente al verde e inseguito dai creditori. La narratrice, con tono tagliente e talvolta anche spietato, descrive l'infrangersi di tutte le irrealistiche ambizioni di Cesira, ormai costretta ad una vita misera, ben distante dagli ambiti splendori. Il suo mal di menzogna, che si manifesta come tendenza a perdersi in fantasie inverosimili che la vedono gran dama, agghindata di preziosi monili e insignita dei più grandi onori, le fa perdere completamente il contatto con la realtà e la capacità di giudizio, rendendola sensibile alle apparenze ma cieca alla reale sostanza che sotto queste si cela. Non molto diversamente si manifesta il morbo in suo marito, Teodoro Massia. Il vecchio nobiluomo, di cui viene taciuta l'infanzia e buona parte degli anni giovanili, è presentato come un libertino sprovveduto e dissipato, sempre pronto a spendere il suo denaro in maniera sconsiderata, per lo più con lo scopo di fare mostra di sé e della sua magnanimità. Nella visione che ha di se stesso, però, Teodoro si percepisce come un gran cavaliere, dedito alla ricerca del vero amore e alla generosità disinteressata. Autoconvinto a tal punto delle sue intenzioni pure e della sua nobile condotta, il vecchio sentimentale finisce per crederci veramente; sta solo alla narratrice, allora, riportare Teodoro «coi piedi per terra», svelandone la natura menzognera, e dandone un ritratto disincantato. Per fare ciò, Elisa

---

<sup>91</sup> E. Morante, *Op.cit.*, pp.53-54 «era il pensiero di diventare una gentildonna, di andare in carrozza e in palco adorna di brillanti che la trasportava; ed ella era, sì, in quei momenti, innamorata, ma non d'altri: lo era delle balenanti immagini di se stessa, come Narciso»

si serve di una moltitudine di parentesi chiarificatrici e ironiche, le quali creano una sorta di controcanto alla visione mistificatrice di Teodoro, “correggendo” il racconto al minimo palesarsi di una bugia o di un’omissione. Questa modalità narrativa è utilizzata allorché, nel testo, si procede a tracciare il ritratto del giovane Teodoro attraverso lo sguardo delle sue amanti passate:

«Infatti, ai loro occhi, e, in un certo modo, anche nella realtà, egli era non già un traditore o un dongiovanni, bensì l’uomo che si sacrifica perennemente a un ideale (da parte nostra noteremo che, a voler precisare la figura di questo nebuloso ideale, si scoprirebbe soltanto, temiamo, l’effigie dell’ozio, dello sperpero e dell’ignoranza. [...] Era il ribelle che sprezza convenzioni, rango e denaro, e lo spensierato che getta la propria esistenza allo sbaraglio (e se getta l’esistenza propria, sarebbe troppo chiedergli di risparmiare l’altrui).»<sup>92</sup>

Servendosi di questa modalità, Elisa non si perita di mettere in luce gli aspetti più grotteschi e caricaturali del nonno materno, il quale, nonostante gli sforzi a idealizzare la propria vita e ad assumere i tratti del personaggio tragico, non riesce a risultare credibile e sfocia solamente nel ridicolo. La menzogna in Teodoro, però, assume anche aspetti differenti da quelli della moglie: se Cesira costruisce solamente all’interno della propria mente le immagini mistificatrici di sé, tenendo quindi private le manifestazioni del suo morbo, il vecchio nobiluomo, invece, non si fa scrupoli ad esternare le chimere prodotte dalla sua fantasia. Teodoro, riferendo di epiche avventure ed esaltanti aneddoti, usa la parola come mezzo per sentire più reali le proprie illusioni, convincendosi sempre più della loro veridicità, e «come mezzo di evasione dal reale creando mondi lontani creduti sia da lui che da chi si fa ascoltatore delle sue avventure».<sup>93</sup> Tra quelli che stanno a sentire le millanterie di Teodoro, di certo l’uditore più rapito è proprio la figlia Anna. La bambina, che nutre un’ammirazione smisurata nei confronti del padre, fin da subito cade vittima dei suoi racconti menzogneri, non dimostrando ombra di dubbio circa la loro fondatezza. Tramite i fantastici racconti orali del padre e tramite la lettura dei «libri di cappa e spada» che Teodoro, ormai vecchio, le chiede di leggere e che finiranno per costituire, assieme ad alcuni triti romanzetti rosa, la biblioteca di Anna, la bambina assorbe fin da subito la tendenza al vaneggiamento, al viaggio mentale verso scenari immaginari; ne è un esempio lampante l’episodio in cui Anna, infastidita dal modo in cui Nicola Monaco parla del

---

<sup>92</sup> Ivi, p.49

<sup>93</sup>M. Bertocco, *La creazione dell’idolo in "Menzogna e sortilegio"*, «Studi novecenteschi», 2015, n.1, p.131

«Giovin Signore», e cioè di suo cugino Edoardo, a suo padre Teodoro durante i preparativi della loro collusione ai danni di Concetta Cerentano, si immagina di diventare una paladina alla guida di un grande esercito, pronta a scagliarsi contro il malvagio Nicola per salvare l'onore di Edoardo.<sup>94</sup> Sono, queste, le prime manifestazioni del mal di menzogna nella piccola Anna, destinate a svilupparsi e crescere insieme a lei. Il morbo in Anna, infatti, assumerà delle forme molto più marcate e gravi rispetto a quelle dei suoi genitori. Innanzitutto, la discendente dei Massia eredita la malattia in entrambe le modalità con cui questa si era manifestata nei suoi: come avveniva in Cesira, in lei si presenta la tendenza a rifiutare la realtà e qualsiasi elemento che provenga dal mondo esterno, per cullarsi nel rassicurante ventre della sua immaginazione; man mano che cresce, Anna inizia a vivere sempre meno nel mondo reale, mentre sempre più si rintana in quello mentale, privato. In questo modo, è possibile anche per lei rinnegare la sua identità, le sue origini, la sua condizione, e “vivere” la vita che ha sempre sognato, anche se all'interno della sua mente. Lo scollegamento dalla realtà che caratterizza il personaggio di Anna è sempre reso palese, nel romanzo, tramite reiterati riferimenti al carattere assorto della ragazza, la quale, costantemente immersa nei propri pensieri, a mala pena si accorge del mondo circostante. Questo suo tratto è ravvisabile, ad esempio, nel già citato episodio del secondo incontro tra cugini, che apre la sezione *La cuginanza*. Già solo dalla descrizione dell'abbigliamento e dell'incedere di Anna, si coglie il suo distacco rispetto a ciò che la circonda:

«Ella scendeva lungo il viale con altera e languida noncuranza, come se il cammino malfido non la riguardasse. Nelle scarpe nere tutte infangate, dai lacci consunti e legati in fretta, i suoi minuscoli piedi avanzavano con un passo regolare e tranquillo; mentre i suoi teneri occhi oscuri, che non degnavano alcuno d'uno sguardo, seguivano chi sa quali intimi orgogliosi splendori»<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> «Allorché Nicola esprimeva quei crudeli propositi contro Edoardo, ella, dopo la prima indignazione, si figurava che davvero Edoardo potesse trovarsi alla mercè di Nicola. Questi lo maltratta, lo strazia, ma ecco Anna si leva contro di lui: - Che fai? – gli grida, - lascia mio cugino, o guai a te, guai a te, fellone! – [...] Anna fa mostra di fuggire, ma riappare poco più tardi, guidando uno squadrone di cavalieri armati: - Arrenditi! – ella comanda all'oppressore; e costui non ride più, trema e domanda misericordia. [...] – Grazie, cugina cara, - esclama, - ti devo la vita. Che cosa chiedi in cambio? – Nulla, - dice Anna, - addio! dopo averti medicato le tue ferite, sparirò nelle tenebre donde apparvi. – No! - grida Edoardo – io non posso più vivere senza di te. Tu sarai la mia sposa -» E. Morante, *Op.cit.*, pp.92-93

<sup>95</sup> Ivi, p.127

L'«altera e languida noncuranza», il «cammino malfido», i «teneri occhi oscuri, che non degnavano alcuno d'uno sguardo» e persino «le scarpe nere tutte infangate, dai lacci consunti e legati in fretta» sono tutti aspetti che concorrono ad inquadrare Anna e la sua fuga nella propria interiorità, sintomo del mal di menzogna. Ad assicurare, infine, che effettivamente Anna sia persa nei suoi vagheggiamenti mentali arriva l'ultima precisazione, nella quale si afferma che gli occhi della ragazza seguono «chi sa quali intimi orgogliosi splendori», ossia che, mentre scende il viale, Anna è come non vedesse ciò che la circonda, è come non stesse vivendo nel mondo reale ma nel proprio mondo interiore. Poche righe più avanti, dopo che la protagonista viene definita «distratta e inconscia» come a rimarcare nuovamente l'alienazione, si racconta di come ella, nel suo cammino verso casa, venga disturbata da un ridente brusio e da schiamazzi a lei indirizzati. Anna, assolutamente ignara che quelle grida provenissero dal Cugino, e cioè colui che probabilmente era l'oggetto stesso dei suoi pensieri in quel momento, è infastidita da quel brusio che, come una secchiata d'acqua fredda, la sveglia dal suo “sonno” immaginoso e la richiama alla realtà. Ne sono chiare spie le seguenti frasi:

«Come Anna giunse al limite dello spiazzo, l'accolse dal gruppo di giovani un ridente brusio, ma lei non vi fece alcun caso, secondo il suo fiero e riserbato costume»

«[...] la voce s'era fatta armoniosa e virile. Tuttavia, per chi sa qual motivo, essa confuse Anna, che levò lo sguardo al gruppo di giovani, senza distinguerne singolarmente nessuno»

«Naturalmente, ella non poteva riconoscere Edoardo; ma come, a suo dispetto, e pur abbassando gli occhi confusi, le accadde di guardarlo [...]»<sup>96</sup>

Da queste piccole precisazioni della narratrice, si può constatare come Anna sia piuttosto disturbata dagli schiamazzi non meno che dal gesto di galanteria del misterioso ragazzo che si scoprirà essere Edoardo, entrambi percepiti da lei come delle fastidiose intromissioni della realtà esterna nel flusso dei suoi pensieri, nei suoi viaggi mentali. È come se «tutti i suoi sforzi fossero tesi a preservare i tesori della sua interiorità dall'intrusione del reale».<sup>97</sup> Questa completa perdita di se stessa nelle sue fantasie, attitudine che, una volta ricongiuntasi con il cugino e iniziata la loro storia d'amore

---

<sup>96</sup> Ivi, p.128 il corsivo non è originale

<sup>97</sup> G. Fontana, *Maliziosi e straordinari accidenti: le scene d'incontro in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante*, «Per leggere», primavera 2019, n. 36, p.144

malata, diventerà sempre più intensa fino a divenire ossessiva, si rifà alla particolare configurazione del mal di menzogna così come si era verificato in Cesira, anche se molto amplificato e con conseguenze più corrosive. La tendenza di Anna all'estraniamento dalla realtà oggettiva, per trovare rifugio in una soggettiva e utopica rimarrà, come è avvenuto per Cesira, sempre nascosta, sempre celata all'interno di sé e mai condivisa con nessuno. O almeno così succede fino all'episodio delle finte lettere. La forma del "morbo ereditario" che si era verificata in Teodoro, il quale amava esporre le proprie millanterie a degli ascoltatori cosicché esse divenissero ai suoi stessi occhi più reali, si presenta anche in sua figlia quando questa si dedica alla stesura e poi alla lettura delle finte lettere scritte da Edoardo, in realtà stilate da lei medesima. Anna è così consumata dal mal di menzogna che sognare solamente non le basta più, né le è sufficiente esternare le sue fantasie oralmente come succedeva per suo padre; l'«esaltata eroina» ora necessita di mettere la propria finzione mentale per iscritto, così da renderla molto più concreta e così da poterci lei stessa credere, allorché s'appresta a farne una solenne pubblica lettura in presenza delle altre due complici «vestali», Elisa e Concetta.

Se nel mal di menzogna così come si manifesta in Elisa è riscontrabile l'aspetto che il morbo assume in Anna, e cioè il perdersi in vaneggiamenti che si fanno via via più concreti fino a diventare, agli occhi della malata, la realtà stessa in cui vive, nei sintomi che si palesano nella narratrice si può anche notare l'eredità paterna del morbo. Anche il padre di Elisa, infatti, è portatore del mal di menzogna, che in lui, come nella figlia, assume i tratti del "romanzo familiare". Francesco De Salvi, detto "il butterato" a causa delle cicatrici lasciate sul suo volto dal vaiolo, fin da bambino sperimenta la negazione delle sue origini: nato in una famiglia di contadini, ha un profondo attaccamento verso la madre, mentre nei confronti del padre Damiano, nonostante questo lo ami e lo supporti sempre, prova un inspiegabile distacco. Il "romanzo familiare", e quindi la sostituzione immaginaria delle figure genitoriali con altre ritenute più degne, comincia in lui quando fa la conoscenza di Nicola Monaco, uomo possente, ben vestito e affascinante che, nonostante sia solamente l'amministratore delle terre dei Cerentano, si spaccia per padrone. Questo personaggio, con il suo fare scenico ed esagerato, scatena subito l'ammirazione del piccolo Francesco, il quale desidera farsi vedere per il paese in compagnia di Nicola, sperando che i compagni lo credano «un suo parente, suo zio, o suo padre!». Tutto ciò, però, cambia drasticamente allorché Francesco si ammala di vaiolo e

viene lasciato sfregiato dalla malattia. Quell'anno, durante la visita di Nicola, questo si dimostra freddo e distaccato nei confronti di Francesco, che subito attribuisce la causa di tale atteggiamento alle sue cicatrici. In verità a Nicola non era mai importato molto del fanciullo, il quale era solo un tramite per arrivare a Damiano. Ciononostante, l'abbandono da parte di Nicola, unito alla confessione fatta a Francesco da sua madre, in cui ella ammetteva che era proprio Nicola il suo vero padre e non Damiano, costituiscono per lui una serie di eventi traumatici che porteranno Francesco a continuare il proprio "romanzo familiare" anche dopo l'età puerile. La negazione delle sue origini conosce un'ulteriore spinta quando il butterato, ormai giovane uomo, si trasferisce in città per proseguire gli studi: malgrado le sue accese prediche nelle osterie, riguardanti l'uguaglianza sociale e l'abolizione delle distinzioni di casta tra nobili, borghesi e proletari, Francesco dimostra di provare vergogna per le proprie umili origini e, difatti, non perde l'occasione di presentarsi come il "barone De Salvi", vaneggiando circa i suoi prestigiosi natali, persino quando scopre che il padre biologico Nicola era in realtà un ciarlatano e non un duca, come si spacciava di essere. Il mal di menzogna si manifesta in lui, come nella figlia, sotto forma di negazione delle origini e di "romanzo familiare", non escludendo, però, anche l'aspetto di estraniamento dalla realtà portato dal morbo: come avviene per tutti gli altri personaggi, anche Francesco, dopo una vita di millanterie, passata a vantare false nobili origini, finisce per credere lui stesso alla sua menzogna, divenendo vittima delle sue immaginazioni. Lo si può ben notare nel capitolo sesto della sezione *Il postale*, in cui Francesco, esasperato dall'atteggiamento astioso di Anna e invelenito dalla confessione di lei riguardo all'aver un amante col quale lo tradisce, rinfaccia alla moglie i suoi nobili natali:

«- Tu credi d'esser da più di me, perché tuo padre era nobiluomo? Per questo? Ebbene, stammi a sentire, non voglio più farne mistero, alla fine! Sappi che mio padre, il mio vero padre, era più signore del tuo, era un gran barone, anzi se vuoi saperlo con tutta precisione, un duca! [...] – Egli s'esaltava, prendeva un tono grandioso e trionfante nel far queste rivelazioni (sa il Cielo quanto veraci). [...] Ora, il suo lutto suonava così patetico, e il suo discorso era stato pronunciato con accenti così veritieri, che, ascoltandolo, io stimavo sincere le sue rivelazioni (e tale stima, è probabile, finiva ad averne egli stesso, non già per la via della ragione, ma del sentimento).»<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> E. Morante, *Op.cit.*, pp.625-626 non è, comunque, la prima occasione in cui Elisa, sebbene solitamente scettica nei confronti di ciò che dice il padre, è portata quasi a prestar fede ai suoi discorsi: «s'era dichiarato, Dio sa con qual diritto, figlio di un *gran signore* [...] Io lo ascoltavo con scettico stupore; ma, a volte, ero quasi convinta ch'egli non mentisse, tanto i suoi accenti suonavano persuasivi e veraci!» (Ivi, p.514)

Come si può osservare dal tono concitato assunto da Francesco, dal suo discorso ricco di domande retoriche e di esclamazioni, e come precisa anche la narratrice quando scrive «s'esaltava» e «prende un tono gaudioso e trionfante» nel fare queste «rivelazioni veraci», il butterato sembra essere pienamente convinto delle sue affermazioni, che lo vogliono figlio di un duca. Sembra di essere in presenza, ancora una volta, di un sintomo del mal di menzogna: Francesco stesso è ormai succube delle proprie millanterie, si è disconnesso dalla realtà e ora sta vivendo nelle sue creazioni mentali. Se ciò non fosse abbastanza chiaro, la narratrice, sempre servendosi delle parentesi, interviene per indirizzare il lettore verso la giusta interpretazione dell'episodio, precisando che suo padre finisce con lo stimare sincere le sue stesse rivelazioni, se non «per la via della ragione» (egli infatti razionalmente, dentro di sé sa che il proprio padre biologico non era altro che un imbroglione senza alcun briciolo di nobiltà), almeno per la via «del sentimento», e cioè per mezzo della sua fantasticheria.

