



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«Eccomi di ritorno al corpo.»
Il realismo creaturale in Elsa Morante e
in Clarice Lispector*

Relatore
Prof. EMANUELE ZINATO

Laureanda
VALENTINA DE CARLO
n° matr.2023528 / LMFIM



Elsa Morante



Clarice Lispector

Non provo follia né desiderio di mordere stelle, ma la terra esiste ancora. Sì, perché la prima verità è nella terra e nel corpo. Se il brillio delle stelle mi fa male, se è possibile questa comunicazione lontana, è perché qualcosa che forse assomiglia a una stella mi freme dentro. Eccomi di ritorno al corpo.
Vicino al cuore selvaggio, Clarice Lispector

Ai miei genitori.

E a te.

INDICE

INTRODUZIONE	9
Capitolo 1: Il realismo creaturale: i tratti anonimi dell'esistenza umana	13
1. Le sorgenti del realismo creaturale	13
1.1 Una questione di confini: il realismo antico	17
1.2 Dal realismo figurale al realismo creaturale	21
1.3 Realismo moderno vs realismo creaturale: una questione di corpi	32
Capitolo 2: Madri di parole: Elsa Morante e Clarice Lispector	39
2. Una creaturalità femminile: ipotesi e motivazioni	39
2.1 Tracce creaturali nel moderno	41
2.2 <i>À rebours</i> : testamenti non solo poetici	45
2.2.1 Aracoeli e Ângela: l'inizio e la fine di tutto	49
2.2.2 Emanuele e Autore: due autoritratti deforma(n)ti	65
2.2.3 La morte: «apocalisse orgasmica»	80
Capitolo 3: Creature altre: le anonime esistenze ancestrali	95
3.1 Piccoli cristi: Arturo, Usepe, Virgínia	97
3.2 Ragni, cani, gatti, tigri: un bestiario in comune	118
3.3 La relazione con il cibo tra fame, voracità e nausea	138
Capitolo 4: Le origini: il <i>Familienroman</i> come esordio letterario	153
4.1 Elisa e Joana: il sortilegio dell'infanzia	160
4.2 La nausea dei padri assenti	167
4.3 Il desiderio: «eccomi di ritorno al corpo»	176
Per concludere: una riflessione su stili e modelli	189
Bibliografia	205

Introduzione

Il realismo creaturale è lo strumento interpretativo che ha permesso il confronto tra Elsa Morante e Clarice Lispector, un confronto nato sulla base di alcune corrispondenze individuate tra *Aracoeli* e *Un soffio di vita*, opere terminali delle due autrici, ed esteso poi ad una selezione più ampia di testi. Delle due produzioni sono stati presi in esame tutti i romanzi di Morante e alcune opere di Lispector che non è sempre possibile classificare in termini romanzeschi in quanto estranee a qualunque etichetta di genere. Questa lettura più ampia ha confermato le prime impressioni e ha permesso di individuare altri punti di contatto tra le due autrici attraverso una densa comparazione con cui si è voluto indagare in che modo le loro scritture potessero essere accumulate da fondamenta creaturali, sulle quali sono state poi costruite opere letterarie molto diverse, senza ignorare dunque la loro unicità e avvalendosi di una contestualizzazione biografica ove necessario.

L'analisi approfondita di precise sequenze testuali, più o meno cospicue, è stata condotta in un dialogo continuo tra le due voci autoriali evidenziando, anche visivamente con l'utilizzo del corsivo, ed interpretando gli elementi di somiglianza o di differenza tematica, lessicale, semantica, procedendo così ad indagare i temi che possiamo definire centrali in una narrazione realistico creaturale, (la nascita, la malattia, la morte, gli animali, l'infanzia, il corpo), mentre alla forma stilistica e ai modelli letterari è stata dedicata una riflessione conclusiva.

Prima di procedere in questa analisi sono state esplicitate le caratteristiche del realismo creaturale seguendo l'evoluzione diacronica degli stili che Auerbach propone in *Mimesis*, al fine di individuare i confini temporali e sostanziali di questa creaturalità. I nodi che il realismo creaturale vuole mettere al centro della sua trama sono così disturbanti che riusciranno ad emergere sempre per brevi parentesi carsiche lungo la storia della letteratura, proprio perché implicano il dover modellare una materia vischiosa e respingente. Questo dato non è però da considerarsi in termini negativi, anzi, può evidenziare come, dopo aver infranto le architetture rigide del realismo figurale e della *Stiltrennung* per la prima volta, quello della creaturalità sia uno strumento stilistico necessario e strettamente connesso al bisogno umano di comprendere sé stesso.

Sintetizzata l'evoluzione degli stili auerbachiana nel primo capitolo e definite le aree tematiche che il creaturale affronta per poterle ricercare nelle autrici, si è scelto di procedere lungo la cronologia delle loro opere seguendo un'architettura *à rebours*, iniziando proprio con l'analisi delle ultime due, per poi procedere a ritroso e comparare dai due ai quattro testi alla volta, sulla base degli anni di pubblicazione e delle tematiche analizzate.

La struttura di questo viaggio al contrario nel realismo creaturale di Morante e Lispector si compone dunque di tre tappe. La prima corrisponde alla fase terminale della carriera e della vita delle autrici e prende in analisi *Aracoeli* (1982) e *Un soffio di vita* (1978), considerati i loro testamenti poetici; la seconda compara invece quattro testi scritti tra gli anni Quaranta e Settanta, ossia *L'isola di Arturo* (1957) e *La Storia* (1974) di Morante, *Il lampadario* (1946) e *Acqua viva* (1973) di Lispector; la terza, infine, è la tappa che torna alle origini della loro carriera analizzandone l'esordio con *Menzogna e sortilegio* (1948) e *Vicino al cuore selvaggio* (1944).

Il realismo creaturale delle ultime opere è quello che le avvicina maggiormente, in quanto, oltre ad essere accumulate da una simile riflessione sugli aspetti più carnali del dolore, del disfacimento corporeo, della nascita come inganno e della morte, sono vicine anche dal punto di vista della forma. Morante infatti, estranea lungo la sua produzione agli sperimentalismi del modernismo e legata alla tradizione realistica ottocentesca, in *Aracoeli* abbandona questa impostazione per inseguire i pensieri di Emanuele. Al contrario Lispector ha sempre affermato di non avere una sintassi e i suoi testi sono infatti del tutto destrutturati in un continuo sovrapporsi di pensieri, percezioni, sensazioni. L'ultima interpretazione del mondo di queste due scrittrici novecentesche si unisce dunque nel racconto tangibile e corporeo sul mistero della morte in due testi costruiti per frammenti, visioni e ricordi, dove le parole e il loro scorrere si fanno surrogato di una vita ormai in dissolvenza.

Nel terzo capitolo affrontiamo invece la parte centrale della loro produzione, una produzione matura e affermata. Comparando *L'isola di Arturo* e *La Storia* con *Il lampadario* e *Acqua viva* si possono evidenziare molti nodi creaturali comuni oltre ad un'attenzione per il simbolismo che in questi testi si lega alle varie e diverse ambientazioni (l'isola, il bosco, la città).

La distanza formale tra le autrici, che era ridotta al minimo nei testi della fase terminale, qui aumenta. Mentre Lispector non abbandona mai lo strumento del flusso coscienza, Elsa Morante struttura questi due romanzi con un'impostazione narrativa che non si sbilancia in sperimentalismi, ma che segue il racconto memorialistico in un caso ed una quasi totale onniscienza del narratore nell'altro.

La peculiare prospettiva del realismo creaturale permette di osservare, e far di conseguenza vedere al lettore, il vissuto quotidiano, gli avvenimenti storici, le relazioni, attraverso gli occhi di chi solitamente non arriva quasi mai ad essere voce narrante nella letteratura. I bambini e gli animali sono i protagonisti delle quattro opere di questa sezione. Arturo, Virgínia, Ueseppe, la pastora maremmana Bella sono alcune delle creature *altre* a cui il realismo creaturale concede qui la parola sulla base del principio secondo cui la creaturalità descrive il reale attraverso le emozioni e gli istinti che accomunano tutti gli esseri viventi, e che, nel caso dell'infanzia e del mondo animale, sono ancora vividi e presenti, non sostituiti da alcun pensiero razionale.

L'infanzia che Morante e Lispector rappresentano nelle loro storie è priva di qualsiasi patina edulcorata e di incanto ed è invece l'infanzia dell'abbandono, della deprivazione affettiva, della solitudine senza comprensione. Anche in questo capitolo il corpo resta il centro della narrazione, poiché diventa il centro della somatizzazione di una trascuratezza traumatica proveniente da coloro i quali avrebbero il compito del primo *imprinting* di amore incondizionato: i genitori. Il nucleo della maternità negata, corrotta, abortita e dell'amore sottratto all'età dell'infanzia è un elemento centrale in tutte le pagine scritte dalle nostre autrici ed è presente fin dai loro esordi.

Quasi coeve, Elsa Morante e Clarice Lispector si sono affacciate sulla scena letteraria entrambe negli anni Quaranta a poca distanza l'una dall'altra. Vissute tra il 1912 e il 1985 Morante, tra il 1920 e il 1977 Lispector, hanno iniziato a scrivere entrambe prestissimo, inventando storie e filastrocche fin dall'infanzia. Anche il loro talento, così come la loro volontà scrittoria, fu precoce e il loro romanzo d'esordio le consacrerà repentinamente tra i nomi femminili più importanti della letteratura dei loro paesi.

Nel quarto e ultimo capitolo vengono analizzati *Vicino al cuore selvaggio* e *Menzogna e sortilegio* usciti rispettivamente nel 1944 e nel 1948.

Se alla fine della loro carriera le due autrici si sfiorano con il loro ultimo testo facendo avvicinare forma e contenuto, qui, quando la loro fama stava per nascere, non

avrebbero potuto essere più distanti a livello di forma, e di formato, ma sempre ancora vicinissime nel nucleo creaturale del loro racconto.

In questi due *Familienroman* d'esordio, Morante e Lispector inseriscono subito il cuore traumatico delle relazioni familiari, affidando il racconto alle voci di Elisa e Joana le cui infanzie si intrecciano con quelle delle loro creatrici, imbastendo un sortilegio di parole che servirà non tanto ad annebbiare, quanto a smascherare la creaturalità sottesa ai rapporti tra genitori e figli, tra amanti, tra sposi.

Entrambe scelsero di non curarsi delle mode letterarie di quegli anni e di andare controcorrente, Elsa Morante guardando al passato, Clarice Lispector guardando al futuro. In tutti e due i casi la critica fu costretta a dirigere la propria attenzione verso queste giovani donne che avevano preso la parola in maniera unica e originale, l'una con un romanzo breve, vertiginoso, intessuto con un continuo *stream of consciousness* che si mescola a lampi di memoria e sintomi fisici, privo di regole e di regolarità, l'altra con un lungo e minuzioso *feuilleton* ottocentesco scandito in paragrafi dai titoli esplicativi, dove la psicologia dei personaggi prevale sempre su ogni altro dato narrativo.

Lungo tutto questo percorso a ritroso nel tempo e nelle opere si è cercato di dimostrare come Elsa Morante e Clarice Lispector abbiano messo al centro di una produzione tanto diversa uno stesso oscuro e perturbante tema, quello di una creaturalità legata al corpo come punto di partenza per una consapevole e realistica rappresentazione dell'esistenza. Nel corpo tutto nasce e tutto finisce e il fatto che non sia così spesso rappresentato ed indagato nella letteratura conferma il fisiologico e disturbante mistero che esso reca con sé.

Per esplorare questo territorio è necessaria non soltanto la capacità sensibile e coraggiosa di osservarlo da molto vicino, di viverlo, ma anche quella di saperlo tramutare in una parola che renda quella complessità universale. Ecco perché il ritorno di Elsa Morante e di Clarice Lispector al corpo e alla sua narrazione, si accompagna al ritorno della grande letteratura in un momento storico che aveva appena visto, al negativo, cosa quella creaturalità rimossa potesse causare. Queste due autrici hanno stabilito con le loro opere un punto di non ritorno per la letteratura e per questo stile carsico e sfuggente che è il realismo creaturale, facendo sì che i loro libri fossero specchio senza orpelli di una realtà che ci caratterizza e ci lega all'universo dei viventi.

CAPITOLO I

Il realismo creaturale: i tratti anonimi dell'esistenza umana

- Sì, per la morte, un uomo grosso e un guaglione sono tutti uguali.
Per lei, sono tutti creature!-
L'isola di Arturo, Elsa Morante

1. Le sorgenti del realismo creaturale

Risalendo verso le sorgenti del realismo creaturale, o meglio, dell'aggettivo creaturale, arriviamo alle fonti di Rudolf Otto che nel suo *Das Heilige* (1917) usa il termine *Kreaturgefühl*, letteralmente *sentimento della creatura*, tradotto in italiano come «sentimento creaturale», e a Erich Auerbach che nell'opera *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*¹ (1956) usa l'aggettivo *Kreatürlich*,² composto reso nella nostra lingua con il termine unico *creaturale*. È in particolare dall'analisi di quest'opera che cominceremo ad addentrarci nella nostra narrazione sul realismo creaturale per poi proseguire con la ricerca delle sue tracce nelle opere delle due autrici qui prese in esame, Elsa Morante e Clarice Lispector, ipotizzando che in entrambe il cordone del creaturale si intrecci ed insinui all'interno di un più vasto realismo moderno, conferendogli tratti, stile e contenuti che non emergono in maniera così importante nella maggior parte della letteratura novecentesca.