Tutti i membri della famiglia di Elisa, insomma, sembrano soffrire, chi in un certo modo e chi in un altro, di questo «mal di menzogna»: ognuno di loro mostra una spiccata attitudine al fantasticare, al perdersi in mondi di finzione interiori, creati da loro stessi per poter fuggire dall'inaccettabile realtà delle cose. Al fine di non dover affrontare questa realtà intollerabile, ciascuno dei parenti della narratrice, anche, a loro modo, Edoardo e Concetta, è inesorabilmente portato a rinnegare la propria identità per tendere ad un'altra immagine di sé, un'immagine ideale, anche se menzognera, che realizzi tutti i desideri del “vero sé”.

«In *Menzogna e sortilegio* è messo a nudo il desiderio, da intendersi come una immagine contemplata di sé tesa verso l'altro: una versione 'migliore' che comporta uno straniamento in quanto, nelle sue estreme conseguenze, il soggetto desiderante vuole essere quell'altro'. Tale immagine contemplata, il nuovo sé, è la rappresentazione di un oggetto agli occhi della mente; è un fantasma, o meglio un idolo»<sup>99</sup>

L'immagine ideale e menzognera di sé a cui si anela, l'idolo che si finisce per adorare, è lo scopo ultimo dei personaggi del romanzo, ed è la ragione per cui essi si

---

<sup>99</sup> M. Bertocco, *Op.cit.*, pp.120-121



arroccano così saldamente nelle loro finzioni immaginative; anche laddove sembri mostrarsi nell'individuo un sentimento d'amore o d'odio verso l'altro, in realtà quel sentimento è sempre provato verso sé stessi: accade così nel malsano "amore" che lega Anna e Edoardo oppure Francesco e Anna. Queste relazioni deviate sono tutte caratterizzate da un rapporto dominatore e sottomesso, idolo e idolatra, amato e amante; ciò che gli amanti venerano, però, non è direttamente il loro amato, bensì l'immagine di se stessi che il loro amato può far realizzare: il loro vero idolo non è la persona amata in quanto tale, ma è la versione di sé che la persona amata, nella loro malata visione, può concretizzare. Così Anna non ama veramente il Cugino, ma ama il modello di se stessa che, sposando il cugino, può diventare realtà, mentre Francesco non è realmente innamorato di Anna, bensì dell'immagine di sé che, secondo la sua illusione, egli può raggiungere solo tramite il suo amore per Anna. Il «mal di menzogna», quindi, risulta essere, alla fine dei conti, una semplice forma di narcisismo, una contemplazione attiva di un'immagine di sé. Le parole di Cesare Garboli nella prefazione del romanzo risultano allora premonitrici:

«Coei (o colui) che ama si sente indegno e vile e ama per questo, per liberarsi dall'indegnità; e così regala all'oggetto amato l'immagine che vorrebbe avere di sé. Tortuoso, perfido meccanismo! Esso miete le sue vittime proprio tra coloro che non sanno di avere gli occhi disperatamente, ciecamente puntati sulla propria immagine. [...] L'amore è solo uno specchio.»<sup>100</sup>

Il narcisismo che affligge i personaggi di *Menzogna e sortilegio* è anche la causa che porta alcuni di essi ad assumere un atteggiamento aggressivo e sprezzante nei confronti del prossimo: la lontananza tra i sé reali e i sé desiderati crea una continua frustrazione che viene sfogata proprio contro quegli elementi e quelle persone che ricordano al narcisista lo scarto presente fra la sua condizione reale e quella idealizzata a cui aspira. È ciò che succede, per esempio, nell'asfissiante rapporto che si viene a creare

---

<sup>100</sup> C. Garboli, *Il gioco segreto, nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano, 1995, pp.56-57 (Testo già presente come prefazione all'edizione Einaudi Tascabili di *Menzogna e sortilegio*, Torino, 1994, p.XXI). Nella *Prefazione* alla ristampa di *Alibi* negli Elefanti Garzanti, 1990, Garboli scrive: «[...] l'amato è un idolo sfavillante, raggianti, e colui che ama è un oggetto miserabile e vile la cui presenza di verme sulla terra si spiega solo col raggio di luce numinosa che gli piove addosso da quella divinità adorata e inarrivabile. Non importa che l'amore sia immaginario o reale. [...] La sindrome degli amori morantiani è che l'amore non può mai essere corrisposto, perché è solo specchio di se stesso. Ogni amore è un amore perso. Non infelice: perso, invivibile» (p. VIII)

tra Anna, Francesco ed Elisa: Anna, nonostante l'assoluta e disinteressata devozione della figlia e del marito nei suoi confronti, riesce a vedere in loro solamente la distanza che la separa dall'immagine idealizzata di sé a cui tende, e che si sarebbe potuta realizzare, secondo lei, solamente tramite l'intercessione del cugino.<sup>101</sup> Il tipo di narcisismo riscontrabile nei personaggi del romanzo d'esordio di Elsa Morante è riconducibile ad una delle forme della patologia teorizzate dalla stessa autrice nel suo saggio *Tre Narcisi*:

«Narciso furioso: [...] piace a se stesso, non dubita di essere bello e affascinante, né di essere un genio; ma alla continua domanda del suo cuore ansioso, il prossimo risponde: “No, caro signore. [...] tu non sei bello, non sei affascinante, non sei un genio. Il Tal e il Talaltro, sì, lo sono, a tuo dispetto. Ma tu, no.” [...] Lo studio appassionato [...] delle vicende altrui, non ha per lui altro fine [...] che di convincerlo dell'altrui nullità e del proprio valore. Da ciò nascono il suo disprezzo e il suo odio verso gli altri, e la sua feroce aggressività [...]»<sup>102</sup>

Come avveniva in *Un amour de Swann* di Proust, l'oggetto dell'amore o, meglio, dell'idolatria e della fissazione diviene tale proprio perché assume a simbolo, diventa rappresentativo della possibilità di ritrovare una sorta di “unità primigenia di sé” che è l'obbiettivo dell'amante narcisista. Proprio come Swann aveva investito Odette del potere di riportarlo ad una condizione di pienezza esistenziale, così Anna rende Edoardo simbolo del reimpossessamento di sé e della sua primigenia condizione sociale di cui ella, nella sua visione, che poi non è altro che la visione inoculata da Teodoro, è stata privata; e così anche Francesco innalza Anna alla funzione simbolica di “occasione”, occasione di dare un significato alla sua vita, di ritrovare il senso dell'esistenza.<sup>103</sup>

Ecco che anche laddove l'incontro con l'altro, seppur degenerato, sembrava possibile, si scopre che in realtà non lo è: nel rapporto con l'altro l'individuo trova sempre e solo se stesso, ogni alterità è solamente specchio della propria identità. Il narcisismo dilagante, che caratterizza ogni singolo personaggio di *Menzogna e sortilegio* e che lo porta a vivere dentro una bolla solipsistica o, tutt'al più, a vedere nel prossimo solo il riflesso di se stesso, rende impossibile una reale esperienza di incontro con l'altro, nega

---

<sup>101</sup> A questo proposito, Giovanna Rosa osserva: “La spinta aggressiva, trasferendosi dal proprio io verso l'esterno, si converte in odio, e la vittima di un tempo, fattasi carnefice, sarà tanto più crudele quanto più in precedenza aveva manifestato dedizione e quanto più riconoscerà nel nuovo succubo i sintomi della sua idolatria passata. (G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p.92)

<sup>102</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987, pp.16-17

<sup>103</sup> Per un approfondimento del rapporto tra Francesco e Anna si rimanda al sottocapitolo 2.4.4 di questo elaborato.

ogni possibilità di interpretazione dei suoi sentimenti e delle sue volontà. Allora Cesira vivrà la sua vita nella negazione della sua condizione e nel rifiuto degli altri, rifugiandosi in un mondo interiore immaginario e utopico; La sola occasione in cui entrerà in rapporto con l'altro, e cioè quando incontra Teodoro, sarà per cercare in lui la possibile realizzazione dell'immagine ideale di se stessa. Teodoro, nondimeno, fino agli ultimi giorni della sua vita, proseguirà col raccontarsi e l'autoconvincersi di una versione di sé, prestigiosa e idealizzata, che nella realtà non esiste. Il suo rapporto con il prossimo avrà il solo scopo di trovare nell'altro una conferma delle sue illusioni. Anna, dal canto suo, avrà delle esperienze simili ma con conseguenze più gravi: il rifiuto del principio di realtà e il rintanamento nelle sue fantasie mentali la portano a subire le crudeli tirannie del suo "amato", considerato da lei l'unica chiave che possa aprirle un mondo in cui sia possibile la concretizzazione dell'immagine di sé a cui ella da sempre aspira. L'irrealizzabilità dei suoi sogni, causata in primo luogo dal rifiuto del cugino e in secondo luogo dalla sua morte, porteranno l'eroina alla pazzia e dopodiché alla morte. L'incontro con il prossimo per Anna si traduce o come ricerca nell'altro dell'avveramento di quella versione nobilitata di sé tanto sognata (incontri con Edoardo, Augusta, Concetta), oppure come sfogo, verso il prossimo, della frustrazione datale proprio dall'impossibilità di raggiungere il suo obiettivo (incontri con Cesira, Francesco, Elisa). Francesco, partito alla volta della città con buone intenzioni e alti ideali, si ritroverà anch'egli succube delle proprie menzogne, che lo portano, infine, a rifugiarsi in un mondo interiore immaginario. Le relazioni che intrattiene con il prossimo sono tutte volte all'ottenimento di una condizione sociale più prestigiosa che, sebbene apparentemente sdegnata, è in realtà da lui desiderata e ricercata, oppure al raggiungimento di un'immagine di sé elevato e reso nobile dall'amore per una donna divinizzata. Elisa, poi, nonostante si confessi misantropa ed eviti qualsiasi contatto con l'altro, non è immune alla spinta narcisista che agisce su tutti i suoi familiari: anche lei è portata all'adorazione di un'immagine mentale ricreata che, nel suo caso, non è altro che lei stessa nel ruolo di referente degli spettri. Il suo "rapporto con l'altro" è quello che intrattiene con gli spiriti dei suoi defunti parenti, i quali sono solo un mezzo per lei per diventare narratrice della storia e muovere a suo piacimento, all'interno della narrazione, i suoi familiari come burattini, vendicandosi in questo modo dei torti subiti.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> M. Bertocco, *Op.cit.*, pp.140

Il «mal di menzogna» che affligge tutti i parenti di Elisa, lei compresa, non è, allora, solamente un “morbo ereditario” che si contrae contro la propria volontà, ma diventa malattia proprio in colui (o colei) che è incapace di mettersi in relazione con l’altro perché disperatamente e immancabilmente concentrato su se stesso, e che si rifugia, allora, in una dimensione irreal e immaginaria dove poter dare libero sfogo al proprio narcisismo.

#### **2.4 Il confronto con l’alterità e lo svelamento**

Durante la narrazione si può assistere, per ognuno dei personaggi protagonisti, al lento ma inevitabile svelamento delle menzogne che lo dominano. Questo graduale smascheramento viene messo in atto tramite gli interventi demistificatori della narratrice, la quale non si fa scrupoli ad incorporare la semplice resa scritta dell’«impercettibile bisbiglio della memoria», e cioè il racconto che fa delle sue cronache familiari così come le viene “dettato” dalle presunte voci dei suoi defunti parenti, con commenti o precisazioni, spesso sarcastici e dissacratori, atti, appunto, a svelare la vera natura dei suoi familiari, sepolta sotto mille strati di bugie e di assurde costruzioni mentali. Questo processo di svelamento, però, non può essere affidato unicamente alla narratrice, che si è visto essere non sempre affidabile, ma anzi, spesso e volentieri, falsa e ingannatrice al pari dei suoi familiari; per questo motivo, la ricerca della verità, che possa far comprendere l’autentica essenza dei personaggi, smascherandone le menzogne e gli autoconvincimenti, è delegata anche al lettore del romanzo, il quale deve essere «lettore accorto» e individuare non solo gli “indizi” lasciati dalla narratrice circa la natura mendace, teatralizzante e chimerica dei personaggi, ma anche le falsità e le omissioni della stessa Elisa.

Proprio perché, come s’è detto in precedenza, il «mal di menzogna» che affligge tutti i parenti, e cioè la loro tendenza a raccontarsi una realtà utopica e illusoria diversa da quella concreta, e perdersi a tal punto nei propri vaneggiamenti da arrivare a crederli reali, li porta a non essere in grado di incontrare veramente il prossimo, di connettersi realmente con l’altro, le occasioni più adatte a compiere lo “svelamento” sono proprio quelle di incontro fra personaggi. In queste situazioni, infatti, l’individuo è portato a

confrontarsi con un'alterità, con ciò che è diverso da sé: è precisamente in queste circostanze che si può osservare come il soggetto sia incapace di comunicare davvero con il suo interlocutore, di interpretarne le espressioni facciali, di capire le emozioni e le intenzioni che lo animano; questo avviene perché ognuno dei personaggi "malati" di menzogna non vede nel suo prossimo un'alterità ma solamente sé stesso, o meglio, l'immagine idealizzata di sé stesso a cui tende e che così disperatamente desidera raggiungere.

Di seguito, quindi, si propongono, per ogni coppia di personaggi principali, l'analisi di alcuni faccia a faccia fra di essi, tentando di mettere in luce come, proprio nella situazione di incontro, che poi finirà sempre con l'essere un "non-incontro", si verifichi una mancata interpretazione dell'altro, causata dal fatto che l'attenzione dei singoli personaggi è sempre irrimediabilmente puntata su se stessi e sul proprio mondo interiore.