Punto di partenza è dunque *Mimesis*, a cui il filologo tedesco diede forma tra il 1942 e il 1945 durante il suo esilio ad Istanbul, con l'intento di sviscerare *ab origine* la modalità realistica del narrare, conseguenza, nella letteratura occidentale, del passaggio significativo e dirompente dalla *Stiltrennung*, separazione degli stili, alla *Stilmischung*, mescolanza degli stili. Per giungere infatti ad una rappresentazione seria del reale, che è

¹ Erich Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1956

² Pietro Orlandi, *Il creaturale. Paradigmi, problemi e applicazioni. (Pasolini, Morante, Ortese)*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, a.a. 2021-2022

ciò che Auerbach intende per realismo, ossia una narrazione in cui anche la quotidianità possa inserirsi in maniera veritiera, senza che una patina idilliaca o comica la sovrasti, diventa necessario dubitare che il testo sia collocabile sempre e soltanto in una categoria specifica, così come la realtà non può effettivamente essere costituita da singole alternanze, da *out out*, da separazioni.

Prima di esaminare sinteticamente i nuclei principali dell'analisi auerbachiana ed arrivare al realismo creaturale, centro di questa dissertazione, varrà la pena soffermarsi un istante su come l'opera *Mimesis*, ben lontana dall'imbrigliare il concetto di realismo in un'unica definizione nozionistica nutrendo il suo autore uno «scetticismo operativo»³ nei confronti dei concetti con terminazione in *-ismo*, descriva e delinei, invece, la narrazione del reale come un tentativo di rappresentazione che fu sempre perpetrato dagli autori di tutti secoli, seppure con modalità, attenzioni e punti di vista differenti, e azionato dal comune desiderio di catturare sulla pagina il proprio piccolo o vasto orizzonte. Un tentativo, quello degli autori, ma ancor di più quello di Auerbach, che non si può soffocare in una definizione di portata generale e che, proprio per questo, è al suo interno flessibile e non unitario. *Mimesis* ci restituisce tutta la complessità e la stratificazione del termine e del concetto di realismo, rimanendo, ad oggi, uno strumento necessario per affrontare questo tema, restando una riflessione completa di una modalità del narrare che non smette mai di rinascere.

Nel caso della riflessione auerbachiana è dunque doveroso parlare di realismi, con un plurale che accenna ad un lavoro, un metodo ed una visione complessa e, talvolta, apparentemente contraddittoria⁴, che arriva a descrivere, secondo l'analisi di Francesco Orlando, ben ventuno tipi di realismo, sebbene Auerbach sfugga, in oltre seicento pagine, ad anche una sola definizione del nucleo della sua opera.

³ Francesco Orlando, *I realismi di Auerbach, intervista a cura di Giuseppe Tiné*, «Allegoria», n. 56, luglio-dicembre 2007, p. 40

⁴ *Ivi*, pp. 39-41

Per tutta *Mimesis* Auerbach non fa che agire attivamente sulle pagine che mette a confronto, capitolo dopo capitolo, interrogando i testi e il loro modo di “imitare” o “rappresentare” la realtà, tratteggiando molto più che una storia del realismo occidentale. Come spiega infatti Riccardo Castellana nella *Teoria di Erich Auerbach*⁵, il lavoro del filologo tedesco è al tempo stesso uno studio sui diversi codici con cui la realtà viene rappresentata, o imitata, una storia delle censure simboliche che furono applicate a questa imitazione ed anche una riflessione etica e politica sulla realtà che la letteratura ci racconta. Una realtà che per Auerbach è prettamente quotidiana, un'esperienza ordinaria a cui chiunque, indipendentemente da rango e provenienza, possa accedere.

Secondo il critico italiano Francesco Orlando i ventun tipi di realismo da lui delineati in *Mimesis* sarebbero complementari tra loro più che contraddittori e la sua è una lista lunga e minuziosa che mira a «decostruire la vulgata di una concezione teleologica del realismo come concetto che si affermerebbe pienamente solo nella modernità.»⁶. Non sarebbe quindi presente un unico realismo dominante, ma una pluralità di accezioni che porta a vedere il realismo come un codice che è allo stesso tempo distinto dal referente che rappresenta, ossia la realtà extra-letteraria, e in rapporto non convenzionale con esso, laddove per non convenzionale si vuole dire che il realismo non è inteso, né da Auerbach, né da Orlando, come la mera registrazione del fenomeno e nemmeno come un «effetto di realtà», un tendenzioso trucco visivo che faccia credere che la letteratura possa rispecchiare il reale completamente.⁷ Si intende invece un codice che possa rappresentare qualcosa di esistente utilizzando, tra le molte possibili, la forma più in grado di valorizzarlo in quel preciso momento storico e culturale.

Nonostante la molteplicità e la diversità dei suoi realismi l'autore di *Mimesis* tiene a sottolineare come ci sia una linea unitaria di base nel suo lavoro, tratteggiata da tre direttrici che attraversano la sua riflessione e di come, alla fine, la ricerca della

⁵ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una Introduzione a Mimesis*, Editoriale Artemide, Roma, 2013 p. 172

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ivi* p. 174

rappresentazione del reale sovrasti i rivoli dei modi in cui essa si declina, mantenendo lo stesso obbiettivo di fondo.

La prima linea delle tre che attraversano la ricerca auerbachiana si basa sull'affermazione che al realismo moderno di matrice francese e non al Romanticismo, vada il merito di aver smantellato definitivamente l'impalcatura classica dei livelli stilistici, la suddetta *Stiltrennung*, ereditata dall'antichità e poi ripresa dal classicismo Cique-Settecentesco. La seconda direttrice sostiene invece che un movimento simile fosse in realtà già accaduto nel passaggio dalla tarda antichità al Medioevo, quando alcuni autori cristiani infransero per la prima volta le severe regole della *Stiltrennung*. La terza idea cardine è che tra questi due movimenti, effettivamente simili, ossia tra il realismo moderno su base storica e il realismo cristiano medioevale, la differenza vada identificata nel concetto di «figura»: un fatto che accade sulla terra sarebbe, nella concezione figurale, figura di un altro fatto che esso preannuncia, elemento questo, che interessa il realismo cristiano mentre è invece assente in quello moderno. Eccezione a quest'ultima affermazione sarà, come vedremo, l'inserimento della figura di Cristo in alcuni personaggi di Elsa Morante all'interno quindi di un realismo che non possiamo non definire moderno, secondo la concezione auerbachiana, o neo-realista, ma che contiene in sé un profondo nucleo creaturale, degenerazione dell'antica figurality. I piccoli cristi che troveremo nelle pagine della *Storia* e di *Aracoeli* saranno dunque figurine sbiadite, abbandonate, marcescenti, che si interrompono proprio nel momento in cui dovrebbero completare il loro processo di figura, che affondano le radici nella luce per finire la loro vita miseramente, nell'ombra. Ma procediamo con ordine.

1.1 Una questione di confini: il realismo antico

Proveremo qui a sintetizzare i punti nevralgici dell'operazione compiuta da Auerbach, soffermandoci esclusivamente, ma obbligatoriamente, sulle tappe necessarie a poter giungere alla nostra analisi del realismo creaturale, realismo che non vive quasi mai di vita propria, ma che abita, quasi sottendendoli, gli anfratti di altri realismi più vasti e più affermati, rendendo ancora più difficile la sua identificazione.

L'analisi di *Mimesis*, e dunque la nostra, incomincia con Omero, cantore delle vicende eroiche in cui tutto ciò che accade si posiziona in “primo piano”, come un lungo piano sequenza di avvenimenti che hanno tra loro lo stesso peso e che svelano sempre tutti i dettagli, senza mai lasciare niente di non detto, di oscuro, o, appunto, in “secondo piano”, e questo poiché l'obbiettivo è di ordine conoscitivo ed implica il rappresentare un universo finito, ordinato e concluso, dove ogni cosa sia esattamente al suo posto. Questa chiarezza di contenuti viene espressa anche attraverso il piano della sintassi mediante una gerarchia rigorosa delle frasi e senza turbare l'ordine logico del discorso. In questo mondo luminoso i personaggi, siano essi eroi, divinità, mostri o maghe sono rappresentati in maniera piana, bidimensionale, sono immutabili come Ulisse che nell'*Odissea*, nonostante siano passati vent'anni e sia stato protagonista di innumerevoli eventi che potremmo definire freudianamente traumatici, al suo ritorno ad Itaca è esattamente lo stesso di vent'anni prima. Non sono persone comuni questi protagonisti e la loro realtà non è la realtà dell'uomo, bensì quella del mito.

Quello che si intravede nei testi omerici è l'inizio di una classificazione stilistica che sarà imperante nei secoli successivi e che qui comincia a gettare le proprie basi senza compiersi del tutto. Si tratta della *Stiltrennung*. Tale regola stilistica prevede che le gesta degli eroi e dei nobili vengano raccontate con uno stile diverso da quello che si adopera per le vicende della vita quotidiana e del popolo⁸, ossia attraverso uno stile sublime. In questo spazio dai contorni divini le uniche, limitatissime, situazioni in cui si mostra il ceto popolare e in cui compare qualche personaggio umile sono, nell'*Odissea*, riferite ad

⁸ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una Introduzione a Mimesis*, Editoriale Artemide, Roma, 2013, pp. 34-35

Euriclea la balia e al porcaro Eumeo i cui interventi però hanno valore solo in funzione dei protagonisti nobili e per narrarli viene comunque adottato lo stesso stile sublime che copre tutta la narrazione. Qui la *Stiltrennung*, in via di formazione, si applica dunque solo in parte. Questo impianto letterario che prevede la separazione degli stili in base alle categorie sociali e al contesto rappresentato, plasmò tutta la letteratura greca e, di conseguenza, quella latina.

La separazione tra realtà e rappresentazione letteraria aumentò allorché si impediva che lo stile sublime del tragico inglobasse elementi che non fossero necessari allo svolgimento dell'azione tragica in sé e, di conseguenza, sia il contesto storico sociale, che i caratteri dei personaggi con tutte le loro dimensioni umane e quotidiane scomparvero dietro questa granitica rappresentazione che aveva come unico fine e orizzonte l'atto tragico.

Allo stesso modo l'*imitatio vitae* venne messa ai margini della commedia, poiché in essa poteva essere rappresentata esclusivamente in maniera grottesca e ironica, con l'unica finalità di suscitare il riso e in questo caso la sua esclusione dalla scena deriva dal fatto che vi è inclusa sì, ma in maniera fittizia, ancora una volta non realistica.

In entrambe le situazioni si riteneva che la vita quotidiana delle persone comuni non fosse qualcosa di importante da raccontare, escludendo, con questa ferrea gerarchia, la narrazione problematica e complessa della realtà dalle pagine della letteratura.

Soltanto in autori come Petronio e Tacito secondo Auerbach si può intravedere la soglia di un concreto realismo antico e al contempo la sua massima rappresentazione. Fino al I secolo infatti poche scene del reale erano state rappresentate mimeticamente nella letteratura, sempre attraverso un'elaborazione stilistica alta, tanto da creare una dissonanza tra contenuto e stile, o in maniera estremamente comica. Soltanto con il *Satyricon* di Petronio i cardini di questi due estremi vennero forzati. Nella scena esaminata da Auerbach, la *Caena Trimalchionis*, i dialoghi dei rozzi libertini attorno alla tavola del ricco Trimalcione sono espressi in un *sermo humilis* che fa *pendant* con il contenuto realistico, anche se non del tutto serio, della scena: una cena tra amici in un'atmosfera colloquiale. Pur riconoscendo l'eredità omerica della ricchezza e dell'uniformità pianeggiante dei dettagli, Auerbach evidenzia come l'autore del

Satyricon compia delle azioni stilistiche che anticipano certe tipiche movenze del realismo moderno, prima tra tutte l'assunzione della prospettiva soggettiva di uno dei commensali, invece che quella oggettiva del narratore, elemento che ritroveremo in molte delle opere di Elsa Morante e di Clarice Lispector qui analizzate. In esse sarà il segno tangibile di una chiusura dei confini narrativi, di una stretta attorno all'io, un io che si fa mondo intero. Qui, invece, mettendo in scena il punto di vista dei personaggi Petronio elabora un'illusione di vita più concreta e quindi più realistica. L'unico elemento che denota il limite di questo realismo, secondo Auerbach, al di là del quale gli autori antichi non sarebbero comunque riusciti a dirigersi, risiede nella vena ancora grottesca e caricaturale che sottende la critica sociale che Petronio mette in campo e che lo allontanerebbe da quella rappresentazione seria del reale che l'autore di *Mimesis* ricerca. I personaggi del *Satyricon* sono caricature, l'opera è un bozzetto vivace destinato ad un'*élite* che guarderà i protagonisti dall'alto della propria posizione giudicandoli.

Quest'assenza di problematicità realistica nel mondo antico non riguarda soltanto la letteratura, ma si può individuare anche nella storiografia poiché venne scritta sulla base della visione sociale e culturale dei suoi autori e, dunque, di una visione che non gli permetteva di abbandonare lo sguardo moralistico, delimitando la loro realtà ad una scacchiera di vizi e di virtù, ad un reticolato composto da come si dovrebbe essere e da come *non* si è, mai da come si è realmente. Anche Tacito nei suoi *Annales*, in cui non mancano descrizioni vivide della realtà popolare, inserisce questi intarsi al solo fine di giudicarli moralmente dal punto di vista di un aristocratico. Le forze storiche e le spinte oggettive del reale, quelle che uniscono gli eventi alla quotidianità, non vengono colte, ed il filtro dell'etica trasforma la realtà della rappresentazione in retorica.

Pur con questi evidenti limiti, quello che però si inizia qui a intravedere è la crisi della piramide degli stili, che deriva e riflette la spaccatura del sistema gerarchico e sociale che ebbe inizio quando l'impero romano d'Occidente cominciò a scricchiolare. Una crisi di cui autori come Petronio, e ancor di più Tacito, vissero gli albori, e su cui cominciarono ad interrogarsi, come si evince dalle frammentarie nuove sensazioni che albergano nelle loro opere.

La caduta di Roma, un fatto evidentemente cruciale, si compì attraverso la violenza e la perdita dei punti istituzionali e culturali di riferimento, riverberandosi in una narrazione in cui gli elementi del tragico e del comico iniziarono a mescolarsi, come le questioni umane e divine che non poterono più restare separate poiché anche la fede negli dei era crollata assieme all'impero. A causa dell'irrazionalità del mondo e del declino dell'impero l'oscurità del reale si accompagnò a quella letteraria, portando il realismo antico appena nato verso la disgregazione e smantellando la razionalità dello stile classico che venne sovrastato da elementi che potremmo definire barocchi.⁹

La drammaticità della scena e la dimensione efferata del reale iniziarono ad essere raccontate nella letteratura in tutta la loro vivida rappresentazione, attraverso fatti grotteschi e orridi che non ebbero più la funzione di insegnare, come nel caso dello stile tragico e storiografico, ma quella di rappresentare i tasselli di una realtà più concreta: l'unica possibile.

Per far questo, molti autori del IV e V secolo, cristiani e non cristiani, come Ammiano Marcellino e San Girolamo, non vollero rinunciare allo stile sublime creando un cortocircuito non funzionale tra contenuti sanguinari e stile ricercato che delineò il passaggio dalla retorica classica di Tacito ad una retorica barocca e decadente.

Il disordine derivato dalla disgregazione della *Stiltrennung* troverà una prima pacificazione nell'adesione al modello biblico e i frammenti rotti della separazione degli stili saranno calamitati e riordinati dall'estensione dell'interpretazione figurale dei Padri della chiesa, i quali, sebbene fossero mossi da obiettivi diversi da quelli poetici, adottarono una serie di rivolgimenti di stile che si riveleranno centrali nel compimento di questa rivoluzione narrativa in cui i confini prima rigidi e ora distrutti, troveranno una nuova sistemazione, come vedremo subito.

⁹ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach: una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide 2013, p. 40

1.2 Dal realismo figurale al realismo creaturale

Attraverso la prosa di Sant'Agostino, (IV-V sec.), Auerbach mostra l'avviamento verso una diversa concezione narrativa che derivò dalla volontà di combattere quel disordine legato al crollo della compattezza della narrazione antica, quella basata sugli assi di tempo, spazio e azione, sotto le macerie dell'impero romano. Quando il razionalismo classico risultò ormai insufficiente, Agostino riuscì a riprodurre la vita umana, completa anche di quei fatti sanguinari e violenti, con uno stile più adeguato e realistico: quello paratattico della Bibbia. Questo cambio di rotta presuppone però anche una convinzione concettuale di fondo, ossia che la struttura gerarchica dell'ipotassi latina non potesse raccontare la storia di Cristo in quanto si tratta di un personaggio che non rientra né nella categoria dell'eroe, né in quella del re. È invece un uomo comune, che si muove nella vita brulicante del popolo, circondato da pescatori, poveri e prostitute, appartiene al mondo delle creature, ne è il primo e più adeguato rappresentante. L'intento dell'opera agostiniana, e in generale della letteratura patristica, non era però quello di ritrarre le dinamiche della vita quotidiana, ma quello di difendere la nuova fede. Proprio da qui iniziò a prendere forma l'interpretazione figurale delle Sacre scritture, metodo che, come abbiamo accennato, sarà una delle chiavi di accesso alla rappresentazione realistica.

L'interpretazione figurale presuppone che ci sia una connessione tra due avvenimenti, o personaggi, in cui uno dei due significa sé stesso e anche l'altro, mentre il secondo include il primo o lo integra.¹⁰ Essi costituiscono i due poli di una stessa figura, immersi nello stesso fiume storico, ma collegati da un atto spirituale che trascende le dimensioni spazio temporali. Nel tempo in cui visse Agostino questo metodo venne applicato per interpretare i passi del Vecchio testamento quali prefigurazione di ciò che sarebbe avvenuto nel Nuovo, individuando gli eventi che sarebbero stati il completamento stesso della figura di Cristo, ma in uno spazio-tempo non coincidente. Un legame profetico che, andando a interrompere tutti i collegamenti

¹⁰ *Ivi*, p. 42

logico-narrativi, poteva essere spiegato soltanto attraverso l'elemento della Provvidenza divina, capace di unire gli eventi in modo verticale e non più orizzontale. Questo tipo di lettura non è una mera tecnica interpretativa per Auerbach, ma presuppone una precisa e diversa concezione del mondo e della storia. Individuare il legame figurale significa scorgere la volontà di Dio e prevederne le future azioni, già presenti nel suo disegno divino. Questa possibilità di continuità ed anzi di compresenza tra passato, presente e futuro rappresenta per i credenti quella luce di speranza che rende tollerabile il caos e l'irrazionalità di un mondo in crisi.

Il drastico cambio di punto di vista che seguì il crollo dell'impero pose le basi per un conflitto tra logica ed estetica, tra paratassi e ipotassi, tra osservazione e immaginazione e a venir meno non furono soltanto i nessi causali, ma anche le gerarchie sociali e le certezze ad esse connesse. Sulla base di questo orizzonte scomparso Cristo si rivelò essere il livellatore di tutte le divisioni sociali, eletto perciò a figura per eccellenza del qui e dell'altrove.

Questo concetto di figura, legandosi alla lettura e all'interpretazione dei brani dell'Antico Testamento, fu la chiave per la loro successiva divulgazione popolare. Attraverso questa figuralità vennero semplificati, raccontati e rappresentati i brani biblici più importanti, come accadde con *Il Mystère (Jeu) d'Adame* (fine XII sec.) analizzato da Auerbach. Dal punto di vista stilistico, per la necessità di raggiungere le fasce non alfabetizzate della popolazione, la messa in scena di questi drammi liturgici era sorprendentemente realistica e quotidiana: l'attualizzazione diventa la chiave per l'accesso alla comprensione. In queste rappresentazioni Eva si rivolge ad Adamo proprio come se fosse una contadina del XII secolo, le sue parole sono capricciose, la risposta dell'uomo fa trasparire una totale fiducia in Dio e la tentazione del serpente si riduce ad un possibile buon affare da valutare assieme. Quello che la discosta dalla rappresentazione classica di una scena umile è lo stile sublime con cui viene descritta: nella tradizione cristiana *humilis* e *sublimis* possono coesistere perché è la vicenda stessa di Cristo ad essere considerata in entrambi i modi e dunque, come precisa Auerbach, queste due categorie non sono puramente stilistiche, ma etico-teologiche. Gli episodi narrati nei drammi liturgici medioevali come il *Mystère*, svelano al popolo

incolto i segreti delle Sacre scritture con uno stile sublime che ingloba l'umiltà delle scene rappresentate, in cui il senso della storia, secondo la concezione figurale seguita, è sì semplificato, ma anche estremamente pervasivo.¹¹ Se ogni fatto può essere interpretato come figura di un altro fatto, l'interpretazione figurale poteva essere adoperata anche per spiegare la contemporaneità, ed ogni storia racconta la storia di sempre: quella cristiana della caduta e della redenzione del peccatore.

È proprio su questo punto che l'autore di *Mimesis* si sofferma: perché quell'interpretazione fu vincente e mise a latere non solo l'interpretazione allegorica della Bibbia, (il metodo di Filone Alessandrino e di Orìgene¹²), ma anche il simbolismo medioevale? L'ipotesi che Auerbach avanza si rifà alla dimensione universalistica di tale interpretazione, caratteristica che l'ha resa capace di dare un significato a tutto quanto accaduto nelle epoche anteriori all'incarnazione di Dio in Cristo e al fattore provvidenziale. Se il Vecchio testamento prefigura il Nuovo, quest'ultimo prefigura il futuro dell'uomo non ancora compiuto, ma realizzabile perché pensato in un disegno divino. Tale disegno è «sia chiave dell'interpretazione figurale sia il significato della figura: ne è cioè l'adempimento.»¹³ Seguendo questo ragionamento, la vita del presente, delle donne e degli uomini medioevali, divenne solo un momento di passaggio effimero, prefigurazione di un *poi*, di un evento lontano nel tempo e nello spazio: quello *post mortem*. Per questo motivo l'esistenza terrena si tramutò nel bivio della scelta tra il peccato e la redenzione. Questi due poli divennero gli unici confini entro cui muoversi, in una restrizione del campo tanto vissuta quanto raccontata nelle pagine di quel lasso temporale, in un'epoca dai contorni netti dove le sfumature fecero fatica ad esistere.

La cornice, il filtro attraverso cui la vita umana venne letta e interpretata restò per molti secoli quest'interpretazione e, se la narrazione e i racconti sono specchio imperfetto di un preciso momento storico perché catturano e rifrangono le idee

¹¹ *Ivi*, p. 49

¹²Pietro Orlandi, *Il creaturale. Paradigmi, problemi e applicazioni. (Pasolini, Morante, Ortese)*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, a.a. 2021-2022

¹³ Riccardo Castellana, *La rappresentazione della realtà. Studi su Auerbach*, a cura di, Artemide, Roma, 2009, pp. 79-80

dominanti, le atmosfere, gli animi e le ombre, l'ampia diffusione che ebbe il genere del dramma liturgico nel Medioevo è una dimostrazione di quanto questa visione fosse estesa e onnicomprensiva. L'universale sovrastava il particolare cancellandone le specificità, l'umanità e la sua eterna ricompensa venivano prima della vita di ogni singolo essere umano. Nella dimensione perpetua del figurale ogni elemento storicamente corruttibile veniva messo da parte.

Ancora una volta, come era già accaduto per il realismo antico, l'elastico della narrazione figurale venne teso sempre di più, toccando il suo punto estremo, secondo il nostro autore, nei testi medioevali delle *chansons de geste* e del romanzo cortese, che rispetto al tenue realismo dei drammi liturgici sprofondarono in un opposto anti-realismo. La riduzione dell'esistenza umana alla bipartizione tra peccato e redenzione, buono e cattivo, giusto e sbagliato venne estremizzata e raffigurata dai personaggi stereotipati e rigidi di *chansons* e *aventures*, cristallizzata nelle vicende ripetitive che lassa dopo lassa, capitolo dopo capitolo, finirono per ridursi sempre di più, gravitando attorno alle stesse caratteristiche e caratteri per migliaia di parole. Quel sublime di origine biblica, che nei Vangeli prima e con Agostino poi, era riuscito per Auerbach ad interrompere la tradizionale *Stiltrennung* si irrigidì e non fu più in grado di raffigurare in maniera problematica il reale ed il rapporto tra l'uomo e la divinità, come si era appena iniziato a fare.

Il sublime feudale della *Chanson de Roland* o dei romanzi di Chrétien de Troyes riflette un microcosmo troppo angusto per essere tragico, un mondo in cui, ancora una volta, i problemi degli umili non esistono, dove tutto sembra essere avvolto da un'atmosfera a-storica e immateriale: irreali. Lo schematismo che gravita su queste opere coinvolge ambientazioni e personaggi e, sebbene si differenzino per genere e dunque per stile, riflettono tutte l'impossibilità di accedere ad una dimensione più intima e allo stesso tempo più universale, facendosi specchio intarsiato soltanto di una limitata realtà sociale.

Una staticità che non fu capace di contenere la dimensione umana nella sua complessità e che subì la sua prima incrinatura con Dante Alighieri, il quale, sebbene sia completamente figlio dalla visione figurale del suo tempo, potremmo dire che quasi

inconsiamente venne portato a rappresentare la parte più viva e umana delle anime che descrive, primo passo verso una secolarizzazione che si completerà soltanto nei secoli successivi.

Nella *Commedia* dantesca le anime incontrate da Dante sono, nel rispetto del figurale, il completamento di ciò che la loro esistenza terrena aveva pre-figurato ed il loro stato di anime morte è condizione concreta e storica tanto quanto la vita che vissero e anzi, la supera per importanza.

La figura supera il compimento o, meglio, il compimento serve a dare ancora maggior rilievo alla figura, si ammira Farinata e si piange con Cavalcante; quello che più ci commuove non è che Dio li abbia dannati, ma che l'uno sia incrollabile e che l'altro provi un così acuto rimpianto del figlio e della dolce luce. La terribile condizione dei dannati serve soltanto quale mezzo per accrescere l'effetto di questi sentimenti del tutto terreni.¹⁴

Auerbach affronta il primo vero punto di rottura della concezione figurale attraverso l'analisi dell'episodio infernale in cui Dante dialoga con Farinata e Cavalcante (*Inf.* X), evidenziando in esso una complessità mai raggiunta prima da un testo in volgare. I protagonisti di questa scena sono accumulati dal peccato di eresia-ateismo ed affrontano la loro penitenza in modo singolare, nel senso di unico, ciascuno con il proprio carattere e, soprattutto, con i propri tratti ancora prepotentemente umani, tali da renderli agli occhi del lettore qualcosa di tangibile e vicino, molto più che due semplici anime morte.

La costruzione della scena, così lontana dalla paratassi medioevale delle *chansons*, è basata su un meccanismo di antitesi e opposizioni e si distacca in modo decisivo dalla vaghezza e dall'assenza di peso degli episodi rolandiani. Tutto nel testo, dalla struttura allo stile, simula movimento e contrapposizione di piani differenti: la comparsa di Farinata e l'inizio del dialogo, la successiva comparsa di Cavalcante, lo svenimento di quest'ultimo, il ritorno del *focus* su Farinata con un andamento circolare che rompe i confini della coordinazione delle lasse. Gli eventi sono collocati su una scala gerarchica basata sull'importanza, non sono omogenei e sullo stesso piano e così lo stile, che fonde il sublime con la lingua parlata, toccando gli estremi dell'uno e dell'altra. A partire

¹⁴ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1964, p. 218

dall'apostrofe con cui Farinata si rivolge a Dante, «O tosco, che...», di derivazione diretta dallo stile illustre virgiliano, e proseguendo con tutta la complessa elaborazione linguistica che l'autore crea attraverso un uso consapevole delle varie tradizioni, si evidenzia una precisione innovativa, in cui lo stile sublime assume un aspetto che gli antichi non avrebbero di certo tollerato. La sua coesistenza con le espressioni plebee che Dante adotta anche nei contesti più solenni porta all'incontro e alla vicinanza tra *Stiltrennung* e *Stilmischung*, contaminazione su cui Dante riflette teoricamente nel *De vulgari eloquentia*.