#### **2.4.1 Cesira e Teodoro**

La storia di Cesira e Teodoro viene principalmente narrata nel secondo capitolo della parte prima, intitolato (*Si dà inizio alle mie Storie familiari*). *Mia nonna fa un matrimonio d'interesse*. Le vicende riguardanti i due, dal loro primo incontro fino all'infelice matrimonio, vengono riferite, tutto sommato, sinteticamente, nel giro di una decina di pagine, e sono completamente riportate in modo indiretto dalla narratrice: in questo capitolo non si dà mai il caso di uno scambio di battute fra Teodoro e Cesira in discorso diretto. Già solo questo elemento è rappresentativo e contribuisce al sostanziale senso di estraneità che vige fra i due, i quali, sebbene amanti prima, promessi sposi e sposi poi, sembrano avere fra loro un rapporto non molto diverso da quello che avrebbero due persone che appena si conoscono. La maestrina di paese e il vecchio nobiluomo si incontrano allorché Cesira sta svolgendo il suo lavoro di istitutrice di due bambine, figlie di gran signori. Un giorno, nella casa patrizia in cui insegna, viene a far visita un «signore di famiglia feudale», per l'appunto, Teodoro Massia. Questi si invaghisce subito della maestrina e inizia, perciò, a frequentare spesso la casa in cui lei dà lezioni, con la speranza

di vederla. A Cesira queste visite e le attenzioni dedicatele da Teodoro non sfuggono e, nonostante sia piuttosto disincentivata dall'avanzata età e dall'aspetto di lui, finge di farsi sedurre e simula atteggiamenti di civetteria. Ecco alcuni segmenti che ben inquadrano i presupposti dai quali ha origine la loro relazione e che descrivono i comportamenti dei due in occasione di uno dei loro primissimi incontri:

«Appena le avveniva di trovarsi in presenza di Teodoro, immediatamente cambiava contegno [...] Teodoro Massia, non meno delle piccole allieve, si lasciava ingannare da quell'amabilità artefatta. [...] Anche l'evidente civetteria della fanciulla lo lusingava: non v'era dubbio, infatti, che era dedicata a lui. Senonché, essa non era ispirata dalle attrattive di Teodoro, bensì dall'ambizione e dall'interesse. Ma Teodoro non se ne rendeva conto [...] »<sup>105</sup>

Cesira, quando giunge Teodoro in visita, muta il suo atteggiamento, di solito piuttosto austero e severo, nei confronti delle allieve, mostrandosi molto affabile e comprensiva. Naturalmente, con questo contegno e con le sue altre leziosaggini, la maestrina mira a far colpo su Teodoro, anche se il suo obiettivo, in realtà, non è quello di ottenere l'amore o l'ammirazione di quest'ultimo; ciò che interessa a Cesira è l'occasione che egli rappresenta: sposare il vecchio nobiluomo, infatti, significherebbe per lei avere finalmente la vita che da sempre ha sognato, ovvero una vita negli agi e nella ricchezza, ma soprattutto significherebbe raggiungere quell'ambito riconoscimento sociale, quel livello di superiorità rispetto agli altri che la borghesuccia ha bramato fin dall'infanzia. Già dalla descrizione dei primi loro incontri si intendono le dinamiche che soggiacciono al loro rapporto: Cesira, al fine di raggiungere i propri scopi di affermazione personale, si "mette in scena", tiene una vezzosità artefatta nei confronti di Teodoro e finge di ricambiare il sentimento del vecchio tramite atteggiamenti lusinghieri e occhiate adescatrici, senza mai perdere, però, il carattere ingenuo e innocente che è proprio della sua persona. Dal canto suo, Teodoro, al quale piaceva definirsi un romantico e che, in quel punto della sua vita, «inclinava agli ingenui eccessi del sentimentalismo maturo»<sup>106</sup>, non mette in dubbio nemmeno per un istante che la civetteria della maestrina nei suoi confronti sia sincera, e si lascia, così, ingannare dalla messinscena di Cesira. La narratrice, nel riportare i primi incontri dei due, non si serve dei suoi commenti sarcastici per sfatare le illusioni e gli autoconvincimenti dei personaggi: qui Elisa tende piuttosto a mettere per

---

<sup>105</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.47

<sup>106</sup> Ibid.

iscritto i pensieri e le sensazioni di Teodoro e Cesira così come questi si configurano nella loro mente; lo si può notare, ad esempio, quando scrive: «Anche l'evidente civetteria della fanciulla lo lusingava: non v'era dubbio, infatti, che era dedicata a lui». In questo caso il punto di vista in considerazione è quello di Teodoro, e infatti viene riportata e messa in evidenza tutta la convinzione del nobiluomo nel credersi amato dalla giovane maestra, resa tramite espressioni quali «l'evidente civetteria» oppure «non v'era dubbio». In tali circostanze, dunque, sta al lettore leggere fra le righe e capire tutta l'ingenuità e l'illusione di Teodoro nel formulare certi pensieri. Ciò non preclude, però, alla narratrice di chiarire, ove necessario, le reali emozioni e i veri intenti dei personaggi, specialmente quando questi ultimi non ne sono del tutto consci. È quello che succede, ad esempio, quando Elisa, nel riportare le reazioni intime e nascoste della maestrina all'aspetto e ai gesti di Teodoro, mette in luce alcune verità che nemmeno la stessa Cesira vuole affrontare e che ella si ostina a reprimere nel fondo dell'anima:

«Con un aspetto cosiffatto e coi suoi modi, ch'erano un ibrido miscuglio d'incoscienza, di decadimento e di passione, Teodoro destò fin da principio nella maestrina un sentimento che somigliava, in verità, piuttosto alla repulsione che all'indifferenza o, tanto meno, alla simpatia. Ma Cesira evitava, fin nel segreto dell'anima, d'analizzare il proprio sentimento. La sua mente, quasi ossessa, non vedeva più altro che la possibile, inebriante metamorfosi della maestra Cesira in una gran dama; e dei sentimenti di questa Cesira non s'occupava più di quanto una grande sarta creatrice s'occuperebbe dei sentimenti d'un manichino di legno.»<sup>107</sup>

La narratrice della storia svela ciò che Cesira nasconde nell'animo, ciò che non ammette neanche a se stessa: ella non ama davvero Teodoro, e nemmeno prova indifferenza nei suoi confronti; per il vecchio nobile ella sente solamente odio e repulsione. Tuttavia, la maestrina si rifiuta di dare ascolto ai suoi reali sentimenti e cerca in ogni modo di soffocarli dentro sé. Gli scopi di Cesira, infatti, sono ben altri: a lei non interessa minimamente seguire il cuore, né si cura di dar retta alle passioni che la abitano, il suo unico obiettivo è quello di divenire una «gran dama», e se per raggiungerlo è necessario sacrificare la propria felicità e la ricerca del vero amore, così sia. In effetti, come Elisa stessa afferma, per la maestrina la “Cesira reale” non è altro che un «manichino di legno», mentre la “vera Cesira”, quella di cui si vuole occupare, è una Cesira ancora inesistente, ancora in potenza, ma che, grazie al matrimonio con un

---

<sup>107</sup> Ivi, p.50

nobiluomo, può finalmente diventare realtà. Val la pena, allora, sopprimere i propri sentimenti di odio nei confronti di Teodoro, sacrificandosi per uno scopo maggiore. In questo passaggio, si manifesta chiaramente quale sia la percezione che Cesira ha di Teodoro: egli non è altro che uno strumento, un mezzo per poter rendere concreta quell'immagine ideale di se stessa a cui Cesira aspira fin dall'infanzia. Non importa, allora, che il suo promesso sposo le sia odioso, che i suoi modi la infastiscano o, addirittura, la repellano perché, in fondo, Cesira non prevede di intrattenere con lui chissà quale rapporto, essendo egli solamente uno specchio di se stessa, riflettente l'immagine vittoriosa di una Cesira finalmente nobilitata, ammessa nelle «regioni celesti» del prestigio sociale.

Una dinamica simile, in ogni caso, agisce anche in Teodoro: l'amore che il vecchio crede di nutrire per la maestrina non proviene da un sentimento autentico, bensì da una certa percezione di sé che la frequentazione di Cesira gli permette di sperimentare. Si è già detto di come Teodoro vedesse se stesso come un cavaliere eroico, magnanimo e sentimentale, sempre dedito ad opere di generosità e alla ricerca del vero amore. In verità, il concetto che Teodoro ha della propria persona è assolutamente menzognero: la narratrice, mentre traccia il ritratto del nobiluomo secondo la grandiosa idea che egli ha di sé, avvalendosi di commenti ironici o sarcastici e di interventi dissacratori, si impegna a dipingere la reale immagine di Teodoro Massia, rovesciando quella edulcorata che quest'ultimo vorrebbe proporre. Il lettore è subito messo al corrente, perciò, della natura mendace e illusoria di Teodoro, il quale tende a raccontare, prima di tutto a se stesso e poi, inevitabilmente, anche agli altri, una versione di sé idealizzata e in nessun modo corrispondente a quella reale. In questo frangente, la relazione con Cesira finisce col rappresentare, per il vecchio, la possibilità di nutrire le sue fantasie di grandezza: ciò che "fa innamorare" Teodoro, infatti, sono proprio l'onestà e l'innocenza della maestrina, il suo contegno timido e virtuoso; tutti elementi che confermano in Teodoro l'immagine di sé che egli ha, ovvero quella di un uomo retto e onesto, un inguaribile romantico in cerca della fiamma del vero amore. Ecco dei passaggi che sono, in questo senso, rappresentativi:

«Era un sentimento pieno di foga giovanile e di generoso impegno: un fuoco che si presume d'avvampare non solo per la bellezza, ma per cingere e difendere l'onestà disarmata, e l'orgogliosa povertà. Teodoro s'era convinto di nutrire un tal fuoco nel momento stesso che



Cesira aveva arrossito alle sue proposte indegne, per fuggir poi, tremante, dai suoi occhi. [...] Insomma, il fuoco di Teodoro veniva alimentato da mille nobili pensieri; ed egli fu persuaso, come al tempo del suo primo matrimonio, di concepire un amore virtuoso, e nuziale.»<sup>108</sup>

In queste righe, le intromissioni della narratrice, volte a svelare l'illusione che Teodoro attua verso se stesso, sono ben visibili: «un fuoco che *si presume* d'avvampare», «Teodoro *s'era convinto* di nutrire un tal fuoco», «egli *fu persuaso* [...] di concepire un amore virtuoso». Tutte queste sfumature del discorso contribuiscono ad instillare nel lettore il giusto dubbio che quella di Teodoro sia una visione totalmente illusiva: seppur tenta in ogni modo di convincersene, egli non è realmente vinto dalla fiamma dell'amore per Cesira; in realtà, in lei Teodoro vede solamente l'occasione di convalidare quel modello ideale di sé che si è creato all'interno della mente. Ancora più eloquente è, sotto questo aspetto, la frase «Insomma, il fuoco di Teodoro veniva alimentato da mille nobili pensieri», da cui si evince che l'amore che il nobiluomo pensa di provare per Cesira, non è, in verità, amore verso di lei ma amore verso la versione di se stesso elevata e idealizzata che pensa di poter raggiungere proprio grazie al sentimento per l'innocente maestrina. Anche in questo caso, come per Cesira, l'incontro con l'altro non è un vero incontro, non c'è un reale scambio di pensieri, di idee fra i due individui: il faccia a faccia con l'alterità è semplicemente un incontro con se stessi, con le proprie ambizioni, con le proprie illusioni. L'altro è solamente un mezzo, un fantoccio attraverso cui la fantasia può prender forma.

Non stupisce, allora, che gli incontri fra i due “innamorati”, prima come timidi amanti, poi da promessi sposi e infine come marito e moglie, siano tutti caratterizzati da incomprensioni, fraintendimenti, insomma, errori di interpretazione reciproci: dopotutto, se si è concentrati solo su se stessi e sui propri fini, è chiaro che non si riesca a capire i sentimenti e le intenzioni dell'altro; in questo caso, poi, non si può certo dire che i personaggi si prodighino così tanto per comprendere il prossimo, dal momento che non hanno un sincero interesse nel farlo. Di sotto si riportano alcuni esempi della completa incomprensione che regna fra i due.

«Poiché, confusa, ella non gli rispondeva, Teodoro, dal suo silenzio, si credette incoraggiato a manifestare le proprie intenzioni. E attraverso le sue frasi enfatiche e cerimoniose la fanciulla intese alfine, senza più dubbi, che egli le faceva delle proposte disoneste. / Un

---

<sup>108</sup> Ivi, p.52

rossore violento le salì alle gote; e il suo viso, cadutane l'espressione contegnosa e ipocrita d'un istante prima, si dipinse di vera stupefazione, di sdegno, e di ripulsa selvaggia. Un osservatore più acuto avrebbe letto, in quel viso, anche un subitaneo rancore, abbastanza prossimo all'odio; ma Teodoro, cieco a tale spontaneo prorompere di un'avversione riposta, vi lesse solo la rivolta dell'onore offeso.»<sup>109</sup>

La circostanza è quella del loro primo incontro dopo il licenziamento di Cesira dal suo ruolo di precettrice, causato proprio dal suo rapporto con Teodoro. Al loro primo convegno ufficiale, si palesa subito la vera natura libertina di Teodoro, il quale non si perita di avanzare proposte indecenti all'ingenua maestrina. Ella, a sentire quei «discorsi nuovi, che suonarono oscuri e pieni di stranezza agli orecchi di lei», inizialmente si mostra confusa. Teodoro, da parte sua, non intendendo che il riserbo della giovane è dovuto alla sua ingenuità e alla mancata comprensione dei suoi discorsi, si sente incoraggiato a rendere l'invito più esplicito e audace. Non appena Cesira comprende le sue intenzioni, un violento rossore le copre il viso, e sul suo volto si dipinge un'espressione di «vera stupefazione, di disdegno e di ripulsa selvaggia». Il nobiluomo, però, non riesce a leggere sulla faccia di Cesira il rancore e l'odio che ella prova nei suoi confronti, bensì interpreta quella reazione come agitazione causata dall'onore offeso di lei.

Come si può vedere, nel giro di poche righe i due amanti si fraintendono e travisano più volte le rispettive parole e i rispettivi comportamenti. Cesira, persa nella sua fantasia irrealistica in cui immagina che il nobiluomo, seppur non proprio di suo gradimento, la tratti come una regina, la sposi e le regali la vita che ha sempre sognato, rimane sorpresa e sconvolta dall'improntitudine di Teodoro, il quale inizia a rivelare la sua vera natura, allontanandosi sempre più dall'immagine ideale che ella si era dipinta. Teodoro, invece, non riesce a decifrare i comportamenti della giovane, i suoi silenzi e i suoi imbarazzi. Ogni spiegazione che si dà a riguardo, poi, risulta quanto più lontana dalla realtà. Egli, infatti, fa rientrare le reazioni di Cesira nella dimensione del pudore e della purezza, cosicché esse incontrino e riaffermino le sue proprie illusioni; non si rende conto che invece l'atteggiamento della maestrina è dovuto all'assoluta avversione e al ribrezzo che ella ha nei suoi confronti.