Dal punto di vista contenutistico, la realtà tutta ha un posto all'interno della *Commedia*, senza esclusioni, e quello a cui Dante è maggiormente interessato, e che Auerbach coglie come elemento chiave, risiede nella rappresentazione della condizione delle anime dopo la loro morte: la loro realtà è viva nella memoria e, nonostante esse siano raffigurate nel momento in cui, paradossalmente, del reale sensibile non fanno più parte, sembra che da quella dimensione non si siano mai scostati. I loro timori e pensieri sono quelli di due uomini vivi. Inoltre, seppur nell'uniformità della pena che stanno condividendo, ciascuno di essi la affronta secondo la propria personalità, continuando così a realizzare la loro figura, ma in una maniera ancora umana, che della vaghezza eterna ha ben poco. Farinata resta fiero e superbo, Cavalcante timido e spaventato, chiede del figlio, ne teme la morte, sviene, entrambi ricordano il passato e hanno interesse per il presente. La rivoluzione di Dante consiste nel fatto che qui, per la prima volta, la dimensione della figuralità viene applicata a due esseri umani comuni, peccatori oltretutto, ora relegati in un girone infernale, ancora legati al mondo terreno, anche se risiedono nell'al di là, estraendo l'uso di questo concetto dall'esclusività della Bibbia o della storia dei santi.

Come spiega Francesco Orlando, «solo in Dante abbiamo la storia in conflitto con il suo contrario, con un destino eterno»¹⁵ e così facendo, il figuralismo cristiano venne esteso a soggetti contemporanei, sottraendoli alla stereotipia con cui venivano rappresentati nei drammi liturgici e negli altri generi medioevali, mettendo in evidenza

¹⁵Francesco Orlando, *I realismi di Auerbach, intervista a cura di Giuseppe Tiné*, «Allegoria», n. 56, luglio-dicembre 2007, p. 42

lo spazio sempre maggiore che sta acquisendo la dimensione umana e terrena anche nella panoramica letteraria. Dante infrange quindi il concetto stesso di figura, che diventa indipendente dal suo compimento: l'individuo, con le sue passioni e la sua storicità, prevale sulla figura eterea ed eterna che dovrebbe realizzare, lo sguardo della narrazione resta sulla vita terrena anche quando ad essa non si appartiene più. In questo modo realizza al massimo grado l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e contemporaneamente la distrugge, infrangendo la cornice che la delimitava e liberando gli uomini dal loro destino pre-figurato, delimitato dalla scelta vita terrena / vita ultraterrena.

Inconsapevolmente e per bagliori, Dante anticipa quello che sarà il realismo moderno, ossia una rappresentazione del tutto separata, sganciata da dimensioni che non siano quella dell'*hic et nunc*. In Dante i personaggi vivono nella dimensione del tempo storico e terreno e, contemporaneamente, nell'atemporalità della morte, ed il principio fino a quel momento riconosciuto come valido solo per un testo biblico viene adoperato in un'opera poetica. Niente può continuare ad essere separato, né lo stile, né la lingua, né i contenuti.

Se Dante avvia alla rottura della figura e della sua cornice, la definitiva secolarizzazione della vita umana per cui essa avrà, infine, valore di per sé nella sua rappresentazione senza la perentoria presenza della dimensione ultraterrena, si verificherà con il realismo moderno, conseguenza di un'altra fragorosa rottura degli schemi e delle gerarchie sociali, quella generata dalla rivoluzione francese (1789).

Lungo la linea diacronica che conduce al realismo moderno e prima di arrivarvi, un caso a sé, ed una parentesi, è costituito dal realismo creaturale, punto in cui si fondono, potremmo dire, l'estrema immanenza e una lieve, oscura, trascendenza.

Tornando al nostro punto di partenza Auerbach utilizza l'espressione *kreatürlich* per la prima volta nel capitolo decimo, affrontando un brano del *Réconfort de Madame de Fresne*, (1457), scritto consolatorio di Antoine de La Sale per Catherine de Neufville.

L'elemento della creatura non è di per sé nuovo, anzi, definendo Cristo la prima e più rappresentativa creatura, si può dire che sia stato fino a questo momento celato sotto la veste della figura, sottinteso in quanto per completare il progetto figurale divino,

bisogna essere creature di Dio. L'intendere e l'intendersi come creature implica però un al di qua fatto di concretezza e fisicità che nella rappresentazione figurale vennero abolite, oscurate dal prevalere della dimensione eterea ed eterna.

A partire dalla fine del Medioevo però, l'orizzonte dell'eternità andò scomparendo, un po' come era già successo alla fine dell'impero romano, e di conseguenza l'umanità non se la sentì più di investire il capitale della propria vita umana e terrena in un al di là incerto. Il presente allora si stagliò come unico protagonista al centro della scena. Tutto ciò che questo tangibile presente comprendeva iniziò ad essere parte essenziale della vita e di conseguenza della letteratura.

Gli aspetti materici del quotidiano presero il posto della vaghezza effimera e lussuosa dei romanzi cortesi anche poiché un altro ceto sociale iniziò a farsi strada e ad occupare un gradino importante nella società: la nuova borghesia cittadina. Artigiani e mercanti saranno i protagonisti del nascente Umanesimo e della sua letteratura, come avviene nel caso della commedia umana narrata da Giovanni Boccaccio, il *Decameron*, dove la vita e le incombenze quotidiane sono rappresentate in modo vivace e psicologicamente raffinato, in cui nemmeno le novelle più licenziose hanno la patina della grottesca comicità popolare e gli individui iniziano ad essere dotati di una specifica particolarità invece che essere una tipizzazione astratta e generica. Nonostante l'evidente innovazione dell'opera boccacciana, Auerbach ne sottolinea piuttosto i limiti, dovuti allo stile medio che si estende in una grandissima varietà tematica oltre che all'assenza di una visione del mondo coerente e onnicomprensiva,¹⁶ limiti che qui non potremo approfondire.

Il nostro nominare Boccaccio *en passant* è funzionale a cogliere come un elemento chiave per il passaggio dal figurale al creaturale sia stata questa coesistenza di ceti, questa attenzione ad un presente che scavalca la propria appartenenza sociale, mettendo in luce l'unica, universale appartenenza: quella alla vita umana.

¹⁶ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una Introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013, pp. 54-55

Scomparso l'elemento dell'eternità in cui non si crede più, le creature appaiono per quello che sono, uguali tra loro e soprattutto uguali di fronte alla morte, colei che livella le disuguaglianze al posto di Cristo.

La Sale dunque, viene affrontato nel capitolo X di *Mimesis* e Auerbach, dopo aver fornito i modelli compositivi dell'opera, (la Bibbia, le *consolationes* seneciane, Bernardo di Clairvaux¹⁷), contestualizza il brano preso in esame e ne fa un'analisi stilistica significativa per il successivo tratteggio del contenuto creaturale.

Il fulcro da cui parte Auerbach è una scena di estrema quotidianità, ma che nasconde un momento di pathos altrettanto estremo. Ci troviamo in una camera da letto, dove marito e moglie affrontano un sofferto dialogo notturno. I due protagonisti sono Chastel, comandante francese della piazzaforte di Brest, (durante la Guerra dei Cent'anni), e sua moglie, e hanno appena ricevuto l'annuncio dell'araldo inglese che gli ha imposto un terribile *aut aut*: o il comandante si arrende o l'ostaggio, suo figlio, verrà ucciso. A partire da questa scelta impossibile i personaggi di alto rango si spogliano dei propri ruoli ed etichette, per apparire creature inermi davanti ad un dilemma morale e privato che li rende in quel momento solamente genitori, creature che discutono sul destino della loro creatura.

Ed ecco che allora la scena di Chastel si fa significativa per esplicitare questo passaggio: davanti alla scelta di condannare a morte il proprio figlio per salvare l'onore i riferimenti alla Bibbia sono nulli, la salvezza non è contemplata, resta solo il dolore in una delle sue forme più spietate. Il realismo di La Sale riprende l'archetipo della sofferenza innocente della Passione di Cristo, quindi della figuralità cristiana, ma lo spoglia della parte figurale in senso proprio, non essendo ormai prefigurazione di nulla. Cristo è diventato solo una creatura abbandonata al proprio destino e così accadrà anche per le creature delle nostre autrici.

¹⁷ Pietro Orlandi, *Il creaturale. Paradigmi, problemi e applicazioni*. (Pasolini, Morante, Ortese), tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, a.a. 2021-2022, p. 26

Nonostante la lingua cerimoniosa e paratattica, quasi cronachistica di La Sale, che risuona al lettore medioevale ed antiquata¹⁸ e che, rispetto alla gerarchia degli eventi danteschi, fa più di un passo indietro, il contenuto è del tutto innovativo poiché è il dramma di un dolore comune ad essere al centro di una narrazione schietta e perturbante, un dramma raccontato con icasticità e precisione, attraverso dettagli anche molto respingenti, come il battere dei denti del giovane fanciullo di fronte alla corda del boia o la sofferenza della madre.

Emerge così un realismo vivido e dettagliato in cui si descrivono le azioni e i sentimenti più semplici del quotidiano, anche quello più estremo, i quali coinvolgono non solo tutti gli esseri umani, ma tutte le creature viventi proprio perché il *fil rouge* che li lega è la vita e tutto ciò che la caratterizza. Il creaturale attira a sé, e ne fa soggetto d'indagine, tutti quegli aspetti che non avrebbero potuto essere analizzati nella letteratura precedente poiché o troppo lontani da un modo di vedere singolare, schematico, costruito per tipi ed esempi, come nel caso del realismo antico, o perché calamitati da un'eternità che si fa obbiettivo della vita terrena e che necessita una condotta *im-peccabile* all'interno della quale gli aspetti corporei, vitali, carnali sia sul versante gioioso che sul versante mortifero, non possono essere contemplati da quel cono luminoso che è la figuralità.

Soltanto adesso che questi due orizzonti non sono più visibili gli aspetti concreti della vita possono avere accesso sulla pagina, lasciare traccia di sé ed essere elemento di riflessione, tanto da risultare una sorta di anticamera del futuro realismo moderno, in cui, come vedremo, si aggiungerà l'elemento dello *hintergrund*, lo sfondo storico.

Tutti gli opposti che abitano la vita nel suo aspetto corporale e tangibile come la nascita, la malattia, la sofferenza, il piacere, la follia, la decadenza fisica e infine la morte, sono i nodi che il realismo creaturale vuole mettere al centro della sua trama, nodi così volitivi e disturbanti che riusciranno ad emergere per brevi parentesi carsiche, proprio perché implicano il dover modellare una materia vischiosa, coinvolgente, respingente.

¹⁸ *Ivi*, p. 27

Dopo la sua comparsa nella letteratura del tardo Medioevo, questa costola ereditata dal realismo figurale ricomparirà in più occasioni nei secoli a venire, e nel Rinascimento verrà esplicitata in una delle sue estremità più gioiose e giocose nella *Vie de Gargantua et de Pantagruel* di Rabelais.

In quest'opera satirica Auerbach sottolinea come le dinamiche del realismo creaturale non abbiamo il senso doloroso del tardo Medioevo e siano invece portate al punto più estremo della sua parte luminosa, quella che della vita esprime le gioie carnali, qui rappresentate dalla golosità senza fine di Pantagruel, dal suo perenne stato di euforica alterazione e dalla grottesca rappresentazione del mondo che vive all'interno del gigante e che viene esplorato da Alcofribas durante l'episodio del temporale. Dei personaggi bizzarri incontrati nelle viscere del gigante, (già esse stesse sono oggetto della rappresentazione creaturale), per quanto diversi siano dal narratore-esploratore, è la vita ad essere raccontata, con i suoi aspetti di *divertissement*, sfrenatezza, eccesso, fondendo questi elementi di estrema gioiosità con uno stile ed una lingua di elevata erudizione, tale da rendere la sovrapposizione piuttosto straniante. Rabelais, al contrario di Dante, non sonda tutte le possibili variazioni di stile, ma resta uniforme nella sua lingua solenne ed edificante, che si distacca dai suoi contenuti privi di qualunque morale pur essendone il loro contenitore. La separazione qui diventa estrema: una creaturalità giocosa e lussuriosa viene raccontata con lo stile solenne delle prediche medievali, retaggio, secondo Auerbach, della formazione francescana di Rabelais.

Un ulteriore e più pacato tentativo di realismo creaturale viene individuato all'interno di *Mimesis* negli *Essais* di Montaigne, opera in cui il filosofo francese raccoglie memorie e riflessioni sulla vita, la vita di un uomo comune, costruita, come quella di tutti, sull'incertezza dell'esistenza. Qui il realismo si apre alla sfera dell'interiorità, focalizzandosi su una mediocrità priva di eroismi.

Un filosofo per la prima volta affronta la dimensione della condizione umana partendo da sé, raccontando le varie contingenze che le hanno dato forma, rifuggendo la psicologia astratta dei "tipi". Montaigne afferma anche che l'unica vita che l'uomo possiede sia quella terrena, che diventa l'unica perciò da comprendere e da narrare fin nelle sue declinazioni più oscure come la malattia e la morte. Anche se per la loro

impronta comica gli *Essais* non scendono nella dimensione del tragico, ne affermano in qualche modo la possibilità. Nell'esaltazione degli aspetti comuni e sovra individuali, dunque creaturali, Montaigne compie un passo in avanti, ma solo per metà. Quale uomo rinascimentale scavalca la cornice trascendentale restando legato alla immanente condizione umana, ma senza spingersi verso i suoi aspetti più cupi, tragici, complessi e complicanti. Seppur dissolta, la cornice della figuralità è ancora un debolissimo riflesso che sarà cancellato del tutto con l'avvento della modernità.

1.3 Realismo moderno vs realismo creaturale: una questione di corpi

Il tassello fino a qui mancante, ma ora necessario per la nascita del realismo moderno, è la presenza dello sfondo storico, fondale indispensabile per rendere l'imitazione seria e problematica della realtà intimamente ed universalmente più realistica.

A nostro modo di vedere le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetto di una raffigurazione problematico-esistenziale, dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico.¹⁹

L'inserimento dello sfondo storico nella letteratura è per Auerbach elemento esclusivo del realismo moderno e discende dalla concezione storicistica sviluppatasi in Germania dalla fine del Settecento, estranea dunque al primo romanzo inglese sette-ottocentesco che, sebbene più precoce nel raccontare la vita degli strati sociali più bassi, porta con sé i limiti del moralismo comico come in Fielding, o dell'assenza di sfondo come in Dickens e che è, in generale, privo della dimensione esistenziale e problematica del romanzo ottocentesco francese.

Sebbene appunto la Germania fosse stata la culla dello storicismo, la patria del realismo moderno è indubbiamente la Francia, poiché dal cuore di Parigi si è irradiata la secolare frattura del potere e delle gerarchie durante la Rivoluzione francese (1789), la

¹⁹ Erich Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi Editore, 1956, p. 267

quale ebbe il merito di aver rimesso in movimento la Storia rimescolando la composizione della società, non solo francese.

Al pari delle gerarchie sociali anche quelle stilistiche vennero meno. Da questo contesto partì Stendhal, primo autore analizzato da Auerbach per tratteggiare l'evoluzione del realismo moderno. La vicenda di Julien Sorel in *Le rouge et le noir* (1830) è difatti inseparabile dalla realtà sociale e politica del suo tempo, in quanto la parabola che in esso si compie non si discosta dalla condizione di chi nella società del suo tempo aveva quelle stesse caratteristiche: un giovane intelligente, ma di bassa condizione sociale, costretto, per fare carriera, ad abbracciare una strada ecclesiastica che in verità non gli appartiene.

Tuttavia, questo primo passo decisivo verso il realismo moderno è ancora un passo incerto, intriso, secondo il filologo tedesco, di quel moralismo che propone di chiamare «locale» perché non rifiuta di misurarsi con la storia contemporanea, ma la riduce ad un ambito circoscritto, moralismo che porta Stendhal a giudicare la vicenda secondo i propri canoni strettamente alto-borghesi. Questo atteggiamento lo condusse di conseguenza ad ignorare, o a disprezzare il popolo, restringendo la lente del realismo alla struttura individualistica dell'uomo e facendo sì che i personaggi più che inserirsi nella Storia, siano da essa ostacolati, trasformandosi in eroi sconfitti in partenza.

Nemmeno Balzac, seppure posizionandosi accanto a Stendhal tra i padri del realismo moderno, fu in grado per Auerbach di abbandonare la rappresentazione moralistica e un po' melodrammatica delle classi sociali, con il pregio però di aver dato significato realistico agli ambienti e alle cose.

Ogni spazio si tramuta per egli [*Balzac*] in un'atmosfera morale e sensibile di cui si imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini, e in cui poi la situazione storica generale a sua volta appare come un'atmosfera totale abbracciante tutti i singoli spazi della vita.²⁰

²⁰ Erich Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi Editore, 1956, p. 243

Sarà Flaubert a fare il passo successivo, e definitivo, verso il realismo moderno narrando, senza commentarla, la realtà dei fatti. Nelle pagine della celeberrima *Madame Bovary* (1856) la quotidianità è rappresentata non solo in modo serio, ma anche impersonale, basandosi sull'idea di fondo per cui tutte le cose in sé stesse racchiudano la verità e dunque una scala di stili non sia necessaria.

Oltre che nei confronti dello stile, Flaubert compie una grande modifica rispetto ai suoi predecessori nel campo dei contenuti, scegliendo di rappresentare una realtà banale, piana, ripetitiva, e, proprio per questo, alla fine tragica. Una quotidianità quella di Emma Bovary che nel grigiore e nella noia di tutti i giorni porterà alla conclusione drammatica della sua vita, svelando come la mediocrità dell'esistenza borghese racchiuda nel suo nulla un'oscurità che la fa detonare nella sua inautenticità. Nella storia di *Madame Bovary* è racchiusa la rappresentazione di una generica vita umana: in definitiva, *Madame Bovary* è tutti gli esseri umani.

In questi primi realismi moderni continua tuttavia ad essere rappresentata la realtà della classe borghese e ad essere esclusa invece quella della gente del popolo. Sarà in *Germinie Lacertueux* dei fratelli Goncourt che per la prima volta la vita e la sessualità di una classe sociale bassa saranno raccontate in stile serio nella storia di un'anziana domestica, seppure questo ritratto abbia, secondo Auerbach, la funzione di mostrare al lettore borghese che, anche dove non lo immaginerebbe, è possibile rintracciare l'esotico, il morboso, lo straordinario. Non si tratta quindi di raccontare oggettivamente il reale e narrare storie vere prendendo in considerazione le lacrime del popolo, come avevano dichiarato di voler fare i fratelli Goncourt, ma di estetizzare quel tipo di realismo.

Al contrario sarà invece Zola che nella diretta rappresentazione del reale più basso e popolare, come avviene in *Germinal*, non mira più a scandalizzare o ad alimentare gli spiriti voyeristici dei lettori, ma a «mostrare la dura realtà della vita operaia, così da ottenere nel lettore una reazione etica e politica».²¹ Con Zola si realizza in modo esemplare il realismo moderno in quanto imitazione seria di una quotidianità in cui il

²¹ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una Introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013 p. 81

popolo vive nella mutevolezza del contesto storico di fondo. Nemmeno la rappresentazione dell'eros ha una patina morbosa, ma serve essenzialmente a ricordare come, per quei protagonisti operai, il sesso fosse l'unico divertimento accessibile.

Un ulteriore elemento di modernità in Zola consiste nel rendere palesi le attese rivoluzionarie e l'odio antiborghese che sottende la realtà di quegli anni, connesse alla necessità di una riforma sociale: l'autore prospetta per la prima volta l'esigenza di un'alternativa. In Zola si completa dunque l'imitazione seria del reale quotidiano e popolare pienamente inserito nella rappresentazione dello sfondo storico sociale e dei suoi cambiamenti. La *Stilmischung* riunisce qui i contenuti sublimi dell'esistenza umana, ormai unica e sola protagonista, ad uno stile piano e colloquiale.

Nel naturalismo francese di Zola si possono individuare tratti e descrizioni che per Auerbach era possibile ritrovare «in qualsiasi reportage moderno»²², segno questo della loro forza e della loro debolezza, conferma della precocità dell'autore francese, ma anche indice del fatto che quelle soluzioni persero via via il loro impatto sul lettore. Da qui ebbe origine la «reazione "antinaturalistica"»²³ iniziata a fine Ottocento con le poetiche decadenti e simboliste, reazione che proseguirà nel Novecento con le avanguardie storiche, (surrealismo, futurismo, espressionismo...), apertamente in contrasto con il realismo ottocentesco, ma anche con il simbolismo decadente, avanguardie che suggelleranno l'opposizione stilistica tra realismo e modernismo.

Sebbene l'autore di *Mimesis* non potesse conoscere il termine modernismo, e forse nemmeno lo avrebbe potuto tollerare vista la sua diffidenza verso gli *-ismi*, si interroga negli ultimi capitoli della sua opera su come poter far rientrare nel concetto di "realtà rappresentata" il romanzo moderno del Novecento e lo fa attraversando le opere di Woolf, Proust e Joyce. Senza poterci soffermare a lungo su questo ultimo tratto di strada compiuto dal nostro autore ci basterà fissare l'attenzione su quello che a prima vista potrebbe sembrare un paradosso, ma che non fa altro che confermare il genio di Auerbach.

²² *Ivi*, p. 83

²³ *Ibidem*

Se in questi romanzi considerati modernisti la mimèsi del reale è ottenuta con una ristrutturazione della trama in cui i protagonisti non sono più i grandi accadimenti del destino, ma i piccoli, insignificanti fatti quotidiani, e se al posto di seguire la personalità di un individuo attraverso le sue tappe principali, vengono isolati solo alcuni momenti, e non sulla base della loro importanza (come le ventiquattr'ore dell'*Ulysses*), tutto questo porta ad un evidente spostamento che va a rompere l'impressione di un ordine e di un destino predeterminato, avvicinandosi ancora di più, e qui sta il paradosso, alla realtà della vita. Questi isolamenti di momenti, proprio perché tolti da uno svolgimento lineare che di per sé non appartiene loro, possono invece così essere descritti ed analizzati in maniera più completa e realistica, insinuandosi con la scrittura nelle pieghe di ciascuno e in ogni dettaglio. In un piccolo frammento, più che in un vasto orizzonte panoramico, si riflette l'universalità della vita insieme al senso che essa ha per quel singolo individuo. Il realismo diventa così strumento per raccontare i processi della coscienza, metodo di analisi di qualcosa che accade all'interno e non all'esterno dell'individuo.

Questo epocale passaggio implica un ulteriore elemento da tenere in considerazione e che, in qualche modo, si lega al nostro essere creature e non macchine. Consiste nel fatto che vi è una potenziale inesaribilità del senso da cogliere in quei frammenti di vita dovuta alla nostra singolare evoluzione, al mutamento nel tempo e con il tempo della nostra persona e personalità, un mutamento che, sulla base di quello che abbiamo appena detto, non può inserirsi in un orizzonte lineare e che quindi apre ad una interpretazione potenzialmente infinita. Se non è più pensabile cogliere l'esistenza nella sua totalità, ma solo per bagliori e segmenti, come quelli che troveremo nella narrazione di Emanuele in *Aracoeli* dove il senso di quel continuo *tourbillon* resterà sempre dubbio, e dunque non la si può catturare in un romanzo, significa forse che il realismo è morto? Secondo Auerbach no, anzi, è proprio grazie a questo realismo modernista che dà importanza ai fatti quotidiani e insignificanti della vita restando consapevole dell'estrema variabilità umana che il realismo può continuare a vivere rispecchiando la caoticità del mondo e dell'esistenza. Ed è inoltre grazie al fatto che le grandi ideologie sono state accantonate e spezzate dalla modernizzazione che il nuovo romanzo può davvero conquistare e raccontare uno strato più profondo del reale: quello della realtà

quotidiana più pura, che smette di essere influenzata da visioni totalizzanti dando spazio alla vita più sincera come non si è mai fatto prima.²⁴

Proprio quell'attimo qualunque è relativamente indipendente dagli ordinamenti discussi e precari, per i quali gli uomini combattono e dei quali disperano; esso passa al di sotto di questi ed è la vita quotidiana; quanto più lo si valorizza, con tanta maggiore evidenza si palesano i tratti elementari della nostra vita, comuni a tutti.²⁵

Così scrive Auerbach, evidenziando quale sia a parere suo la vera forza del realismo modernista ed è, purtroppo, su questa interessante prospettiva che si chiude la sua opera.

Abbiamo fin qui accantonato un attimo, e volutamente per poterci tornare adesso, il fiume carsico del realismo creaturale che riemerge anche nell'Ottocento e che l'autore individua soprattutto nella tradizione del romanzo russo. Mentre in Germania e in Francia sembrava essere scomparsa, l'eredità creaturale era stata elemento di interesse in autori come Tolstoj e Dostoevskij poiché in essi l'idea cristiana della dignità creaturale insita in ogni uomo di qualunque ceto e condizione appare centrale. Anche nei personaggi di alto rango come i nobili protagonisti dei loro romanzi è ben evidente la loro appartenenza allo status di creature, elemento che li posiziona sullo stesso piano degli altri esseri umani, anche dei più miserabili. Pensiamo ad esempio al principe Myškin dell'*Idiota* di Dostoevskij, il cui versante creaturale è connotato nella sofferenza che lo affligge a causa dell'epilessia, malattia di cui soffre e che entra prepotentemente nella narrazione rendendolo una fragile creatura, e che, forse non è un caso, marchierà anche il piccolo Usepe, protagonista della *Storia* di Elsa Morante.

Proprio a causa della mescolanza delle passioni vitali che lo caratterizza e a cui corrisponde una definitiva *Stilmischung*, l'elemento creaturale è una forza dirompente e disturbante che non sempre trova posto nelle linee narrative.

Il creaturale è quel particolare punto di vista che distingue il realismo ottocentesco di Austen, Balzac, Stendhal, Flaubert, in cui esistono solo le convenzioni sociali e i fenomeni di costume che regolano la società, da quello di Tolstoj, Dostoevskij, e poi,

²⁴ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una Introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013 p. 88

²⁵ Erich Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi Editore, 1956, p. 337

come vedremo, Morante, Lispector, ma anche in parte Pirandello, Tozzi, Volponi, in cui l'aspetto veritiero che si cela sotto quella vita sociale ingannevole viene rivelato, frantumando lo spettacolo che nasconde, o tenta di farlo, le ombre dell'esistenza. Intuizioni queste, a cui *Mimesis* dà adito senza tuttavia esplorarle e che riprenderà, tra gli altri, Pier Paolo Pasolini.