Gli incontri fra i due, le loro incomprensioni e le reciproche mancate interpretazioni, nonché l'impossibilità di un autentico incontro, fanno sì che il rapporto fra Cesira e Teodoro rientri a pieno titolo e, anzi, getti le basi per gli altri incontri e le altre relazioni

---

<sup>109</sup> Ivi, pp.51-52

fra personaggi della storia. I loro faccia a faccia, tutti improntati all'incomunicabilità e alla mancanza di intesa, diventano il modello sul quale prenderanno forma i diversi incontri del romanzo. Per di più, i loro convegni, inscrivibili nella categoria degli "incontri mancati" proprio perché, anche se fisicamente realizzati, non costituiscono mai un vero confronto, un vero scambio con l'altro, sono un ottimo esempio di quel processo di chiusura dell'individuo nella propria soggettività, nella dimensione interiore, causato dall'impossibile interpretazione del mondo. La realtà esterna è diventata così ermetica e indecifrabile, se non apertamente ostile, al soggetto, che questo dovrà trovare rifugio nel rassicurante ventre della propria immaginazione; proprio quell'immaginazione che darà vita alle fantasie e alle illusioni di Cesira e Teodoro.

#### **2.4.2 Anna e il Cugino**

Il racconto della morbosa relazione che lega Anna e Edoardo è tutto, bene o male, circoscritto all'interno della parte seconda del romanzo, ovvero *La cuginanza*, la quale narra la storia dei due dal «malizioso e straordinario accidente» che causa il loro ricongiungimento, fino alla decisione di un Edoardo convalescente, in seguito al primo attacco della sua malattia, di recidere il rapporto con Anna. Il legame deviato che unisce i due, come già esposto in precedenza, è caratterizzato da rapporti di forza squilibrati, che pongono e radicalizzano i due cugini in ruoli tra loro opposti e complementari: Edoardo ricoprirà la funzione del dominatore, del tiranno crudele e ipocrita, mentre Anna sarà la sottomessa, oppressa dalle angherie del cugino. Questo amore malato è reso possibile, in primo luogo, dalla predisposizione di Edoardo, crudele e viziato nobiluccio, all'arroganza, la quale si è sviluppata in lui fin dall'infanzia, incoraggiata dal comportamento riverente e devoto tenuto nei suoi confronti dalla madre e dalla sorella; in secondo luogo, dal giudizio infimo di sé che ha Anna, la quale nutre un profondo senso di inferiorità rispetto al cugino, e considera se stessa una nullità.

Dalle scene di incontro che vedono protagonisti i due, si può notare come anche tra essi viga un'irreparabile incomunicabilità, come anche essi si dimostrino alterità

assolutamente irriducibili l'uno all'altra. Al pari di ciò che accadeva fra i genitori di Anna, i due giovani, in occasione di un convegno, non hanno modo di stabilire una reale connessione, di dare adito ad un autentico scambio di pensieri. Questo è dovuto ad un'incompatibilità delle rispettive attitudini: se da un lato, infatti, Anna ha una forte tendenza all'estraniarsi dalla realtà, per perdersi nei propri pensieri e nelle proprie fantasticherie interiori, dall'altro lato Edoardo rifugge fermamente la dimensione introspettiva, per aggrapparsi invece agli aspetti più superficiali e frivoli della realtà, evitando in questo modo di dover affrontare l'inquietante "abisso" all'interno di sé. Il secondo incontro fra i due cugini, quello che avviene dopo la nevicata, e in particolare il momento dell'agnizione e quelli subito successivi si rivelano, in questo senso, emblematici:

«[...] il mio nome, scusate se non ve l'ho detto subito [...] è Edoardo Cerentano. / A questo nome i circostanti e tutta la presente scena scomparvero agli occhi di Anna. Il suo mento cominciò a tremare, ed ella balbettò, con uno sguardo rapito: - Ma io... sono vostra cugina. / Una simile scoperta rallegrò al sommo Edoardo. E poiché richiama nuovamente del suo nome, ella gli disse di chiamarsi Anna Massia, incantato egli affermò che infatti Massia era il cognome di sua madre: - Allora, - concluse poi con una felicità subitanea, che lo rendeva quasi inquieto, - possiamo subito darci del tu? -»<sup>110</sup>

Dopo il loro reciproco riconoscimento, il Cugino invita Anna a bere una cioccolata alla pasticceria lì vicino e la ragazza accetta:

«Anna non ignorava che, per le severe costumanze della città, dal momento stesso che entrava con un giovanotto nella pasticceria, ella era disonorata. Ma ormai, sapendo che egli era Edoardo, non poneva più mente ad altro, e lo avrebbe seguito pur se lui le avesse proposto di recarsi all'America. Sedettero a un tavolino, dove fu servito loro il cioccolato, e il cugino le domandò se questo le piacesse. Anna accennò di sì, ma, in realtà, in luogo del cioccolato avrebbero potuto servirle una medicina amara, che lei non si sarebbe accorta della sostituzione.»<sup>111</sup>

Successivamente Anna, a causa delle mani tremanti dall'emozione, si versa del cioccolato sul mento, e quando Edoardo le si avvicina per pulirla, questo si accorge che la giovane sta piangendo. Allarmato, le domanda se ella si sia fatta male nella caduta di poco prima, temendo di essere lui stesso la causa di quelle lacrime. La ragazza, in tutta

---

<sup>110</sup> Ivi, p.132

<sup>111</sup> Ibid.

risposta, fa segno di no col capo e, dopo qualche tentennamento, confessa al cugino la ragione del suo pianto:

«[...] E finalmente, in risposta, ella gli confessò con un filo di voce che, dal giorno in cui s'erano salutati dalla carrozza, non aveva mai cessato di pensare a lui; e oggi, le pareva una cosa troppo strana d'averlo incontrato. Troppo strana, e addirittura non vera: ecco perché lei, che non piangeva mai, s'era messa a piangere. – Salutati dalla carrozza? – domandò Edoardo dubbioso. Naturalmente, quell'evento di undici anni prima era svanito dalla sua memoria; ma come Anna, con voce rotta e sommessa, gli rievocò l'episodio, egli finse di ricordarsene e fece grandi meraviglie per non aver subito riconosciuto sua cugina.»<sup>112</sup>

Il primo aspetto ravvisabile, prendendo in considerazione questi segmenti, è il ruolo di netta passività che ricopre Anna: ella, infatti, dopo aver confessato a Edoardo di essere la cugina, non si esprime più a parole, ma semplicemente con risate sommesse, con degli accenni, con degli scuotimenti di capo, auto-escludendosi, di fatto, da un confronto reale con il ragazzo; se anche esprime qualche pensiero, le sue parole sono sempre riportate in discorso indiretto e mai in quello diretto. Ciò contribuisce alla totale predominanza, all'interno del discorso, degli interventi di Edoardo, che, volti a riempire i vuoti lasciati dalla cugina, risultano addirittura eccessivi e assillanti. È proprio il cugino, infatti, a porre tutte le domande e avanzare tutte le osservazioni in discorso diretto, mentre Anna si limita ad approvare o a negare quanto lui dice.

Un altro fatto da porre in luce è l'effetto dello scollegamento dalla realtà tipico di Anna: la ragazza, infatti, incline a vivere nel suo mondo interiore di fantasie e poco avvezzata a connettersi con la realtà concreta, mostra subito la sua disposizione a idealeggiare il reale, a trasportarlo nella sua distorta dimensione interiore; ne sono chiari segnali frasi come «A questo nome, i circostanti e tutta la presente scena scomparvero agli occhi di Anna», «ma ormai, sapendo ch'egli era Edoardo, non poneva più mente ad altro, e lo avrebbe seguito pur se lui le avesse proposto di recarsi all'America», «[...] in realtà, in luogo del cioccolato avrebbero potuto servirle una medicina amara, che lei non si sarebbe accorta della sostituzione». Tutte queste osservazioni non fanno che sottolineare come Anna sia subito pronta a trasfigurare gli accadimenti reali e a come questi vengano irrimediabilmente attratti nell'orbita delle sue fantasticherie. Al presentarsi con il nome di Edoardo Cerentano del ragazzo, la realtà diventa per Anna tutta

---

<sup>112</sup> Ivi, p.133

sfuocata, mentre lei riesce a concentrarsi solamente sul cugino e sull'immagine distorta che di lui si è creata. Agli occhi della giovane diventano sfumate e insussistenti persino le norme sociali, che non la vorrebbero accondiscendente nell'accompagnarsi ad un giovanotto appena conosciuto; così come inconsistenti diventano gli oggetti intorno a lei («in luogo del cioccolato avrebbero potuto servirle una medicina amara»). Tutta la realtà, insomma, viene come attutita, si fa più distante, per lasciar spazio all'inizio dell'idillio mentale di Anna.

Dall'altra parte c'è invece Edoardo, il quale, alla rivelazione della parentela con la ragazza, è preso da una «felicità subitanea», da uno sprizzo di allegria baldanzosa che, però, nasconde al di sotto una certa inquietudine («che lo rendeva quasi inquieto»). Il giovane, che sembra voler evitare in ogni modo di “guardarsi dentro”, di concentrarsi sulla propria dimensione interiore, è trascinato da un dinamismo frenetico, che lo spinge a presentare una serie di proposte futili alla cugina per “riempire i vuoti”, ossia i possibili momenti di autoriflessione, scongiurando così le occasioni di introspezione. Ecco che allora la sua attenzione si posa sulla pasticceria, poi sul cioccolato, sul tovagliolino, insomma, su qualsiasi frivolo oggetto della realtà, che lo possa allontanare dal porre l'attenzione sul proprio io interiore. Il cugino, al contrario di Anna, si focalizza sulle cose, sugli aspetti concreti della realtà, e specialmente su quelli che gli rimandino l'immagine duplicata di sé: si spiega, allora, la felicità da lui provata nel ritrovare la cugina, la quale, da sua parente, può farsi riflesso dell'immagine di lui; allo stesso modo, quando si accorge del pianto della ragazza, cosa che tra l'altro avviene solamente allorché le si avvicina per pulirle il mento e non prima, il fatto che più lo preoccupa è che quelle lacrime possano in qualche modo esser state causate da lui, che lui possa esser ritenuto responsabile del pianto di Anna. La realtà viene percepita dal Cugino solo quando questa lo riguarda, quando essa si fa riflesso della sua immagine. Il ritratto del cugino che risulta dall'incontro con Anna, in definitiva, è quello di un narcisista inquieto: concentrato solamente su se stesso e su ciò che è a lui attinente, ma profondamente allergico a una qualsiasi forma di autoanalisi, di riflessione interiore.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> A questo proposito si consideri l'intervento della narratrice al capitolo secondo della parte terza (*L'anonimo*), quando ella rende partecipi i lettori delle riflessioni di Edoardo, allorché egli si fa ascoltatore dei discorsi sull'eguaglianza che il butterato tiene nei bar: «[...] Inoltre, i tempi futuri non lo riguardavano, anzi il futuro gli appariva irreali, e brutto al pensiero perché confuso con la morte. Preoccuparsi di foggiare e di migliorare le età future gli pareva altrettanto vano e pazzo che pretendere di farlo con quelle già trascorse. Il passato e il futuro, infatti, sono due campi di nebbia e vertigine, che i vivi non possono esplorare

Queste opposte disposizioni dei due cugini, ovvero la tendenza di Anna ad estraniarsi dalla realtà oggettiva per rinchiudersi in quella soggettiva e trasfigurante, e l'inclinazione di Edoardo di aggrapparsi, invece, esclusivamente ai futili oggetti reali e a ricercare la propria immagine in ciò che lo circonda, fanno sì che fra i due personaggi ci sia un'incompatibilità di fondo: l'una ha gli occhi rivolti dentro sé e ammira rapita il suo idillio irreali, l'altro ha lo sguardo puntato solamente sugli scintillanti e frivoli oggetti reali, che gli rimandino il suo riflesso.

«[...] i due personaggi, pur essendo a brevissima distanza l'uno dall'altro, sembrano 'non vedersi', persi come sono nei rispettivi, speculari 'incantamenti' – presi come sono dalle rispettive 'ossessioni'»<sup>114</sup>

L' inconciliabilità fra gli atteggiamenti dei due si manifesta ancora una volta nel momento in cui Anna rivela finalmente il motivo del suo pianto: ella non ha mai smesso di pensare al cugino dal giorno del loro primo incontro e le sembra impossibile averlo ritrovato, impossibile e «addirittura non vero». Ciò che spaventa Anna, in fin dei conti, è proprio l'intrusione del reale all'interno delle sue fantasticherie: se fino a prima ella poteva liberamente sognare del cugino, fantasticare circa un loro nuovo incontro, perché esso ancora non era avvenuto nella realtà, ora che è accaduto, non può più rifugiarsi nel mondo della fantasia, ma deve affrontare quello reale, con tutte le conseguenti incognite e i conseguenti imprevisti. Dall'altro capo, Edoardo, restio ad ogni apertura memoriale o introspettiva, non ha nessun ricordo del fatidico saluto dalla carrozza ma, chiaramente, finge di rimembrarsene per non dispiacere la cugina e per non diminuire la sua immagine agli occhi di lei. Si ha, quindi, un'ulteriore conferma del fatto che le indoli dei due cugini rimano in senso opposto: Anna è turbata dall'interferenza del reale nelle sue fantasie, mentre Edoardo è infastidito e refrattario alla dimensione memoriale o a qualsiasi situazione che in qualche modo preveda di rivolgere lo sguardo dentro se stesso.

Questa incompatibilità è quella che condurrà poi, una volta iniziata la loro malsana storia d'amore, alle numerose occasioni d'incomprensione e di mancata interpretazione

---

se non con la fantasia e con la memoria; [...] A che serve esplorare questa reggia della morte? Il solo tentativo di sondarla produce angoscia e nausea, come quando ci si affaccia su un precipizio. / Di tal sorta erano i pensieri che venivano a Edoardo, allorché s'affacciava per caso fuor del suo giovane presente. [...] Ma subito, affaticato e nauseato, Edoardo se ne ritraeva, e [...] ricercava con nuova curiosità le cose vive, effimere e vicine che sole sapevano ispirare i suoi amori.» (pp.233-234)

<sup>114</sup> G. Fontana, *Op.cit.*, p.154

fra i due cugini. Anna non troverà corrispondenza, nella realtà, dell'immagine idealizzata di Edoardo che si è costruita dentro la mente, e ciò la porterà a non comprendere i gesti e le parole del "vero" Edoardo; immagine idealizzata del cugino che, però, inconsciamente, non è che un tramite per realizzare il suo più profondo desiderio, e cioè quello di diventare gran signora, per riprendere nel mondo il posto che le spetta, come le aveva profetizzato il padre da bambina.<sup>115</sup> Il cugino, dal canto suo, sarà troppo concentrato sulla propria persona e sul trovare, in Anna, le inebrianti somiglianze con se medesimo<sup>116</sup>, per interessarsi veramente ai sentimenti della ragazza, che infatti manipolerà come fosse il suo burattino. Anche in questo caso, perciò, si è di fronte a due alterità fra loro irriducibili che, pur tentando, non riusciranno mai ad incontrarsi realmente; tutti i loro incontri, saranno figuratamente mancati, poiché fra i due non si verificherà in alcun modo una connessione o uno scambio veritiero. Al pari di ciò che succedeva in *Un amour de Swann* fra Swann e Odette, anche nel rapporto fra Anna e Edoardo si ha un amante che investe l'altro di un significato più profondo, che questo, però, nella realtà non rispecchia; mentre il secondo amante è un soggetto narcisistico che si compiace a vedere nell'altro l'adorazione e l'amore per lui stesso. Gli incontri fra Anna e il cugino, tutti all'insegna dell'incomunicabilità, dell'indecifrabilità fra i due individui, seguono, anche se con qualche piccola differenza, il modello impostato da Cesira e Teodoro; pure sotto questo punto di vista si riafferma quella specularità con la vita della madre, che da sempre caratterizza l'esistenza di Anna: come Cesira, infatti, Anna era amata e amava di più la figura paterna rispetto a quella materna, allo stesso modo della maestrina borghese, Anna

---

<sup>115</sup> Per un approfondimento del «mal di menzogna» così come si manifesta in Anna, si rimanda al sottocapitolo 2.3 di questo elaborato.