Il confine di demarcazione tra il realismo moderno, e modernista, e quello creaturale risiede nei corpi, punto in cui convergono e da cui si originano le pulsioni primordiali e le emozioni che non solo accomunano gli esseri umani, ma anche gli esseri viventi in generale, o comunque la maggior parte. Senza corpo nessuna nostra azione può essere compiuta, senza materia nessun pensiero potrebbe essere pensato e dunque separare l'uno dagli altri, anzi, rinnegare la presenza del primo a favore dei secondi e di una totale astrazione, sarebbe in qualche modo irrealistico. Questa contraddizione che ci abita e che Dante non poteva concepire, ma solo pre-sentire, (sarà Petrarca il primo uomo delle contraddizioni), la letteratura ha cercato spesso di ricostruirla quasi si trattasse di una ferita da ricucire, di uno strappo da nascondere, raccontando di storie e di vite, ma rimanendo sempre al di sopra di questo strappo tra materia e pensiero che eppure ci caratterizza. Più arduo è forse tenere assieme queste due parti, mostrandole per come sono, ossia separate, ma complementari, addentrandosi nell'una senza dimenticare l'altra. Quello che cercherà di fare la concezione creaturale.

Nel realismo creaturale i corpi sono gli elementi centrali proprio come nella vita in cui tutto nasce e finisce con un atto fisico e il fatto che spesso questo filone letterario possa risultare respingente, ostico, come sono considerati i testi, soprattutto gli ultimi come *Acqua viva* o *Un soffio di vita*, di Clarice Lispector, potrebbe farci interrogare su quanta ostilità ci sia ancora tra le due parti in causa, su quanto noi creature siamo, e ci pensiamo, fondamentalmente scisse.

Del resto, una persona è tutto. Non è pesante da portare semplicemente perché non lo si porta: si è il tutto. (*Acqua viva*, Clarice Lispector²⁶)

²⁶ Clarice Lispector, *Acqua viva*, Milano, Adelphi, 2017, p. 33

CAPITOLO II

Madri di parole: Elsa Morante e Clarice Lispector

«Ho paura di scrivere. È molto pericoloso. Chi ci ha provato, lo sa. Pericolo di interferire con ciò che è nascosto - e il mondo non è in superficie, si trova nascosto nelle sue radici sommerse nelle profondità del mare. [...] Sono uno scrittore che teme le trappole delle parole: le parole che dico ne celano altre - quali sono? Forse le dirò. Scrivere è una pietra gettata in un pozzo profondo.»
Un soffio di vita, Clarice Lispector

2. Una creaturalità femminile: ipotesi e motivazioni

Dopo aver attraversato il magma del creaturale nei suoi rivoli non sempre semplici da delineare ci addentriamo più compiutamente nel nucleo di questo lavoro, nel *cuore selvaggio* della nostra ipotesi, quella secondo la quale le autrici Elsa Morante e Clarice Lispector sarebbero accumulate da delle fondamenta creaturali. Queste fondamenta su cui si ergono le loro opere, prenderemo in considerazione le principali, contengono, secondo questa proposta, uno scheletro di realismo creaturale rivestito e quasi nascosto da un più spesso ed evidente strato realistico storico per quanto riguarda l'autrice italiana e di estremo modernismo, quasi d'avanguardia, in Clarice Lispector. Occorre precisare che tracce di modernismo si ritrovano anche nella produzione terminale di Elsa Morante, in particolare in *Aracoeli*, ed è stato proprio durante la lettura dell'ultima opera morantiana che mi è sopraggiunta l'eco dell'altrettanto ultimo, e postumo, lavoro di Lispector, *Un soffio di vita*. La risonanza della materia incandescente e viva di queste due opere, usare il termine romanzi sarebbe inappropriato perché se *Aracoeli* lo è, *Un soffio di vita* difficilmente può rientrare in questa categoria, in quanto, come vedremo, la sua struttura manca del tutto di una *fabula* che possa definirlo tale, la risonanza si diceva, delle due scritture, dei temi, dello stile, ma soprattutto il loro tono stanco,

stremato, come un soffio di voce in cui è racchiuso un ultimo sguardo sulla vita, ha dato origine a questa ipotesi di confronto.

Indagheremo quindi come e quanto effettivamente le scritture delle due autrici possano essere accumulate da una creaturalità sfilacciata, mortifera, che si avvia ad un definitivo deterioramento e che si insinua tra le pagine di opere dal più vasto sfondo realistico o modernista, in un confronto di stili, temi, personaggi, idee, e di come esse sembrino sfiorarsi e dialogare pur non essendo mai, molto probabilmente, venute in contatto l'una con l'altra.

Un'ipotesi di un creaturale femminile ed esangue in cui l'appartenenza allo stesso genere, e in alcuni casi la comunanza di alcuni vissuti, contribuisce a generare una sintonia di voci e di intenti che si riversa poi nella trattazione ricorrente di alcune tematiche, nella scelta specifica di alcuni personaggi che danno voce e corpo alle volontà delle due autrici divenendo a tutti gli effetti una sorta di filiazione cartacea.

La scrittura è per Morante e Lispector espressione di un mondo interiore ed interiorizzato, un bisturi che esplora gli anfratti più vividi, sanguigni, creaturali appunto, dell'esistenza umana e che diventa eredità morale e materica di due donne che hanno trascorso la vita a imprimere sulla carta sentimenti e ideali ad un certo momento anche politici nel senso più originario del termine. Entrambe hanno fatto della letteratura il manifesto della loro personale visione del mondo, come tendenzialmente fanno gli scrittori, ma senza scindere mai del tutto il proprio profilo personale e ideologico da quello fittizio, o presunto tale, dei loro personaggi. Sono profondamente invischiate le une con gli altri.

Seguendo questa comune tendenza proveremo a ricercare una seconda volta, addentrandoci qui in un campo più specifico rispetto a quello del più ampio realismo auerbachiano, la corrente carsica del creaturale, abbandonando la diacronia a favore di una sincronia stretta per provare che, a dispetto della minore attenzione riservata dalla teoria della letteratura e dalla critica a questo filone di realismo, anche nel corso della seconda metà del Novecento esso è vivo e pulsante e si insinua anche nelle scritture apparentemente più lontane dalla creaturalità, come quelle che vengono inserite nel filone modernista.

Se dobbiamo escludere fin da subito un'eventuale conoscenza concreta tra le due autrici è vero però che vissero quasi negli stessi anni, tra il 1912 e il 1985 Elsa Morante,

tra il 1920 e il 1977 Clarice Lispector, affacciandosi sulla scena letteraria del proprio paese entrambe negli anni Quaranta a poca distanza l'una dall'altra e restituendo al pubblico la percezione di un mondo in rinascita che stava mutando sotto i loro sguardi indagatori. Quel mondo così tanto osservato, amato e odiato, viene riversato da entrambe in un universo letterario abitato da personaggi incendiari che non fanno altro che compiere trasfigurazioni, migrando da un'emozione all'altra, sempre in lotta con loro stessi, in balia di disagi psichici, alla ricerca di un equilibrio perduto tra le macerie di un conflitto mondiale o di una vita solitaria e derelitta: un equilibrio che continuerà ad essere cercato e affannosamente inseguito tra le pagine.

Per compiere questa analisi bipartita ci si avvarrà di porzioni di testo prelevate dalle più importanti opere delle autrici nell'ottica della nostra discriminante, il creaturale, evidenziando, anche visivamente con l'utilizzo del corsivo, le tracce di vicinanza e di opposizione linguistica, tematica, stilistica, procedendo così ad indagare, di paragrafo in paragrafo, le figure che possiamo definire centrali in una narrazione di realismo creaturale, (la nascita, la malattia, la morte, gli animali, l'infanzia, il corpo, gli oggetti).

In una sorta di dialogo *post mortem*, si vuole mettere Clarice Lispector ed Elsa Morante l'una di fronte all'altra ed entrambe di fronte allo specchio della loro scrittura nell'ipotesi di un comune sentire e narrare, nella consapevolezza del ruolo centrale che occupano nel canone dei loro paesi, nel tentativo di illuminare una visione comune, contigua e pulsante di creaturalità vigorosa e ancora in piedi, seppur nella loro *désespérance*, come lo scheletro di un corpo che continua a resistere agli urti del tempo.

2.1 Tracce creaturali nel moderno

Come abbiamo visto analizzando l'ultima intuizione auerbachiana di *Mimesis* la grande scissione Novecentesca tra esperienza ed interiorità, tra romanzo ed anti-romanzo, tra realismo e modernismo, riuscirebbe in realtà ad essere talvolta ricucita da una specifica modalità del narrare identificata nell'espressione realismo modernista, in cui solo apparentemente si abbandona la grandezza del reale per addentrarsi nelle profondità di un'esistenza intima e privata in cui tutte le categorie spazio temporali vengono messe in dubbio e in cui il senso sembra sfuggire, ma dove, così facendo non si fa altro che illuminare ancora di più e in maniera più veritiera, verrebbe da dire più

realistica, la realtà. Quella frattura tra prosa realista e prosa modernista può dunque in alcuni casi quasi sparire in una narrazione che fa della singola, minuscola realtà di una vita un affresco allo stesso tempo intimo e universale in cui i tratti creaturali dell'esistenza fanno da ponte tra le varietà infinite delle singole vite.

Dall'avvicinamento di queste modalità del narrare nascono le esperienze letterarie più originali dell'uno e dell'altro filone, dando vita da un lato ad un realismo che ha saputo rigenerare una tradizione stanca e appiattita dalla creazione di un prodotto convenzionale e di consumo, dall'altra intrecciando fili di senso e dimensioni di veridicità all'interno di un flusso perturbante che altrimenti potrebbe restare un'esperienza svuotata e respingente, come nelle punte estreme del modernismo in cui trionfa la mancanza di senso e la morte su ogni altro elemento.

In quest'ottica di compresenza e compenetrazione delle diverse sovrastrutture letterarie e provando ad oltrepassare un ragionamento per categorie e per generi che talvolta può essere rischioso, se non impraticabile, possiamo cominciare ad osservare come nel secolo degli sperimentalismi e della ricerca di nuovi modi di raccontare possiamo rintracciare frammenti luminosi e ombrosi di un realismo creaturale, quello in cui i profili della quotidianità emergono nitidi e serissimi, assieme alle emozioni primarie degli esseri viventi che, seguitamente alle esperienze dei conflitti mondiali, si tingono con le tinte tetre e sanguigne del trauma.

Nel fiume del creaturale trova spazio un rivolo che proprio nel secolo lungo vedrà la luce e che ben si accompagna ad un'indagine intima ed emotiva delle creature-personaggi che popoleranno le opere novecentesche: la psicoanalisi di Sigmund Freud. L'uno dentro l'altro questi due flussi intorbidiranno le narrazioni lineari e romantiche del secolo precedente, cedendo spazio ad un'analisi profonda e sensibile della materia umana, proseguendo ed ampliando quell'intuizione dostoevskijana che già metteva in luce le manie, le ossessioni, gli istinti e le relazioni degli animi, umani e non solo²⁷.

Il metodo psicoanalitico sarà orizzonte e spunto per diversi autori dando vita proprio a quello *stream of consciousness* tipico dei romanzi modernisti a partire dall'*Ulysses* di Joyce e continuando, tra gli altri, con Proust, Woolf, Svevo, Gadda²⁸, dove il turbinio di

²⁷ Stefano Brugnolo, [et al.], *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 139

²⁸ *Ibidem*

pensieri e coscienza si abbina al *pastiche* linguistico. La detonazione mondiale delle relazioni diplomatiche ed internazionali che sfocia nei conflitti mondiali trova il modo di rispecchiarsi in una prosa fatta di frammenti di coscienza che non formano nessun quadro completo, che restano monadi fluttuanti e smarrite.

Queste narrazioni frammentarie e confuse che seguono l'orologio rotto dei pensieri di ciascuno restituendo proprio l'impressione di una dilatazione temporale, possono accogliere in certi casi tratti più o meno evidenti di creaturalità poiché fermano il tempo all'istante presente e pongono sotto una lente di ingrandimento non solo il traffico di pensieri che abita le nostre menti, ma anche quello emotivo che invece viene espresso attraverso il corpo.

Sollevando il primo strato di evidente modernismo, rintracciamo nelle profondità di alcune opere letterarie novecentesche tracce di realismo creaturale, un creaturale declinato al negativo, ossia concentrato a mettere in luce gli aspetti più drammatici, mortiferi e disturbanti dell'esistenza, dove prevalgono l'angoscia, la malattia, il disfacimento fisico e mentale, la morte, dimentico quasi del tutto del lato giocoso, gioioso e salvifico della vita, rinnegando, per ricongiungerci alle radici cristiane del *Kreatürlich*, ogni possibilità di resurrezione.

Questa creaturalità ombrosa e disperata pone il lettore di fronte agli aspetti più crudi e taglienti del reale allontanando non solo qualunque possibilità di irreale immaginazione, ma spesso indebolendo anche la speranza e la fiducia verso una visione amorosa e amorevole della vita, fino a rinunciarvi completamente. I bagliori di creaturalità gaudente e vitale saranno estremamente ridotti nella produzione delle autrici che qui affronteremo, ma come lo sono in verità anche negli altri autori novecenteschi che hanno utilizzato il creaturale in alcune loro opere.

Relativamente all'ambito italiano del primo e del secondo Novecento accanto ad Elsa Morante troviamo nuclei importanti di realismo creaturale in Paolo Volponi (*Corporale*), Anna Maria Ortese (*Il mare non bagna Napoli, Angelici dolori*), Pier Paolo Pasolini (*Vita violenta, Ragazzi di vita*) e per frammenti sottili in Ungaretti, Saba, Luzi, Gadda, Natalia Ginzburg,²⁹ oltre che in alcune narrazioni sulla resistenza, come ad

²⁹ Pietro Orlandi, *Il creaturale: paradigmi, problemi, applicazioni (Pasolini, Morante, Ortese)*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia moderna, a.a. 2021-2022, Dipartimento di studi linguistici e letterari, Università degli Studi di Padova, p. 64

esempio nei racconti di Beppe Fenoglio, *I ventitré giorni della città di Alba*, nel romanzo *L'Agnese va a morire*, con episodi anche di schietta e goliardica felicità, in alcuni racconti della raccolta *Ultimo viene il corvo* di Italo Calvino, come *Uno dei tre è ancora vivo*, *Furto in una pasticceria*, *Il bosco degli animali*, dove si alternano momenti di creaturalità tragica e feroce, di euforica vitalità e spensieratezza e di creaturalità animale.