<sup>116</sup> L'insistenza di Edoardo nell'evidenziare la somiglianza fra sé e la cugina è proprio sintomatica del suo ripiegamento narcisistico: egli vede Anna solo come un riflesso di se stesso, tramite cui ammirarsi e compiacersi. Le occasioni in cui il giovane aristocratico segnala le affinità di Anna con la sua persona all'interno del romanzo si sprecano, ma se ne possono qui segnalare due in particolare. La prima si verifica alla fine dell'episodio del ricongiungimento fra cugini, quando i due si stanno congedando: «[...] cercando un pretesto per ritardare l'addio, giunti che furono all'incrocio ove conveniva salutarsi, egli si dette a rimirare la mano di Anna, che stringeva nella propria, e osservò: - Hai la mano assai piccola per la tua statura, e bella, assai bianca! [...] Anche la mia mano è piccola, no, per essere d'un uomo? E abbastanza bella, che ne dici? Somiglia alla tua, non ti pare? Ebbene, si capisce, è sua cugina carnale -» (p.133) L'altra emblematica circostanza in cui il motivo della gemellarità fra cugini ritorna è quella della "cerimonia dello scambio di vestiti": «Un altro giorno, per una fantasia d'Edoardo, i cugini si scambiarono l'uno con l'altra i vestiti [...] Or sotto questo travestimento risaltò ai loro sguardi una cosa di cui non s'erano accorti prima, e cioè la singolare somiglianza delle loro fattezze. [...] Una simile scoperta li deliziò; accosto l'uno all'altra, dinanzi allo specchio, ridevano e confrontavano le loro immagini, Edoardo ricercandosi in Anna con la vaghezza trasognata e fantastica di un Narciso che si rispecchi in un'acqua notturna, e Anna trepidando nella gloriosa, materna gioia di chi riconosce in un volto amato la testimonianza del proprio sangue» (p.166)



intrattiene una relazione con un uomo, alla cui base stanno l'assoluta discordanza e incompatibilità della coppia, al pari di sua madre, infine, Anna farà un matrimonio d'interesse, per poi scoprire che lo sposo vive nella più completa miseria. Ecco che gli incontri duali in *Menzogna e sortilegio*, pur diversi nelle loro particolari sfumature, rivelano però una base comune: sono tutti sostanzialmente improntati all'impossibilità di un reale incontro con l'altro, sintomo del ripiegamento verso sé, verso la propria soggettività di quasi tutti i personaggi.

La spinta dell'uomo diretta all'esterno, all'altro, a ciò che è diverso da sé si è esaurita: ora all'io non rimane che un impulso individualista, un istinto solipsistico, che lo spinge a curare, anche inconsciamente, i propri interessi e a concentrare i suoi sforzi e perfino la propria intera vita al raggiungimento dei suoi scopi.

#### **2.4.3 Francesco e Anna**

La storia tra Anna e Francesco ha inizio per volere del malefico cugino: è Edoardo che, stancatosi del suo rapporto con Anna, e volendo allontanare l'amico Francesco da Rosaria, donna di facili costumi che intratteneva allora una relazione con il butterato, decide di architettare un piano maligno. Egli seduce e conquista la frivola Rosaria, promettendole dei gioielli e, dopodiché, fa sì che Francesco scopra il tradimento della giovane, senza che l'amico venga a sapere che la persona con cui l'ha tradito fosse proprio lui, Edoardo. In seguito, venutegli a noia le continue visite della cugina, le sue lettere e i biglietti in cui lo pregava di farsi vivo, decide sadicamente di liquidarla e di creare un'infelice coppia, gettando il butterato fra le gelide braccia di Anna. Francesco viene convinto ad accompagnare Edoardo con il suo canto in una serenata sotto le finestre della ragazza. Il povero studente, ignaro di star dando così pieno compimento ai malèfici piani del cugino, si innamora ben presto dell'altera Anna, considerata da lui simbolo di purezza e nobilitazione, e cioè quanto di più distante da Rosaria. Dal canto suo, Anna è ancora totalmente assorbita dalla sua idolatria per il cugino, nonostante questo l'abbia chiaramente rifiutata; per lei la comparsa del butterato nella sua vita e, soprattutto, nel

suo rapporto con Edoardo, viene vissuta come una fastidiosa intromissione. Fin da subito Anna prova un odio profondo nei confronti di Francesco, il quale, seppur non desiderato dalla giovane, si sostituisce a Edoardo nelle serenate d'amore e nelle visite a casa Massia. Tuttavia, Anna dovrà cedere alla corte di Francesco, se non altro per ragioni economiche: ella, infatti, incapace di fare un qualsiasi lavoro, e rifiutando di abbassarsi a svolgere le "attività del volgo", si trova in difficoltà economica; l'unico disposto a sposarla, dato il suo contegno scontroso e sprezzante, è proprio Francesco De Salvi, il quale, presentatosi con il titolo di "barone" ed essendo amico di Edoardo, sembra promettere un discreto introito di denaro. I due, quindi, si sposano, ma Anna non impiegherà molto per capire che in realtà il povero studente universitario è completamente al verde. Francesco, per sostenere la famiglia, anche in vista dell'arrivo di una figlia, abbandonerà gli studi e inizierà a svolgere turni di lavoro lunghi ed estenuanti. L'atmosfera familiare, che consiste nella continua avversione mostrata da Anna nei confronti del marito e della figlia, e, dall'altra parte, nell'incurante adorazione di Francesco per Anna, si fa irrespirabile: la donna si dimostra tanto più crudele e oppressiva nei confronti dei suoi familiari, quanto più succube delle angherie del cugino era stata in passato. La situazione invivibile che si crea all'interno di casa De Salvi condurrà, insieme ad altre concause, Anna alla follia e al delirio, Francesco a cercare rifugio nei fumi dell'alcol, mentre la piccola Elisa, che verrà usata come schermo dai propri genitori e subirà tutti i loro sbalzi emotivi, ne uscirà profondamente traumatizzata.

Gli incontri fra Anna e Francesco, sia quelli aventi luogo prima del loro matrimonio sia quelli che avvengono durante la loro vita coniugale, si rivelano anch'essi, e forse addirittura in misura maggiore rispetto agli incontri fra altri personaggi del romanzo, tutti immancabilmente ed esplicitamente segnati da ostilità fra i due soggetti. Mentre nei convegni fra Cesira e Teodoro un'avversione di fondo era presente, ma veniva sapientemente celata, nei faccia a faccia fra il butterato e la discendente dei Massia, quest'ultima non si perita di dimostrare apertamente l'astio provato nei confronti di Francesco. Questo sentimento viene da lei nascosto solamente in occasione dei primissimi incontri con il «nero personaggio», quando ancora egli può rappresentare un possibile tramite fra lei e il Cugino. In ogni caso, anche in quelle circostanze, la giovane non riesce a mascherare completamente il subitaneo odio che sente per il sedicente barone De Salvi:

«[...] come Francesco, vedendola entrare, balzò in piedi, ella gli volse uno sguardo smemorato e pieno d'odio, al pensiero che quel nero personaggio aveva cantato la serenata in luogo di Edoardo, ed ora stava seduto in quella medesima stanza donde l'altro era svanito. Sebbene si sforzasse di dominare la propria ambascia, Anna appariva tuttavia sperduta e torva. E sembrò a Francesco, nel breve tempo che rimasero soli, di trovarsi in compagnia d'una favolosa Chimera, bella e feroce nel tempo stesso. Il colloquio fu alquanto incerto; ma come Francesco, trascorsi pochi minuti, s'accomiatava, d'un tratto Anna lo pregò di ritornare a trovarla. – Venite presto, - insisté, - venite presto, - ed egli non sapeva che pensare di quell'ardore strano, che pareva nel medesimo tempo fretta di licenziarlo subito, e timore di perderlo. In realtà Anna, nel punto che lo salutava, s'era resa conto d'un tratto ch'egli era ancora l'ultimo tramite rimastole fra lei stessa e il cugino; ma tutto ciò, Francesco non lo seppe e non lo intese, e in quel pomeriggio il misterioso splendore di Anna s'accese in lui per sempre.»<sup>117</sup>

In questo segmento, che mette in scena il primo incontro di Francesco e Anna da soli, si può osservare come si stabiliscano fin da subito i rispettivi ruoli della loro relazione: Anna, che già si era dimenticata della presenza di Francesco in casa sua («gli volse uno sguardo smemorato»), come avviene in quest'episodio, avrà sempre nei confronti del butterato un'ostentata noncuranza, un atteggiamento di disattenzione che lei quasi rivendica come un vanto; alternato al disinteresse nei confronti del butterato, però, è sempre presente in lei anche un sentimento di puro odio, dovuto al fatto che, in un certo senso, Francesco si sia sostituito a Edoardo, pur non essendo altro che una “brutta copia” del cugino, una versione in tutto e per tutto diversa e peggiore dell’“originale”. Francesco, invece, già influenzato da Edoardo nel giudizio della giovane, dimostra fin da subito di avere una percezione distorta di Anna: più ella si rivela scontrosa e schiva, più il butterato ne rimane abbagliato; lo si può evincere di certo dalla frase «E sembrò a Francesco [...] di trovarsi in compagnia d'una favolosa Chimera, bella e feroce nel tempo stesso», ma lo si intende anche nelle precisazioni finali: «egli non sapeva che pensare di quell'ardore strano, che pareva nel medesimo tempo fretta di licenziarlo subito, e timore di perderlo. [...] in quel pomeriggio il misterioso splendore di Anna si accese in lui per sempre». I comportamenti della ragazza risultano a Francesco strani e misteriosi, incomprensibili, ma è proprio questo alone di mistero che sembrerebbe affascinarlo e farlo innamorare.

In verità, ciò che causa la “trasfigurazione” della ragazza agli occhi del butterato, ciò che accende in lui «il mito di Anna» può esser fatto risalire, come avviene nei rapporti fra gli altri personaggi, ad una ragione meramente individualista: Francesco, infatti, anche se non lo ammette a se stesso, e anzi va predicando l'abolizione delle divisioni sociali, è

---

<sup>117</sup> E. Morante, *Op. cit.*, pp.280-281

ineluttabilmente attratto e affascinato dalla nobiltà, dal prestigio sociale. Questo suo aspetto, ravvisabile in lui già da bambino, data la sua profonda ammirazione per il “nobile Nicola Monaco”, è reso esplicito anche dagli interventi disincantati della narratrice allorché Francesco tiene i suoi ispirati discorsi sull’eguaglianza sociale in bar e taverne, e, allo stesso modo, viene esternato dall’amico Edoardo, che fin da subito ha inteso i reali desideri di Francesco.<sup>118</sup> Ciò a cui il butterato aspira più di ogni altra cosa, checché lui ne dica, sono il riconoscimento e l’affermazione sociale. Ecco qual è, allora, la vera ragione della sua apparentemente immotivata nobilitazione di Anna: è il fatto che quest’ultima provenga da una nobile famiglia, che sia la cugina di Edoardo Cerentano a dar vita, in lui, all’idolatria. Qualche pagina prima del segmento soprariportato, quando si narra dell’incontro a tre fra Anna, Francesco e Edoardo, la narrazione procede secondo il punto di vista del butterato; si può leggere, così, quali siano le prime impressioni che quest’ultimo ha di Anna:

«La stessa povertà e disordine che si notava nelle sue vesti appariva pure nella stanza ov’ella ricevette i due giovani; ma la fanciulla sembrava così sprezzante di quella povertà, e così diversa dalla propria stanza e dal proprio vestito, che Francesco si sentiva turbato e goffo, come dinanzi a una gran signora.»<sup>119</sup>

«Francesco, in cuor suo, non perdonava all’amico simili domande indiscrete, che certo ferivano il pudore orgoglioso della fanciulla. Provava, in presenza di costei, qualcosa che aveva provato soltanto nella sua prima infanzia, davanti a sua madre. La bellezza di Anna gli pareva la più alta a cui possa giungere una mortale. Il contegno, la finezza delle membra testimoniavano in lei la nascita nobile. Ella gli pareva intangibile, come una santa, esperta di cose celesti inconoscibili per lui stesso [...]»<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Ecco come Edoardo provoca il butterato dopo uno dei suoi fatidici discorsi sull’uguaglianza fra uomini e sulla necessità di eliminare le caste sociali: «Basta, Francesco, tu sei ubriaco! E sei faticoso! E sei, tutto sommato, un istrione. Vediamo, accetteresti di far parte della tua grande era futura in veste di semplice gregario, anzi di *compagno* e non di capo? Ah, confessa, è una corona in fondo che tu vuoi, nient’altro che una corona di re. Tu, grande liberatore e regicida! Tu, soppressore dei padroni e di tutte le padronanze, ambisci ad essere padrone del mondo, ecco il segreto.» (p.234) Francesco, da parte sua, non osa ribattere a queste istigazioni, sia perché la vista della debolezza dell’amico, debilitato dalla malattia, lo impietosisce, ma soprattutto perché teme di perdere il rapporto con Edoardo, unico suo contatto con quel bel mondo a cui egli aspira: «Di più, Francesco non osava rispondere con altre offese alle offese d’Edoardo, perché temeva troppo, in cuor suo, di rovinare la loro amicizia, divenutagli in poco tempo cara o, per dir meglio, sacra. L’apparizione di Edoardo era, nella sua vita, quale il sorgere subitaneo d’un pianeta inusitato, caldo, e giocondo. L’eleganza e la ricchezza del suo bell’amico, il suo nome, il suo posto nella società, lo colmavano di stupefazione e di fierezza» (p.235)

<sup>119</sup> Ivi, p.275

<sup>120</sup> Ivi, p.277

Appare chiaro, da queste parti di testo, che Anna venga considerata da Francesco in funzione della sua nobile origine: persino i suoi umili abiti e le stanze disadorne della sua casa sembrano non addirsi alla natura della ragazza; ella è nata nobile ed ha il contegno aristocratico e altezzoso di una «gran signora», e ciò basta al butterato per attribuire ad Anna un magnetismo innegabile. Nell'ultimo segmento, poi, ritorna il motivo dell'irraggiungibilità della persona amata: «Ella gli pareva intangibile, come una santa, esperta di cose celesti inconoscibili per lui stesso». Questo motivo e anche la sfera semantica delle “cose celesti”, come rappresentazione della superiorità inarrivabile dell'amata o amato, erano già comparsi nel romanzo, ad esempio dopo il primo saluto fra Anna e il cugino dalla carrozza.<sup>121</sup> Nei precedenti casi in cui il motivo dell'irraggiungibilità appare nella narrazione, esso si riferisce specificamente alla condizione di preminenza sociale della persona amata. Anche in questo caso, quindi, si può ipotizzare che la narratrice se ne serva per sottolineare che l'inattangibilità provata da Francesco nei confronti di Anna, è proprio dovuta al fatto che ella occupa, nella visione distorta del butterato, una posizione sociale superiore. Lo stesso processo interiore che si verifica in Anna nel suo rapporto con il cugino, e cioè l'idealizzazione della figura dell'amato e l'attribuzione a lui di un significato simbolico, che rispecchi tutti i più profondi desideri della ragazza, si ripete ora in Francesco: egli conferisce inconsapevolmente ad Anna il significato di nobiltà, di prestigio sociale, da lui tanto agognati, e, proprio per questo motivo, attua nella sua mente una trasfigurazione della ragazza, la quale, ai suoi occhi, acquisisce tutti i più alti valori. La conquista di Anna si tradurrà, perciò, a livello inconscio, nella conquista della tanto desiderata affermazione sociale. Anche in questo caso, quindi, l'amante non vede nell'amata un alterità vera e propria, con cui connettersi e confrontarsi, bensì solamente un riflesso di se stesso, così come egli vuol essere nei suoi sogni più nascosti. Anche le angherie e le crudeltà a cui Anna assoggetterà suo marito, allora, verranno viste da lui come benedizioni, come

---

<sup>121</sup> Dopo l'episodio del saluto al cugino, quando la piccola Anna riflette e fantastica su quanto avvenuto, ella si riferisce al contesto aristocratico in cui vive Edoardo come a «regioni sovrumane»: «[...] e le pareva che il dire: Edoardo, la investisse d'un'arcana autorità. Subito, a quel nome misterioso, le si spalancavano le porte, ed ella veniva assunta alle regioni, per lei sovrumane, dei signori che andavano in carrozza sul Corso e abitavano i palazzi.» (p.66) Durante la stessa scena del saluto al cugino, appare quanto più simbolico il gesto che Teodoro compie per permettere alla figlia di scorgere la carrozza dei Cerentano in mezzo alla calca: egli solleva in alto sulle braccia Anna, facendola stagliare al di sopra della folla. Questo atto ascensionale sembra farsi metafora dell'elevazione alle “sfere celesti” della nobiltà, che il rapporto con il cugino può rendere possibile.

dimostrazioni della grandiosità del suo idolo. Il meccanismo oppressore-oppresso si ripete tale e quale a quello che agiva fra Edoardo e Anna, solo che adesso è la discendente dei Massia a svolgere il ruolo dell'oppressore, e Francesco, e in seguito anche Elisa, quello dell'oppresso.