Un ambito quello del creaturale, come già Auerbach segnalava, non ancora pienamente indagato, ma che, nel suo essere ponte tra aspetti opposti ed universali, nel suo farsi carico degli anfratti più celati e dolorosi, nel suo osare aprirsi a ciò che intimidisce e imbarazza può essere una risorsa narrativa in grado di superare le gerarchie e le etichette letterarie dei generi, rivelando e indagando prospettive che mettono in azione una riflessione necessaria sul nostro abitare questo complicato punto di universo. Una traccia che, se cercata, può a nostro avviso emergere in molti altri luoghi letterari e in molti modi e stili dimostrando come, talvolta anche nelle scritture che più si allontanano da questi aspetti, la pulsione vitale e dunque creaturale insista per trovare uno spazio, seppur piccolo. Ne è un esempio evidente Italo Calvino che, in un tempo ben preciso e traumatico, ossia subito dopo la sua esperienza di resistenza, e in una sezione altrettanto scelta della sua produzione, quella realistica del primo periodo, deposita in primo piano le pietre nere del creaturale, pietre appuntite, infangate e brucianti che assieme a quelle degli altri autori qui citati, (probabilmente non gli unici) concorrono a comporre un diagramma creaturale³⁰, o un sentiero di Pollicino, per usare un'immagine della letteratura fiabesca, altra struttura creaturale, cara all'autore ligure. Queste pietre scartate molto spesso dall'orizzonte dei nostri pensieri, e dunque da quello delle nostre parole, ci ricongiungono alla dimensione più intima, ma allo stesso più incomprensibile della vita, a quelle pulsioni di Eros e Thanatos che ancora ci abitano, anche se abbiamo provato a seppellirle sotto strati e strati di civilizzazione.

Proveremo ora a recuperare questi frammenti nell'analisi e nel confronto delle opere delle nostre autrici, tentando di esporre ed analizzare una rosa di temi senza perdere di vista i margini della riflessione teorica.

³⁰ *Ibidem*

Partiamo dunque dalla fine, dall'ultima pietra del sentiero, quella che ci pone di fronte al territorio meno conosciuto di tutti: quello della morte.

2.2 *À rebours*: testamenti non solo poetici

In realtà la vita non è che la morte, preparata con cura quasi artistica.

Un corpo è giovane bello.

Ogni giorno la morte lo lavora: ecco una ruga, un segno, una gonfiezza, una grassezza sconcia e informe. E insieme finiscono la vita e la morte.

Ma io ho paura.

Diario 1938, Elsa Morante

Ho un po' paura: paura di lasciarmi andare perché il prossimo istante è l'ignoto.

Acqua viva, Clarice Lispector

Partiamo dalla fine, dalle opere terminali delle due autrici, quelle che racchiudono la loro ultima visione del mondo, il loro ultimo patto con il lettore, la loro ultima battaglia che si concretizza nella scrittura, che, nella malattia e nella morte, si fa specchio rotto che riflette i frammenti di una vita intera. Un percorso *à rebours* dunque, in senso lato e in senso proustiano, perché è in questi ultimi testi, *Aracoeli* (1982) e *Un soffio di vita* (1978) che sono emerse le prime corrispondenze cretaurali tra Elsa Morante e Clarice Lispector.

Proveremo dunque ad indagare queste corrispondenze confrontando le due *textures* alla ricerca di trama e ordito, di poetica e stile, di temi e immagini, ma prima di inoltrarci nelle due opere, è necessaria una breve contestualizzazione degli anni in cui queste nacquero, ché, se è vero che le opere e la vita di autori, autrici, non sono da considerarsi obbligatoriamente l'una il riflesso dell'altra, in questo caso è vero che possiamo considerarle come dei veri e propri testamenti, non solo poetici. Questo innanzitutto perché sono effettivamente le ultime opere scritte da entrambe, *Aracoeli* venne pubblicato tre anni prima della morte di Morante e *Un soffio di vita* uscì addirittura postumo, ma anche perché il luogo in cui presero vita fu quello dove la vita si stava spegnendo, sovrastata dalla malattia prima e dalla morte dopo. Accumunate, come vedremo, da più di un fatto biografico, questo è forse quello che appare più

evidente in queste pagine finali dove è racchiuso l'ultimo sguardo che le autrici diedero sia al mondo esterno, un mondo lontano e privo di porti sicuri, che si accartocciava su sé stesso senza lasciare posto alla speranza, che al loro mondo interiore, quello imprigionato da un corpo che non collaborava più, deturpato dal male, sconfitto e abbruttito dall'età e dall'autodistruzione.

Elsa Morante scrisse *Aracoeli* tra il 1976 e il 1982, anni segnati dalla tragica e improvvisa morte del caro amico Pier Paolo Pasolini (1975), da un affaticamento psicofisico che andava aumentando e che culminò nel 1980 in una caduta che compromise il suo uso delle gambe e che segnò l'inizio di un'immobilità forzata che farà da amplificatore di quello stato psichico buio e tormentato. Anni, questi, in cui Morante viene ricordata da Cesare Garboli come una persona invalida e disperata, «rabbiosamente e ciecamente disperata perché assalita da un male ignoto, persecutorio e inafferrabile».³¹

Da questa matassa psico-emotiva derivò probabilmente il suo tentativo di suicidio del 1983, fallito per l'intervento di Lucia Mansi, amica e governante devota, atto che, seppur mancato, sigilla l'attraversamento di un dolore inespugnabile. In seguito le fu diagnosticata un'idroencefalia e i suoi ultimi due anni di vita prima dell'infarto del 25 novembre 1925 li trascorse in clinica, facendo spazio ad una placida rassegnazione in cui si dissolsero, come ancora ci racconta Garboli, le collere, le dolcezze, le battaglie e compiendo «un'ultima metamorfosi»³², un viaggio tutto suo di cui non ci lasciò alcuna traccia scritta.

Siamo dunque nel 1983 quando Elsa Morante venne ricoverata nella clinica da cui non uscirà più e *Aracoeli* era stato pubblicato per Einaudi l'anno precedente, anticipando e prevedendo con precisione la malattia e il declino che durante gli anni della stesura erano in realtà soltanto agli albori, «la senescenza e la malattia che corrodono il senso dell'io nei suoi aspetti immediatamente corporali, sono vissute dalla Morante con angoscia sgomenta».³³ La solitudine, la rabbia, la costrizione del corpo, i limiti della vita umana animano le pagine del romanzo di Morante dove l'io del

³¹ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 193

³² *Ivi*, p. 195

³³ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 293

protagonista torna in primo piano, al centro della scena e guarda dentro di sé, scava nelle sue piaghe riavvolgendo il nastro della vita fino alla sua lontana nascita, incontrando uno ad uno tutti i propri demoni, chiudendo perfettamente il cerchio nascita-vita-morte e scartando qualsiasi possibilità di ri-nascita. E più di un cerchio si chiude con le pagine di *Aracoeli*. In esse l'autrice tenta di tenere assieme non soltanto gli ultimi, in senso cronologico, avvenimenti e sentimenti privati, ma anche politici e collettivi di quegli anni Settanta e Ottanta, ma anche i primi e più lontani sogni e desideri, quelli espressi nei romanzi d'esordio, in *Menzogna e sortilegio* e soprattutto nel luminosissimo *L'isola di Arturo*, il cui spirito fanciullesco qui ritorna, ma sotto un cielo ormai nero. *Aracoeli* viene definito da Giovanna Rosa come «la palinodia amara di tutti i precedenti romanzi morantiani»³⁴ che ristabilisce la priorità dei temi e dei motivi cari all'autrice, ma con un capovolgimento, con un «compiacimento autopersecutorio, [che trasforma] la lucente ironia o il fulgore limpido in orrore vertiginoso».³⁵ Per questo definiamo questo testo una sorta di testamento poetico, proprio poiché ritorna ai nodi cruciali del percorso narrativo e letterario di Elsa Morante e li chiude definitivamente.

Quasi lo stesso sentiero percorre Clarice Lispector, più giovane di otto anni di Elsa Morante e che, nel Brasile degli anni Sessanta e Settanta vive gli ultimi anni di vita tra incidenti traumatici e tormenti psichici, fino al 1977 quando, a cinquantasette anni muore a causa di un tumore. Prima però un'altra immobilità fisica spiana la strada ad una costrizione psichicamente soffocante. Nel 1966 infatti, Clarice Lispector, fumatrice cronica e insonne, si addormenta all'alba con la sigaretta ancora accesa e il fuoco, oltre a lasciarle gravissime ustioni, compromette l'uso della sua mano destra, quella della scrittura, che rischia l'amputazione e che viene ricostruita da molteplici operazioni.³⁶ I lunghi mesi in clinica e i residui traumatici di questo incidente, che deturpò anche una mirabile bellezza, segnano l'inizio di un periodo depressivo a cui tentò di rimediare con l'abuso di farmaci e alcol, che, invece, non faranno che allargarne la voragine interiore. La mano destra non recupererà la sua funzionalità e Lispector passerà gli anni

³⁴ *Ivi*, p. 293

³⁵ *Ivi*, pp. 293-294

³⁶ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 22

successivi a prendersi cura delle sue ferite fisiche e psichiche attraverso un lungo percorso psichiatrico e nella rassegnazione alla necessità di un'assistente.

Giunge così Olga Borelli nella vita della scrittrice diventando sua aiutante, amica, figura di sostegno e, forse, anche amante. Eco evidente di Lucia Mansi citata prima, devota e instancabile, sarà lei a raccogliere le parole di un'autrice che non può più scriverle da sé, aiutandola per dieci anni a redarre numerosi testi tra cui i più conosciuti *Un apprendistato o libro dei piaceri* (1969), *Acqua viva* (1973), *L'ora della stella* (1977), oltre a lavori su commissione e traduzioni di classici (Oscar Wilde, Agata Christie, Bella Chagal).

Tra il 1974 e il 1977 sarà la depositaria dell'ultimo lavoro dell'autrice, *Un soffio di vita (pulsazioni)* immaginato e creato mentre una malattia tumorale si fa strada in Lispector che, con il suo ultimo soffio di vita, lascerà ad Olga Borelli l'incarico di curare il volume.

Due testi, dunque, nati in un periodo di tormenti fisici e psicologici per le autrici che hanno trovato nel canale della scrittura uno strumento che possiamo in parte considerare di riflessione e in parte di raccolta, deposito e custodia di ciò che stavano vivendo. Morante e Lispector sono accumulate da un'acuta sensibilità che si trasforma quasi in una sorta di preveggenza, di capacità di far luce sulle parti più oscure e ambigue dell'esistenza come, tra tante, i confini vita-morte, sanità-malattia. Con questa loro capacità da chiromanti hanno saputo afferrare l'inafferrabile, catturandolo con le parole e descrivendo luoghi, stati d'animo, visioni a volte apparentemente ingarbugliate e incomprensibili, come immagini visionarie di un perturbante che talvolta anche la letteratura fa fatica ad indagare.

Procediamo addentrandoci nell'indagine testuale che si avvarrà di un serrato confronto di frammenti in cui saranno messi in evidenza (*in corsivo*) ed analizzati gli elementi che concorrono a formare una corrispondenza o una dissonanza nell'ambito del creaturale.

2.2.1 Aracoeli e Ângela: l'inizio e la fine di tutto

Ma chi era, da sempre l'amore mio? e chi dunque, la mia morte?
Aracoeli, Elsa Morante

Cominciando la nostra ricerca del realismo creaturale all'interno della produzione delle due autrici, fin dalle primissime pagine di *Aracoeli* e di *Un soffio di vita* (da qui in avanti *A* e *USDV*) ci ritroviamo a perlustrare uno dei temi e delle figure che incontreremo lungo tutte le opere qui prese in esame, e che, anche quando apparentemente accantonato, non fa che tornare sotto altre sembianze. Entrambi questi testi prendono avvio infatti con un personaggio femminile importante, attorno al quale poi continueranno a ruotare e che rappresenta l'origine e al contempo la fine di tutto.

Si tratta qui di Aracoeli Muñoz Muñoz e di Ângela Pralini, due donne che nascono sulla soglia dell'opera, quasi come se emergessero dalla creta, forgiate sotto gli occhi del lettore, due donne che non sono due madri *stricto sensu*, solo una lo è, ma che si fanno entrambe simbolo del creare, del materno, del dare, ma anche del togliere, la vita.

Presentate in una sorta di *descriptio mulieris* opposta, appaiono in tutta la loro creaturale potenza e, mentre di Aracoeli conosciamo perfettamente tutti i contorni fisici, i colori, gli odori perfino, attraverso una cascata di dettagli che non lascia spazio all'immaginazione, di Ângela sappiamo invece prevalentemente le caratteristiche emozionali, gli stati d'animo e le irrequietezze.