Anna, da parte sua, non investe Francesco di nessun significato ulteriore, nobilitante, se non, inizialmente, quello di "fonte di denaro", che però si rivelerà presto un'investitura illusoria. Nei confronti del marito, Anna proverà solo un odio smisurato, che deriva sì dalla continua frustrazione per aver dovuto sposare Francesco al posto del cugino, rendendo definitivamente impossibile la realizzazione dei suoi desideri di diventare gran signora, ma proviene anche dal riconoscimento, nel marito, dei tratti della sua passata idolatria. L'avversione provata nei confronti di Francesco è quindi anche una sorta di transfer: una trasposizione inconsapevole di sentimenti e pensieri prodotti in un rapporto passato, indirizzati ora verso una persona con cui attualmente si intrattiene una relazione. A questo proposito, Giovanna Rosa osserva:

«Il passaggio dall'universo ambiguamente felice della cuginanza alla cupa disperazione del carcere familiare non raffrena l'oltranzismo emotivo di Anna, ne muta solo l'inclinazione. Se la pena gioiosa di donarsi aveva alimentato l'idillio con Edoardo, ora la maturità impone l'egoismo più cieco: Quando non ci si perde nell'altro, lo si sopraffà. La spinta aggressiva, trasferendosi dal proprio io verso l'esterno, si converte in odio, e la vittima di un tempo, fattasi carnefice, sarà tanto più crudele, quanto più in precedenza aveva manifestato dedizione e quanto più riconoscerà nel nuovo succubo i sintomi della sua idolatria passata. La nuova relazione ripeterà la prima, capovolgendone i termini.»<sup>122</sup>

Anche per Anna, allora, Francesco funge da specchio dove riflettere se stessa, seppur con un'accezione negativa. Se in Edoardo vedeva riflessa un'immagine di sé vincente e grandiosa, suo marito le rimanda una figura di se stessa perdente, che le ricorda costantemente non solo il fallito raggiungimento dei suoi obiettivi, la sua disfatta esistenziale, ma anche il suo umiliante assoggettamento al cugino avvenuto in giovinezza e che continua, nella sua dimensione interiore, anche da adulta; infatti, sebbene la sottomissione a Edoardo venga trasfigurata, nella mente di Anna, come giusta e nobile devozione, nella realtà essa è solo un'avvilente sudditanza, e di ciò lei è, sotto sotto, consapevole. Per questo motivo, notare la pateticità e la mortificazione di Francesco nell'adorarla nonostante la sua ostilità, non fa che porla davanti alla sua stessa piccolezza.

---

<sup>122</sup> G. Rosa, *Op.cit.*, p.92

Gli incontri che avvengono fra Anna e Francesco rappresentano l'ennesimo caso di incontro impossibile. Anche per i faccia a faccia fra i due, come per quelli fra gli altri personaggi analizzati precedentemente, si può parlare di impossibilità dell'incontro, in quanto si verificano le stesse dinamiche, sebbene differenti in alcuni punti, che si riscontrano nei rapporti duali degli altri personaggi del romanzo. Anche in questo caso, infatti, i due individui che si incontrano fisicamente non riescono a incontrarsi a livello mentale, poiché troppe sono le maschere che indossano e le menzogne che li abitano. Come avveniva fra Anna e il cugino, così accade fra Francesco e Anna: il butterato idealizza l'immagine di Anna, creando una versione di lei non vera nella sua mente, e convincendosi a tal punto da crederla reale. Egli si rifugia, allora, nella sua dimensione interiore per poter vivere questa fantasia e per poter vedere, nell'Anna nobilitata ma irreale, la realizzazione di quel destino da lui tanto bramato, un destino in cui lui ha finalmente il prestigio sociale che merita. Ripiegandosi nelle sue fantasticherie interiori, però, si preclude la possibilità di un confronto reale con la vera Anna, che risulta a lui sempre incomprensibile e indecifrabile, in quanto non corrispondente alla versione di lei che egli si è creato nella mente. Anna, invece, se da una parte non ha nemmeno intenzione di "incontrarsi" con Francesco, di avere con lui un autentico scambio di pensieri e di idee, poiché egli rappresenta per lei solo il fallimento del suo sogno di sposare Edoardo, dall'altra parte non è comunque in grado di incontrarlo veramente. Ai suoi occhi, infatti, il butterato non rappresenta l'altro con cui confrontarsi, ma è solamente un riflesso di se stessa; un riflesso per niente lusingatore, dal momento che le rimanda l'immagine di una sé umiliata e mortificata. Ciò provocherà l'atteggiamento crudele e l'odio di Anna nei confronti del marito, che però, in realtà, è solamente odio che ella prova verso se stessa.

Dato il ripiegamento autistico in cui i due sono intrappolati, è impossibile per loro creare una vera occasione d'incontro con il prossimo. L'altro rimarrà ai loro occhi un'alterità irriducibile, restia ad ogni tentativo di interpretazione.

La condizione di Francesco e Anna, come quella di Cesira e Teodoro e di Anna e Edoardo, sono al contempo sintomo e simbolo della situazione in cui si ritrova l'uomo moderno nella nuova società capitalistica. Prendono avvio a partire dalla fine dell'Ottocento, e sono ancora in atto nella metà del Novecento e oltre, profondi cambiamenti riguardanti l'ordine economico (nascita delle grandi industrie e del capitalismo), sociale (sorgere della classe borghese, che scombina gli equilibri sociali),

riguardanti la tecnica (nuove invenzioni che meccanizzano il lavoro umano), ma anche la psicologia e la filosofia; tutti questi mutamenti contribuiscono alla sensazione di generale smarrimento dell'individuo, che, privato delle sue certezze, delle sue solide fondamenta ideologiche, non è più in grado di "muoversi" con disinvoltura nel mondo: la realtà in cui vive gli appare sempre mutevole, in continuo cambiamento, ed egli non è in grado di tenere il passo; per questo motivo, il soggetto moderno si sente privo di griglie interpretative tramite cui decifrare e relazionarsi con la dimensione esterna. Tutto ciò che è fuori da sé appare ora oscuro, impenetrabile, ed è proprio questo che causa l'impossibilità dell'incontro con l'altro: se non si è in grado di interpretare il mondo, infatti, non si sarà neppure capaci di comprendere l'*altro*, che del mondo fa parte. L'io, che non si sente più in sintonia con la dimensione oggettiva, si rintanerà, allora, in quella soggettiva, interiore: solamente in questo contesto egli si sentirà a proprio agio, al sicuro dagli eventi inspiegabili e spesso traumatici della realtà esterna.

In *Menzogna e sortilegio* quasi tutti gli incontri fra personaggi sembrano essere soggetti a questo processo generale; la dimensione esteriore, infatti, con i suoi continui mutamenti e le sue inique determinazioni sociali, risulta inspiegabile e non interpretabile, e viene perciò rifiutata. È questo il motivo per cui gli incontri con l'alterità sono impossibili: i personaggi, non riuscendo a entrare in sintonia con il mondo esterno, e quindi anche con i propri interlocutori, che di questo mondo fanno parte, attuano un rifiuto generale di tutto ciò che è fuori dal sé; si rifugiano, allora, nella propria dimensione interiore, costruendosi realtà immaginarie e fantasie in cui perdersi e vivere, che si facciano sostitute della realtà concreta. L'altro appare perciò indecifrabile, oppure appare solamente come un riflesso di se stessi, di quella dimensione interiore in cui ci si è rinchiusi.

## **2.5 Gli effetti del morbo ereditario**

Il rifiuto categorico della realtà concreta e il favore accordato a quella interna al soggetto, fatta di immaginazioni e fantasie, è ciò che accomuna tutti i personaggi di



*Menzogna e sortilegio*, è il “morbo” che infetta tutti i parenti di Elisa. Se è vero che gli individui non accettano la realtà, e perciò rigettano tutto ciò che è oggettivo, è anche vero che essi rifiutano la loro stessa identità, così come questa si definisce nel mondo reale. Le loro identità, con tutte le sovradeterminazioni economiche e sociali che esse comportano, sono un dato di realtà che viene rinnegato dai personaggi del romanzo, i quali, invece, scelgono di costruirsi di fittizie, salvo poi convincersi così tanto della loro veridicità da crederle autentiche. La negazione della propria vera identità, al pari dell'impossibilità di incontro con l'altro, può essere ricondotta alla perdita delle certezze che l'individuo moderno sperimenta nel nuovo contesto che va costituendosi: «se il mondo è ormai privo di ogni struttura metafisica che garantisca ordine e significato, ogni richiesta di identità non può non essere che un lavoro di arbitrio e di fantasia».<sup>123</sup> I due fenomeni, disconoscimento di sé e incapacità di effettuare un vero incontro con l'alterità, sono quindi correlati, poiché il soggetto che li sperimenta, proprio a causa della “mancanza” di un'identità propria, ne creerà una immaginaria che, in occasione dell'incontro con il prossimo, cercherà nell'altro, invece di instaurare con questo una vera connessione. La situazione dell'incontro, quindi, non sarà più occasione di confronto fra due identità distinte, bensì ricerca della propria individualità perduta nell'altro.

Lo stesso fenomeno si verificava in quelle opere che si collocano tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento di cui si è parlato in precedenza. Ne *L'incontro e il caso* di Romano Luperini si osservava che, col compiersi della modernità, la letteratura mette sempre più in scena proprio lo smarrimento o il rifiuto della propria identità, e la spasmodica ricerca di questa nell'altro. Avveniva così in *Senilità*, dove il protagonista Emilio Brentani, dopo aver sperimentato per la prima volta la “vita vera”, grazie all'arrivo nella sua esistenza di Angiolina, basa su di essa l'intera sua identità. In seguito all'incontro con la ragazza, Emilio cessa di essere il noioso impiegato, e diventa l'appassionato e alacre Emilio Brentani. Quando, però, Angiolina inizia a dimostrarsi riluttante ad ogni tentativo di interpretazione da parte dell'impiegato, e, successivamente, interrompe il rapporto con questo, Emilio vive la separazione come la perdita di quell'identità che si era costruito proprio in funzione del rapporto con lei. È come se egli non potesse avere una vita individuale, ma, in assenza di una vera e propria identità, fosse

---

<sup>123</sup> R. Lavalva, *La stanza di Elisa*, «Italian Quarterly», 2005, n.165-166, p.39

costretto ad un'esistenza vicaria, mutuata dalla giovane e solare ragazza di cui si è innamorato. Una situazione simile vedeva coinvolti Swann e Odette in *Un amour de Swann*, dove l'affascinante esteta Charles Swann, una volta che, a livello inconscio, ha affidato a Odette il significato di "possibilità di riportare ad una condizione di pienezza primigenia la sua esistenza", vede infrangere tutti i suoi desideri quando la giovane cocotte si rivela ritrosa ad intrattenere una relazione con lui. Anch'egli vivrà, quindi, una condizione di perdita di significato della vita, significato che aveva riposto completamente nella sfuggente figura di Odette. Pure in questo caso, la persona amata è percepita non come un'alterità distinta, bensì come completamento di sé, come parte del proprio io. Un ulteriore caso letterario preso in esame da Luperini era quello di Serafino Gubbio in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Il protagonista del romanzo, che fin da subito viene presentato come un individuo che è poco incline a vivere la vita attivamente, bensì si lascia trasportare dagli eventi del caso, inizia a lavorare come cineoperatore e a tenere un diario in cui appunta gli eventi che accadono nella vita dei suoi colleghi. Entrambi questi aspetti concorrono alla definizione della figura di Serafino: anch'egli, privo di una vera e propria identità, cerca di vivere attraverso le esistenze altrui, e di definire se stesso ricercandosi negli altri. Serafino, sia come cineoperatore che come diarista, è portato a raccontare e "gestire" le vite dei colleghi, facendosi regista delle loro esistenze, ma, di fatto, escludendo se stesso dall'esperienza di vita reale. L'incomprensione e la disarmonia sperimentate nel rapporto con il mondo esterno si traducono, anche per lui, in rifiuto della propria identità e in mutuaione di quest'ultima da altre persone incontrate nel suo percorso. L'apoteosi della propria emarginazione dai fatti raccontati e, in generale, dagli eventi della sua vita si raggiunge quando, dopo il trauma vissuto sul set, Serafino inizia a soffrire di mutismo: di fronte ad un mondo che si rivela incomprensibile e ostile, e dove non è più possibile trovare il proprio posto, la risposta è la completa negazione di se stessi e la riduzione a meri registratori di ciò che accade agli altri.

Considerando questi casi della letteratura novecentesca, si può notare come essi abbiano in comune numerosi aspetti con le situazioni di "mal di menzogna" e di conseguente impossibilità d'incontro che si trovano in *Menzogna e sortilegio*. L'assoluta irriducibilità che vige fra Emilio e Angiolina è la stessa riscontrabile negli incontri fra Cesira e Teodoro, Anna e Edoardo e, soprattutto, fra Francesco e Anna. Il butterato, come

Emilio Brentani, investe l'amata di un significato che in realtà questa non rispecchia, cercando di forzarla entro un ideale da cui essa è ben lontana: come Emilio, per tutta la durata della relazione con Angiolina e soprattutto dopo la rottura, idealizza la ragazza, dipingendosela nella mente come pura, angelica e fedele, così Francesco, nella sua mente, divinizza Anna, investendola di tutti i più alti valori, di purezza, di nobiltà, di eleganza. Entrambi gli uomini compiono queste trasfigurazioni della donna amata al fine di farla rientrare in un loro ideale, accomodando, così, l'illusiva convinzione di poter trovare nella figura femminile un completamento di loro stessi, di poter innalzare il loro spirito e dare un senso alla propria vita tramite l'amore provato per questa donna idealizzata ma inesistente. Chiaramente, quando l'oggetto del loro "amore" si rivela per ciò che è veramente, ossia una donna viziosa e infedele nel caso di Angiolina e una fredda e malvagia nel caso di Anna, esso non incontra più le aspettative dei due uomini, anzi le infrange e le ribalta, causando, così, le infinite incomprensioni e i contrasti fra amanti e amate.

Le dinamiche della relazione fra Anna e Edoardo, invece, sono speculari a quelle del rapporto fra Swann e Odette: se nel legame fra l'esteta e la giovane cocotte è il primo ad aver assegnato alla seconda un significato ulteriore, rendendola simbolo di un aspetto perduto della sua vita, nel caso di Anna e Edoardo è la donna ad investire l'uomo di un significato più profondo; ella, infatti, divinizza il cugino, rendendolo portatore di tutte le più nobili virtù, poiché a lui ha affidato, un po' consciamente e un po' inconsapevolmente, il compito di farla gran signora tramite il matrimonio, e riportarla, così, a quella che è convinta essere la sua condizione esistenziale primigenia, il "posto che le spetta nel mondo". In entrambi i casi, l'amante crede che l'amato (o amata) possa riportarlo ad una situazione passata, ad uno stato perduto, e così gli attribuisce valori che nella realtà egli (o ella) non denota. È proprio questa la ragione delle mancate comprensioni, dell'incomunicabilità fra gli amanti: sia Swann che Anna non ritrovano nella realtà l'immagine dell'oggetto amoroso che si sono costruiti nella mente, e perciò tutti i desideri di completezza esistenziale che gli amati sembravano poter realizzare verranno delusi.

Il caso di Serafino Gubbio ricorda, invece, la condizione di un altro personaggio di *Menzogna e sortilegio*, colei che tiene le fila dell'intera storia ma che, curiosamente, rimane sempre un po' nell'ombra e non viene "analizzata" al pari degli altri personaggi: Elisa, la narratrice. Anch'ella, come avveniva per il cineoperatore, si fa raccontatrice e

scrittrice delle cronache della vita altrui. Entrambi, però, tengono ai margini la loro esperienza e soprattutto le loro emozioni. L'incontro impossibile, per essi, è proprio quello con loro stessi: evitando di chiarire e mettere per iscritto le sensazioni e i sentimenti che provano, i narratori dei due romanzi possono scampare il rischio di determinare la loro identità, la quale risulta ancora indefinita, ma anche indefinibile. Sotto questo punto di vista, le premesse fatte dalla narratrice del romanzo morantiano nell'introduzione riguardanti la volontà di stabilire la sua identità<sup>124</sup> si rivelano insincere e vane. Quando ella, nella parte di romanzo in cui la narrazione procede tramite il recupero memoriale, si mette in scena, tende a farsi semplice testimone e spettatrice degli eventi, tacendo, invece, i sentimenti provati. A questo proposito, Splendorini osserva:

«[...] corre l'obbligo di constatare come lungo tutto il suo racconto Elisa tenda a dimenticare di essere un personaggio al pari degli altri [...] parla a lungo dei familiari e molto poco di sé, analizza con finezza e perspicacia comportamenti, reazioni e sentimenti di costoro, ma raramente si pronuncia sui suoi poiché, in definitiva, vedere chiaro in se stessa è proprio ciò da cui rifugge e che maggiormente la paventa.»<sup>125</sup>

«[...] se, all'inizio dell'“Introduzione”, l'anamnesi della narratrice sembrava schiudersi su una domanda relativa alla propria identità [...], è d'obbligo constatare, ora, come la sua scrittura non si traduca in una migliore definizione di se stessa, in una ricerca d'identità personale, ma, proprio al contrario, come nessuna risposta, sia pure parziale o provvisoria, venga fornita a questa domanda»<sup>126</sup>

Il rifiuto della propria identità, in quanto elemento di una realtà rinnegata e disdegnata, si compie nella narratrice Elisa, seguendo proprio gli stessi schemi adottati da Serafino Gubbio nel romanzo pirandelliano: passare sotto silenzio la propria esperienza di vita, i propri veri sentimenti, per poter vivere attraverso le esistenze di quegli individui che sono oggetto di scrittura.

Tutti i personaggi principali di *Menzogna e sortilegio*, insomma, attuano un rifiuto di loro stessi, per dedicarsi alla creazione di un'identità falsa ma ideale e confortante, della quale cercheranno conferme durante l'incontro con l'altro. Ma il ripudio della

---

<sup>124</sup> «Talora, mentre m'aggio per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa. [...] E mi domando: « Chi è questa donna? Chi è questa Elisa? »» (p.11)

<sup>125</sup> I. Splendorini, «*Menzogna e sortilegio*» di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Le lettere, Firenze, 2010, p.91

<sup>126</sup> Ivi, p.92

propria identità e la costruzione di una fittizia, tenuta in piedi dalle continue menzogne propinate a se stessi e agli altri, non viene senza conseguenze: questa, infatti, è un'operazione logorante che, alla lunga, mostra nei soggetti che la attuano tutta la sua potenza rovinosa. Il mal di menzogna che infetta tutti i membri della famiglia di Elisa non risparmia a nessuno gli effetti collaterali che esso comporta: se si pensa ai protagonisti del romanzo, infatti, si può affermare con certezza che nessuno di loro sia riuscito, alla fine, a realizzare il suo sogno, ad acquisire in modo definitivo quella falsa identità tanto sperata. Si nota anche come, col passare delle generazioni, il morbo della menzogna si sia fatto sempre più aggressivo, dando luogo a patologie più gravi e a conseguenze più disastrose. In effetti, se il mal di menzogna in Cesira e in Teodoro si manifesta tramite falsità raccontate a se stessi e agli altri, costruzioni di scenari immaginari e fissazioni ossessive su un futuro di riscatto, esso, in primo luogo, si alterna a momenti di lucidità in cui i "malati" si rendono conto della natura mendace e illusoria delle loro fantasie, e, in secondo luogo, non dà adito a conseguenze troppo pesanti, se non l'essere destinati ad una vita misera e disillusa. Specialmente in Cesira, però, il morbo della menzogna sfocia nelle prime avvisaglie della follia: in quei momenti in cui gli elementi del reale denunciano la falsità delle proprie menzogne, e dunque si evidenzia la distanza fra il vero sé e il sé immaginario, l'illusione non può più essere alimentata, e ci si ritrova a dover affrontare la dolorosa realtà. La follia diventa, allora, l'ultimo baluardo dove le proprie fantasie possono ancora crescere rigogliose e indisturbate, senza l'intromissione del reale.

«La perdita è totale e la sconfitta definitiva: l'idolo non può più essere nutrito e contemplato consciamente, e nessuna menzogna può più nutrire le fantasie. Solo nella follia, nella smania, infatti, Cesira brama ancora di riscattarsi atteggiandosi da cortigiana [...]»<sup>127</sup>

La disfatta delle proprie aspirazioni e la conseguente follia che si impossessa di Cesira, la consumano ferocemente, sfinendola e portandola ad un invecchiamento precoce («Come se le sue fallite ambizioni la bruciassero dal di dentro, si consumava e appassiva» p. 61). Le conseguenze del mal di menzogna di Cesira si fanno, sotto questo aspetto, preannuncio di ciò che accadrà in futuro a sua figlia Anna.

---

<sup>127</sup> M. Bertocco, *Op.cit.*, p.129

Qualcosa di simile alla condizione di Cesira, anche se con effetti ancora più marcati, si mostra in Concetta, la madre di Edoardo; ella, che fin dalla nascita del suo bambino lo ha idolatrato come se fosse Dio stesso sceso sulla terra, non accetta la morte di Edoardo, e quindi rifiuta la realtà oggettiva, raccontandosene una fittizia in cui suo figlio è ancora vivo. Il morbo della menzogna la porta a sviluppare una sorta di follia delirante che, nonostante la tenga scollegata dal mondo reale per la maggior parte del tempo, non la porterà a conseguenze irreparabili, come invece succederà per i genitori di Elisa. Sono proprio questi ultimi, infatti, a mostrare le ripercussioni più gravi: il loro mal di menzogna li spinge a convincersi così tanto delle finzioni da essi create, che perdono completamente il senso della realtà. Francesco, ormai avvezzo a mentire agli altri e a se stesso, e a dipingersi nella mente una realtà differente da quella concreta, vive ormai assuefatto dalle sue stesse falsità. In primo luogo, tenta di convincere e convincersi di possedere un titolo nobiliare, quando, infondo, è ben consapevole di non essere altro che un misero figlio di contadini; in secondo luogo, la percezione distorta che ha di sua moglie prosegue e, anzi, diventa sempre più decisa nella falsificazione, e frustrante quando egli s'accorge che l'immaginazione non corrisponde alla realtà. L'idolatria per una donna crudele, che non nutre per lui altro che odio e disprezzo acquisisce quasi i tratti di una sindrome di Stoccolma, in cui si provano sentimenti positivi nei confronti del proprio aguzzino, sviluppandone una dipendenza. Questo suo amore deviato nei confronti di Anna lo consumerà a tal punto da portarlo ad una condizione di completa infelicità e in seguito alla morte: è per la moglie, infatti, che Francesco rinuncia a tutte le sue ambizioni ideologiche e accademiche ed è sempre per lei che acconsente ad affrontare lunghe ore di lavoro estenuanti che lo degradano fisicamente, oltre che psicologicamente. Il "sortilegio" che Anna ha compiuto su Francesco, e che, in realtà, non è che il frutto del mal di menzogna di quest'ultimo, lo logora lentamente, portandolo a cercare rifugio nell'ebbrezza dell'alcol, a sviluppare pensieri ossessivi, ad avere visioni oniriche assillanti, e infine alla morte. Benché questa sia dovuta ad un incidente ferroviario, infatti, si può certo pensare che lo stesso incidente sia stato causato dalla poca lucidità mentale e dalla pessima condizione fisica di Francesco, il quale da tempo viveva ormai in uno stato depressivo fatto di angoscia e demotivazione, determinato proprio dal rapporto malsano che aveva con la moglie. Non a caso, poi, Anna, quando viene a sapere della disgrazia capitata al marito, dà la colpa a se stessa, dichiarandosi da subito responsabile della sua

morte.<sup>128</sup> Il mal di menzogna che tiene ostaggio Francesco nella sua prigione autoreferenziale, e che lo spinge a dedicarsi anima e corpo ad una donna-ideale che nella realtà non esiste, ma che sola, secondo lui, può ricondurlo alla pienezza esistenziale, ha come effetto collaterale la lenta ma inesorabile perdita del “vero” se stesso, delle caratteristiche che lo connotavano all’inizio del suo percorso (fervente studioso, molto intelligente e appassionato, dedito a perseguire i suoi ideali socialisti e a riscattare, attraverso gli studi, la sua umile condizione di partenza). Il personaggio di Francesco, una volta che il “morbo” agisce su di lui, viene come a snaturarsi, smarrendo i suoi tratti distintivi originari: ora il demone che lo possiede è quello della menzogna, dell’irrealtà, ed è a esso che il butterato dedicherà, rimanendone stremato, tutta la sua restante esistenza.

Non molto diversamente andrà per Anna: anche per l’«esaltata eroina» l’esito finale di una vita passata nella menzogna verso se stessa, nell’ossessione e nel delirio sarà, infine, la morte. Il morbo ereditario pare agire in Anna, se possibile, ancora più ferocemente e intensamente che in Francesco. Il principale aspetto di logoramento della malattia di Anna sta nel fatto che ella, per la maggior parte del tempo, non esterna i sintomi del suo mal di menzogna, non esprime a nessuno le sue fantasie sul cugino e sulla vita ideale al suo fianco, bensì tiene riposti tutti i suoi ardenti desideri nell’animo, troppo preoccupata dell’evanescenza dei propri sogni. La discendente dei Massia, infatti, sperimenta una costante ansia, data dal pensiero che tutte le sue speranze siano effimere, che l’intrusione del mondo reale possa infrangerle e farle sparire per sempre. Preoccupazione, questa, che si rivela fondata, dal momento che poi l’impatto traumatico con la realtà, e cioè il rifiuto da parte di Edoardo, avviene. Un evento sconvolgente, però, segnerà l’esonazione di tutti i celati vaneggiamenti: la morte del cugino. Dopo questo avvenimento, Anna dovrebbe dire definitivamente addio a tutte le sue speranze, anche se

---

<sup>128</sup> Alle accuse di colpevolezza lanciatele aggressivamente da Rosaria, Anna risponde compostamente, ammettendo come la responsabilità della morte del marito Francesco sia da imputare, in effetti, proprio a lei: «Come udì tali parole, Rosaria parve invasata dai demoni. Il bizzarro piccolo riso si tramutò in una risata vendicativa, piena di spasimo e di ferocia: [...] – tu non mi conosci, già, ma io sì, ti conosco, brutta assassina! Sei tu quella che ha ammazzato il mio Francesco! Sì, mio, mio, non tuo! Tu non hai nessun diritto! Sei tu che l’hai fatto morire. Se egli fosse stato il mio sposo, non l’avrei mandato a dannarsi la vita sui treni giorno e notte. Lui si dannava per te, per farti vivere da signora, e tu, invece di gratitudine, gli portavi odio, lo scacciavi come un appestato. [...] / Là ella [Anna] parve rinchiudersi in un isolamento selvatico, dimenticandosi di noi; e nel silenzio che seguì l’urlò di Rosaria, prese a dir, torcendosi le mani, con voce sottile e gelata: - Sì... è vero... è vero... sono stata io... l’ho assassinato... sono un’assassina, è vero...» (E. Morante, *Op.cit.*, pp.682-683)

possibili solo nell'immaginazione; è venuta a mancare, infatti, l'unica persona che avrebbe potuto rendere concrete le sue fantasie. Al contrario, invece che elaborare il lutto e rassegnarsi, ella è travolta da un folle delirio: unendosi simbioticamente alla follia che si era già impossessata di donna Concetta Cerentano, e che le faceva credere che il figlio Edoardo fosse ancora vivo, Anna fa nascere ed alimenta la pazza convinzione che il cugino non sia morto e che, anzi, ricambi i sentimenti d'amore che lei prova nei suoi confronti. Il picco di follia viene raggiunto quando le due donne, Anna e Concetta, in compagnia della piccola e facilmente impressionabile Elisa, indicano il rito delle "finte lettere". È proprio in questa occasione che Anna dà finalmente libero sfogo al suo mal di menzogna, non solo esprimendo oralmente le sue deviate fantasie, ma mettendole proprio per iscritto. La donna, di notte, scrive di getto delle lettere indirizzate a se stessa, le quali vengono stilate come se l'autore fosse Edoardo; quella delle lettere è una scrittura piuttosto scadente, in cui agli elementi di un romanticismo dolciastro e dozzinale si mescolano inverosimili descrizioni di città lontane, nonché veri e propri segni di delirio ossessivo. Solamente un lettore equamente esaltato potrebbe leggere le righe prodotte da Anna per conto del cugino, e non notare la totale insussistenza dello stile e dei contenuti; e quel lettore è proprio Concetta Cerentano, e, in parte, anche Elisa, la quale però, a posteriori, si distacca da quelle scritture, dandone un giudizio sprezzante. Le tre figure femminili che partecipano agli incontri di lettura delle false lettere, infatti, vengono definite «vestali», proprio per sottolineare come tutto il "rito" della lettura sia coperto da un velo di dissennatezza, di esaltazione e puro fanatismo. Tramite la scrittura delle finte lettere, insomma, Anna riesce a dar vita e a donare veridicità ad una creazione mentale, quella di "Edoardo-Pensiero", il quale diventa sostituto dell'immagine reale di morte. Mentre per Concetta, la quale è solamente oggetto dell'inganno, le lettere sono assolutamente vere, per Anna, che invece è sia oggetto che artefice, la consapevolezza è intermittente, poiché quando produce le lettere, ella è conscia che esse siano false, ma quando le legge arriva a crederle vere e a soccombere al suo stesso inganno. Grazie all'espedito delle lettere, perciò, Anna può continuare ad alimentare le sue fantasie riguardo al cugino e alla sua condizione, sostituendo l'Edoardo reale, ormai morto, con l'Edoardo-Pensiero. Ben presto, però, i confini tra finzione e realtà si fanno più labili fino a confondersi totalmente l'uno con l'altro. Elisa, a questo punto della narrazione, interviene per chiarire la condizione assolutamente delirante in cui riversa la madre:



«Ella voleva esser l'ingannatrice di se stessa; e lusingarsi e innamorarsi d'una finzione, vaneggiando dietro le invenzioni della sua propria mente! Sì, voleva credere al non vero ed esser cieca alla realtà che le era insopportabile [...]»<sup>129</sup>

Ma la rassicurante finzione, fatta di inganni e di creazioni mentali credute vere, è destinata ad una fine; gli occhi di Anna, che lei cerca così disperatamente di tenere chiusi per non affrontare la realtà e potersi cullare nelle fantasie, verranno forzatamente aperti: la morte del marito Francesco rappresenta per lei un «finale soprassalto di coscienza»<sup>130</sup>, che infrange definitivamente tutti i suoi vaneggiamenti e la pone davanti alla realtà dei fatti:

«[...] è vero... sono stata io... l'ho assassinato... sono un'assassina, è vero [...] – E adesso son sola, - esclamò volgendo la testa in qua e in là con fatica e senza mai guardarci, - son sola, non ho più marito, non ho più nessuno. Lui m'amava, lui solo m'amava, e io l'ho respinto per amare uno spettro. E adesso non ho più nessuno son sola. Francesco! Francesco mio!»<sup>131</sup>

Lo scontro traumatico con la realtà e la sostituzione irreversibile della dimensione vera a quella immaginaria conducono Anna alla follia: se questa aveva già iniziato a manifestarsi in lei con gli stessi tratti con cui si era palesata nella madre Cesira (comportamenti assurdi e ingiustificati, chiusura in se stessa e rifiuto degli altri, sfogo della propria frustrazione sul prossimo ecc.), ora in Anna la malattia fa un passo ulteriore, portandola ad un deperimento fisico e mentale fulmineo. Dopo il brusco scontro con la realtà causato dalla morte del marito, ella, che aveva sempre conservato una bellezza fresca e altera, appare invecchiata tutta d'un colpo e, ormai allo stremo delle forze, viene accudita per qualche giorno da Rosaria ed Elisa, finché, dopo vari deliri e frasi sconnesse, muore rivolgendo le sue ultime parole alla figlia.

Elisa, dal canto suo, profondamente impressionata e influenzata dagli esempi familiari, benché dichiari la sua lontananza dal modello paterno e da quello materno, ne rimarrà inevitabilmente condizionata. Innanzitutto, in lei si verifica il “romanzo familiare”, ossia quel rifiuto delle origini che si è riscontrato anche in Francesco:

---

<sup>129</sup> Ivi, p.606

<sup>130</sup> M. Bertocco, *Op.cit.*, p.137

<sup>131</sup> E. Morante, *Op.cit.*, p.683

nonostante ella colga ogni occasione per affermare la propria assoluta idolatria e devozione nei confronti della madre, in realtà è ben ipotizzabile che Elisa, a livello inconscio, attui un rinnegamento della figura materna, la quale non le ha mai mostrato amore o fornito sostegno emotivo durante l'infanzia.<sup>132</sup> I rapporti col padre, invece, sempre apertamente ostili e inspiegabilmente crudeli, si spiegherebbero anche qui con il rovesciamento di un processo psicologico interno: non trascurabile è l'ipotesi che Elisa, da sempre in cerca delle attenzioni e dell'amore paterni, tenga, come meccanismo di difesa, un comportamento brutale nei confronti di Francesco, il quale si dimostra talmente preso dal suo malato amore per Anna da non riuscire a dedicare delle premure sincere alla figlia. Tutti i suoi accorgimenti e i gesti gentili nei confronti di Elisa, come la narratrice stessa afferma nel romanzo, sono solamente atti a rendersi più amabile agli occhi di Anna, e non sono, quindi, sentitamente indirizzati alla figlia. È presumibile, perciò, che nel rapporto fra Elisa e suo padre si delinei una sorta di amore edipico, il quale però, provato realmente dalla figlia, viene sempre deluso dalla figura paterna.<sup>133</sup> La narratrice non ha nessuna intenzione di analizzare direttamente questi suoi modi ingiustificabili nei confronti di Francesco, ma si limita a legittimarli facendo intendere di essere sempre stata fortemente influenzata dall'atteggiamento della madre. Come sempre, Elisa non getta luce sui suoi veri sentimenti, e, in questo caso specifico, lo fa per non dover ammettere la sua gelosia nei confronti del padre. Un po' come avveniva fra Anna e Francesco, allora, Elisa proietta sulla figura paterna i propri difetti, riversando su di lui la sua frustrazione di figlia rinnegata, non voluta.

---

<sup>132</sup> A questo proposito Ilaria Splendorini osserva: «[...] ma subito dopo [Elisa] torna a cullarsi nell'illusione della sua indispensabilità, nel timore di gettare una luce troppo cruda sulla vera natura dei sentimenti che i genitori nutrono per lei e soprattutto su quella dei suoi sentimenti per loro: la sua sospetta idolatria per una madre indifferente e ostile [...], e ancora il desiderio inconfessato di vedere sparire i genitori (la madre, in particolare) per poter essere adottata da Rosaria.» Poco più avanti, parlando della tendenza di Elisa a censurare e sminuire i suoi giudizi positivi su Rosaria, indicandola come nettamente inferiore alla madre Anna, Splendorini afferma: «Questa profonda esigenza di giustificarsi è dettata dal desiderio di autocensurarsi per non dover ammettere che il suo amore filiale è tutt'altro che idilliaco [...] ed è invece minato dal rancore e dall'odio.» I. Splendorini, *Op.cit.*, pp.102-103

<sup>133</sup> «Elisa sospetta allo stesso modo che il padre abbia amato in lei soprattutto il riflesso e l'emanazione di Anna [...] Elisa evita accuratamente di analizzare la vera natura dei propri sentimenti e di meditare sulle ragioni profonde della sua misteriosa collera: il rimprovero che la giovane muove al padre è, in prima istanza, quello di averla considerata una sorta di trofeo attestante la conquista e il possesso di Anna; ma, in realtà, ciò che non gli perdona è di averla trascurata, di non averla amata al pari di Anna e di averle assegnato un ruolo di secondo piano nella sua vita» Ivi., pp.98-99

Insomma, il mal di menzogna di Elisa è proprio il frutto delle forme che il morbo aveva assunto nei suoi genitori: negazione delle origini e romanzo familiare, ragione per cui ella si perde in mille fantasticherie fin dall'infanzia ed arriva, in ultima battuta, a stilare la storia della propria famiglia; riversamento di determinati difetti e colpe su persone che in realtà non li hanno; come anche proiezione su una figura (Anna) di tutti i più nobili valori e delle più alte qualità, che in verità questa non rispecchia. Le conseguenze del morbo ereditario per Elisa sono proprio quelle che lei stessa ammette all'inizio del romanzo, ossia l'incapacità di vivere nel mondo reale, di fare veri incontri, di comunicare con persone concrete, poiché troppo ossessionata e attirata dalla storia dei suoi ascendenti. Il mal di menzogna le preclude, così, la possibilità di vivere veramente, di "uscire dalla sua camera" e incontrare il mondo. Nonostante il suo obiettivo sia quello di superare finalmente l'enigma dei suoi anni puerili e di lasciare da parte tutte le familiari leggende, Elisa non sarà mai in grado, o almeno non ne farà parola nel libro, di fare quel passo in avanti che la farebbe sintonizzare sulla realtà concreta, abbandonando definitivamente quella immaginaria. La ragazza, infatti, nel raccontare le storie dei parenti, ricade nuovamente in quel procedimento, a lei familiare, di costruzione immaginaria, di menzogna, che altro non è se non la prosecuzione del "romanzo familiare" infantile.

Nessuno dei personaggi principali di *Menzogna e sortilegio*, dunque, riesce a liberarsi veramente dal «mal di menzogna» che lo abita, ma, al contrario, ognuno di essi ne rimane schiacciato e sopraffatto. I tentativi disperati dei parenti di Elisa di rifiutare l'identità "imposta" dalla realtà esterna e di crearne un'altra ideale e desiderata si riveleranno tutti fallimentari. Proprio come succedeva nelle opere moderniste analizzate da Luperini, anche nel romanzo d'esordio di Elsa Morante, gli individui, che non si ritrovano nel reale, nell'identità che viene a loro assegnata dalla società, attuano un rifiuto di tutto ciò che proviene dal mondo esterno e si rifugiano nella loro dimensione psichica, dove possono coltivare una vita alternativa, illusoria ma consolatrice. In questo frangente, l'incontro con l'altro, come s'è visto, diventa impossibile, poiché il soggetto non vive più nella realtà esteriore, comune a tutti gli uomini, bensì nella dimensione interiore e, spesso, irreali. Ogni possibile punto di contatto fra individui si è perso, lasciando spazio solamente ad incomprensioni e misinterpretazioni fra alterità tra esse irriducibili. La visione del mondo alla cui base stavano il collettivismo e l'ottimismo, che caratterizzava

le opere letterarie nel Settecento e nella prima metà dell'Ottocento, cede definitivamente il passo all'individualismo, allo smarrimento di tutte le coordinate ideologiche e sociali che si erano consolidate nei secoli precedenti, alla perdita di quelle griglie interpretative condivise tramite cui decifrare la realtà.

Sotto questo punto di vista, *Menzogna e sortilegio*, pur conservando lo stile, le ambientazioni, alcuni elementi della trama, e una complessiva aura di romanzo ottocentesco, e in particolare del grande romanzo romantico francese, si dimostra anche pienamente novecentesco: la crisi dell'individuo moderno, il suo non ritrovarsi nella società o in qualsiasi altro ordinamento, l'impossibilità di incontrare il prossimo, e il ripiegamento del soggetto sulla sua sfera interiore, sono tutti tratti che riconducono il romanzo morantiano alla letteratura modernista o, comunque, novecentesca, che a questi aspetti è particolarmente sensibile e che, anzi, spesso fa di essi la base della narrazione. Lo stesso nucleo del romanzo morantiano, e cioè lo scontro perpetuo fra immaginazione e realtà, fra ciò che accende e incoraggia la fantasia e ciò che, invece, la soffoca e la estingue, è una tematica pienamente novecentesca, che punta i riflettori su quella dimensione interna all'uomo, la psiche, così tanto indagata eppure così ignota e inaccessibile. Dall'analisi degli incontri duali fra i personaggi del romanzo, tutti gli aspetti sopramenzionati affiorano in superficie: sono proprio le situazioni d'incontro che mettono in evidenza tutta l'incomprensibilità, rispetto all'individuo, del mondo e di tutto ciò che ne fa parte, persino degli stessi familiari. I faccia a faccia tra i personaggi del romanzo risulteranno essere, allora, una sfilza di incontri impossibili, di incontri mancati.

Si può affermare con convinzione, dunque, che, benché *Menzogna e sortilegio* appaia e, per certi versi, sia un romanzo ottocentesco<sup>134</sup>, esso sia anche, e soprattutto, ascrivibile a quella tradizione letteraria Novecentesca, alla cui base stanno lo smarrimento delle salde fondamenta ideologiche su cui poggiava il rapporto uomo-mondo nei secoli precedenti, la conseguente impossibilità di interpretazione della realtà, e il generale

---

<sup>134</sup> Dati lo stile della narrazione, i codici narrativi del teatro e i riferimenti espliciti o impliciti a questo, l'ambientazione in una Sicilia che appare arretrata, quasi barocca, l'inclusione di personaggi e la descrizione di situazioni narrative che ricordano quelli tipici dei grandi romanzi passati, si può definire *Menzogna e sortilegio* un'opera dalla spiccata aura ottocentesca. La stessa Elsa Morante, a proposito degli elementi ottocenteschi della trama, dichiara: «Volevo che il romanzo contenesse tutto ciò che era stata la sostanza del romanzo dell'Ottocento: i parenti poveri e quelli ricchi, le orfanelle, le prostitute dal cuore generoso...». La citazione è stata reperita in C. Garboli, *Il gioco segreto, nove immagini di Elsa Morante*, cit., p.53 (Testo già presente come prefazione all'edizione Einaudi Tascabili di *Menzogna e sortilegio*, Torino, 1994, p.XXI).

disorientamento che l'individuo prova nel mondo moderno, con i suoi nuovi assetti economici, sociali e politici. Il vivere di fantasmi ed illusioni, la follia che fa di *Menzogna e sortilegio* una tragicommedia abitata da individui posseduti dall'irrealtà rispecchia, allora, l'anima stessa del Novecento, nascosta in un romanzo all'antica. Il fantasticare estatico e trasognato tipico della scrittura di Elsa Morante, e che spesso le è valso l'accostamento alle figure della fattucchiera o della chiromante, si rifà proprio a quell'immaginario novecentesco fatto di incubi e sogni piccolo-borghesi infranti; contesti in cui le follie serpeggiano nascoste e latenti, per poi emergere, esasperate, a galla.

## Bibliografia

- A. Andreini, Prefazione a *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, pp. VII-XII
- C. Cecchi e C. Garboli, *Opere*, Mondadori, Milano, 1990
- C. D'Angeli, G. Magrini, «*Le finte lettere di Anna*» in *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, «Studi Novecenteschi», Pisa, Giardini editori e stampatori, 1995, pp. 149-174
- C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano, 1995
- E. Morante, *Alibi*, Garzanti, Milano, 1990
- E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 2014
- E. Morante, *La Storia*, La biblioteca di Repubblica, Roma, 2002
- E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 1994
- E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987
- E. Scarano, *La «fatua veste» del vero*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990
- G. Debenedetti, *L'isola della Morante*, in *Intermezzo*, Mondadori, Milano, 1963
- G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di L. Romano, Einaudi, Torino, 2002
- G. Fontana, *Maliziosi e straordinari accidenti: le scene d'incontro in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante*, «Per leggere», primavera 2019, n. 36
- G. Nava, *Il 'gioco segreto' di Elsa Morante: i modi del racconto*, in *Vent'anni dopo. La Storia*, Studi Novecenteschi, Giardini, Pisa, XXI, giugno-dicembre 1994, n. 47-48
- G. Pampaloni, recensione a *Menzogna e sortilegio*, «Il Ponte», V, n.4, 1949
- G. Rosa, *Cattedrali di carta*, il Saggiatore, Milano, 2006
- I. Splendorini, «*Menzogna e sortilegio*» di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Le lettere, Firenze, 2010

- I. Svevo, *Senilità*, in *Romanzi e «continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Mondadori, Milano, 2004
- J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981
- L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Mondadori, Milano, 1973, vol. II
- M. Bardini, *Dei «fantastici doppi», ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990
- M. Bertocco, *La creazione dell'idolo in "Menzogna e sortilegio"*, «Studi novecenteschi», 2015, n.1
- M. Ermilli, *Insoliti fantasmi. La commedia degli spiriti nel primo romanzo di Elsa Morante*, «Poetiche», 2007, n.1
- M. Mazziotti, S. Lattarulo, *Una signora di mio gusto. Elsa Morante e le altre*, Roma, Apeiron, 2005
- M. Proust, *Un amore di Swann*, tr. it. di G. Raboni e M. Beck, Mondadori, Milano, 1991
- P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it., Einaudi, Torino, 2004
- R. Lavalva, *La stanza di Elisa*, «Italian Quarterly», 2005, n.165-166
- R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2017
- R. Salsano, *Gioco e teatro in Elsa Morante: "Menzogna e sortilegio" e dintorni*, «Esperienze letterarie», 2013, n.2
- S. Noè, *Parabola narrativa di Elsa Morante*, «Il lettore di provincia», dicembre 1983, n. 55