La sua *fronte* è coperta dai ricci fino sui sopraccigli. Quando lei si scosta *i capelli dal viso*, scoprendo la fronte, acquista una fisionomia diversa, di strana intelligenza e di inconsapevole, congenita malinconia. Altrimenti, la sua è la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia della difesa la curiosità è la scontroosità. Nel suo sangue, tuttavia, di continuo vibra una letizia, anche per il solo motivo d'esser nata. Dire «occhi come una notte stellata» pare una frase letteraria. Ma io non saprei in quale altro modo di scrivere i suoi occhi. Le loro *iridi* sono nere, e, nel rammentarlo, questo nero si ingrandisce al di là dell'iride, in un tremolio di minuscole gocce o luci. Sono *occhi grandi, un poco oblungi, con la palpebra inferiore appesantita*, come in certe statue. I *sopraccigli* forti (solo più tardi essa apprenderà a sfofarsi col rasoio) le si riuniscono sulla fronte disegnando un accento circonflesso, così da darle a momenti, quando abbassa il capo, un'espressione severa scura quasi arcigna. Il *naso* è ben modellato e dritto, non capriccioso. Il contorno della *faccia* è un ovale pieno, e le guance sono ancora un poco paffute, come dei bambini. [...] Però, a battere con insistenza speciale sulla mia memoria-gridandomi una unicità irripetibile-sono certe irregolarità e *difetti di quel volto*: una piccola cicatrice di bruciatura sul mento; *i denti* troppo piccoli e piuttosto radi; il *labbro* inferiore che sporge di sotto il superiore, dandole, nella serietà, un'aria sospesa,

interrogativa, e nel sorriso ed indifeso, attonito. [...] Così pure del suo *corpo* di allora, mi si rifanno vive per prime, con un affetto irrimediabile, certe *sproporzioni*, o bruttezze, o goffaggini da me allora non percepite: la *testa* forse troppo grossa per le sue *spalle* magroline; le *gambe* rustiche e ben piantate, dei *polpacci* troppo robusti, in contrasto con le *braccia* e il corpo ancora gracili; qualche impaccio nell'andatura[...] e i *piedi* corti e grossi, con le *dita* disuguali e un poco distorte, e le *unghie* malcresciute. (A, p. 14)

Ângela al momento a una benda sul *volto* che ne cela le identità. Man mano che parla si tira via la benda-fino al volto nudo. La sua faccia parla in modo rozzo ed espressivo. Prima di svelarla, laverà l'aria con la pioggia e ammorbiderà la terra per il raccolto. Eviterò di sprofondare *nel vortice del suo fiume d'oro liquido dai riflessi di smeraldo*. Il suo limo è rossiccio. Ângela è *una statua* che grida e svolazza intorno alle chiome degli alberi. (USDV, p. 32)

Ângela Pratolini è *festa della nascita*. Non so che cosa aspettarmi da lei: dovrò semplicemente trascriverla? Devo avere pazienza per non perdermi dentro di me: vivo perdendomi di vista. (USDV, p. 33)

Ma alla fine vedo, anche se male, Ângela in piedi vicino a me. Eccola che si accosta un po' di più. Poi si siede al mio fianco, si prende il viso fra le mani e *piange per essere stata creata*. La consolo facendole capire che anch'io provo la vasta informe malinconia di essere stato creato. Magari fossi potuto rimanere nell'immanenza del sacro Nulla. [...] A volte sento che Ângela è *elettronica*. È una *macchina ad alta precisione* o è *nata in provetta*? È fatta di *molle e viti* o è la mia metà viva? [...] Se non fosse così *impaurita e paralizzata* dal suo stesso esistere, si vedrebbe anche dall'esterno verso l'interno - e scoprirebbe di essere *una persona vorace*: mangia con una *dissolutezza* che sfiora la completa *ingordigia*, come se le togliessero il pane di bocca. Ma lei è convinta di essere *soltanto delicata*. Sto colpendo Ângela con pietre delle colline, fino a darle la forma di una *statua*. Allora *soffio in lei* e lei si anima e mi sorpassa. Cos'è lei? *Lei è le onde del mare*. Mentre io sono foresta fitta è ombrosa. Io sto sul fondo. *Ângela si irradia in schegge luminose*. *Ângela è la mia vertigine*. *Ângela è il mio riverbero*, ed essendo una mia emanazione, *lei è me*. Io, l'autore: lo sconosciuto. (USDV, pp. 34-35)

Come possiamo notare da questi primi estratti il *focus* sulle due donne e sul loro essere è tanto tangibile quanto differente per modi e contenuti, in uno sdoppiamento tra persona e personaggio che sembra rendere Aracoeli l'una e Ângela l'altro. I sintagmi evidenziati in corsivo vogliono marcare la diversa declinazione di questa descrizione femminile.

Aracoeli viene descritta per segmenti corporei, procedendo in senso verticale dall'alto verso il basso a partire dalla fronte, dai capelli, e poi proseguendo sia per sezioni che scendendo sempre di più nel particolare - gli occhi, le iridi, le palpebre, i sopraccigli. La dinamica di questa sequenza sembra seguire quella di una macchina da presa che prima si fissa sul viso e ce ne mostra tutti i dettagli, poi allarga l'immagine

mostrandoci la persona nella sua interezza in uno *zoom out* che mette in evidenza quelle sproporzioni tanto care ad Emanuele.

È proprio Emanuele che ci descrive sua madre Aracoeli così com'è custodita nel regno dei suoi ricordi, da dove affiorano sensazioni, rumori, profumi e dove lo sguardo di un Emanuele bambino coinvolge e influenza quello del protagonista ormai adulto, che conosciamo nel momento in cui incomincia il suo viaggio a ritroso nel tempo, proprio alla ricerca delle origini materne, anzi, del fantasma della madre morta. Uno sguardo quindi condizionato dall'intera vicenda e dal rapporto simbiotico e onirico che si era creato tra madre e figlio fin dalla nascita di Emanuele e che sarà poi spezzato dal deragliamento psichico di Aracoeli. Appena prima della descrizione analizzata, Emanuele, prima ancora di arrivare alla superficie corporea della madre, ne descrive il contenuto: quel latte materno che nel suo ricordo assomiglia al nettare dolcissimo di una veloce, e presto interrotta, infanzia.

Ângela Pralini, invece, la conosciamo in maniera del tutto differente e prima ancora di arrivare a conoscerla sappiamo che è bendata e che dunque il suo atto di svelamento presuppone il mistero stesso della sua rappresentazione. Una rappresentazione lussuosa e fatta di metafore, che abbandona una descrizione fisico-realistica per abbracciarne una fantastica dove chi la descrive cerca di evitare di sprofondare in quel «vortice del suo fiume d'oro liquido dai riflessi di smeraldo» che sono probabilmente i suoi occhi. Una statua, una «festa della nascita» che però «piange per essere stata creata»: Ângela è fin da subito l'emblema della contraddizione. Non è fatta di carne e ossa, ma è elettronica, nata in provetta, dalla fantasia dell'Autore, è perciò una creatura «impaurita e paralizzata» che non si auto-percepisce, ma che, anche in questo caso, viene vista dall'esterno, da uno sguardo altro che detta e riconosce i suoi contorni. Ângela viene presentata da Autore, un autore anonimo e invisibile che altro non è che il pretesto per riflettere sui temi più diversi, in uno scambio di battute in cui Autore e Ângela sono l'uno il riflesso dell'altra: riflesso simile, riflesso opposto. Una dicotomia che presuppone un'origine simbiotica e comune, come quella di Emanuele e Aracoeli, in cui la creazione di Ângela è uno stratagemma per ridare significato ad un'esistenza altrimenti vuota e superflua così come Emanuele acquisisce importanza in quanto centro e scopo della vita di Aracoeli, almeno fino ad un certo momento.

Se avessi creato Ângela per avere un dialogo con me stesso? Ho inventato Ângela perché ho bisogno di inventarmi - Ângela è una persona spaventata. (*USDV*, p. 36)

L'esistenza di Aracoeli a Totetaco si nutrive, come quella di un albero, di due sostanze vitali: una linfa montante che le sue radici bevono dalla terra, e una tensione verso l'energia solare luminosa. La prima, era la mia presenza, l'altra, era l'attesa di mio padre [...]. (A, p. 140)

Due creature che diventano mondo referenziale di altre due creature legate le une alle altre dalla corporeità e dalle parole. È attraverso il linguaggio infatti che queste madri, fisiche o immaginate, tessono la tela della simbiosi corporea, psichica, emotiva, che «destabilizzano l'ordine, instaurando tramite la parola uno stato di problematizzazione, in un bombardamento del linguaggio che inaugura un nuovo assetto di fronte al processo di senso e significato.»³⁷ Un linguaggio che, occorre sottolineare, si presenta in modo molto diverso tra le due donne, che assume forme e contorni in base alle loro caratteristiche intrinseche e sociali.

La giovane e ingenua Aracoeli conosce il linguaggio istintivo della concretezza, quello innanzitutto corporeo e primordiale, fatto di nenie, risatine, baci che «schioccano come bandierine» (A, p.52). Un linguaggio grezzo e puerile che può infrangere quei confini linguistici che altrimenti l'andalusa ragazza non avrebbe saputo valicare, quanto meno inizialmente, ma che comunque permangono a causa della sua scarsa conoscenza della vita e del mondo. Pur nella sua semplicità comunicativa, il legame tra madre e figlio si costruisce sui mattoni di quelle paroline dolci e incondizionate che, nelle varie separazioni che avverranno tra i due, si trasformeranno, un po' alla volta, in rigurgito di quello stesso latte materno, restituito ferocemente da un fanciullo offeso e tradito: «Il coro amoroso dei baci, mi ha scatenato nei nervi un accesso d'odio. ODIO, già! Come se io non sapessi che la parola giusta, qua, invero, sarebbe: INVIDIA!» (A, p. 52)

Le parole di Ângela Pralini sono invece altissime, sontuose e suadenti, avvolgono nelle loro spire luccicanti l'Autore che si sente smarrito, «emarginato, nonostante abbia moglie e figli - emarginato in quanto scrivo.» (*USDV*, p. 37) e che, comunque, cerca di ritrovare la bussola attraverso la scrittura ed il suo personaggio, appositamente inventato come sunto prezioso di tutta la sua scrittura, di tutta la sua letteratura e, allo stesso

³⁷ Acir Pimenta Madeira Filho, Marco Antonio Nakata, (a cura di) *Clarice Lispector: la parola inquieta*, Roma, Gangemi Editore, Rivista di Cultura Brasiliana, n°2, 2013, p. 79

tempo, come capro espiatorio della sua incapacità comunicativa, quindi della sua inabilità alla scrittura stessa. Ângela è un personaggio universale, per questo non abbia una corporeità dettagliata, ma solo accenni di forme e colori, «Ângela è color nocciola» (*USDV*, p. 48) e contenga in sé tutte le domande e tutte le risposte: è materna in quanto è rassicurante, è matrigna in quanto destabilizzante.

AUTORE: Sono agitato e apprensivo: non è facile avere a che fare con Ângela, la donna che ho inventato perché avevo bisogno di un fac-simile di dialogo. Una festa maledetta? No, la festa di un uomo che vuole condividere con te Ângela, ciò che mi impregna totalmente. (*USDV*, p. 33)

AUTORE: Parla Ângela, parla anche di cose senza senso, parla affinché io non muoia completamente.

AUTORE: Alla fine tu, Ângela, che fai?

ÂNGELA: *Mi prendo cura della vita*. La grande notte del mondo quando ancora non c'era vita.

AUTORE: [...] Io chiedo. Che cosa chiedo? Questo: la possibilità di chiedere eternamente. Non ho alcuna missione, vivo perché sono nato. E morirò senza che la morte mi simbolizzi. Fuori di me sono Ângela. Dentro di me sono anonimo. (*USDV*, p. 48)

ÂNGELA: L'astronomia mi conduce a una stella di Dio. Evapora in puro incenso che si frantuma in parole di vetro.

AUTORE: Il mio non-io è magnifico e mi oltrepassa. E tuttavia lei mi è io. (*USDV*, p. 43)

Il rapporto tra Autore e Ângela è un infinto rimbalzo di domande, affermazioni, risposte, una conversazione filosofica che serve ad Autore per colmare la sua solitudine, come esprime nell'affermazione «perché avevo bisogno di un fac-simile di dialogo», un dialogo in cui sia Ângela a prendersi cura della vita, in quanto creatura e creatrice. Una conversazione quindi molto diversa dai dialoghi infantili di Aracoeli ed Emanuele, ma che contiene lo stesso nucleo di creaturalità: una creaturalità frastagliata, misteriosa e ambigua. L'Autore è lì per inventare il personaggio attraverso cui possa sentirsi essere e nulla allo stesso tempo, in una dissonanza che è «specchio per completare l'altra parte.»³⁸ E questa sembra essere la stessa dissonanza che lega Aracoeli ad Emanuele: nella sua ricostruzione *à rebours* di una vita intera, Manuele cerca di ricucire le parti spezzate di sé stesso.

³⁸ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, 2021, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, pp.109-110

Quella della due donne è una creaturalità ambigua, che passa attraverso la distorsione di un linguaggio fisico e orale ora amorevole, protettivo, salvifico, ora respingente, feroce, freddo, il quale, nella sua metamorfosi, spezza e confonde le loro creature.

La notte, io dormivo *annidato fra le sue braccia, godendo le sue morbidezze e i suoi tepori come un pulcino gode le piume della cova*. E la diversità delle sue membra, accosto alle mie, si dava al mio senso beato *come un atto sostanziale della maternità*: un adempimento al di là di ogni domanda. [...] Sulle forme del suo corpo, difatti, regnava una specie di comandamento rigoroso: esse dovevano tenersi coperte. [...] Io non la vidi mai nuda. [...] Per me *il segreto del suo corpo* era quasi un sacramento, che la decorava di un titolo regale; (A, p. 139)

Ma dal suo modo di stringere a sé il mio corpo (quasi un piccolo scudo) pareva, in più, significare: «E anche io sono troppo piccola!» mentre i suoi occhi, rabbuiati da una volontà addirittura feroce, dichiaravano: «*Questo piccolino è mio!*» Così il progetto dell'asilo fu accantonato. E le giornate di Aracoeli, come già nelle precedenti stagioni, erano le stesse mie. (A, p. 159)

Giammai *quella mia prima Aracoeli* si sarebbe avventurata in istrada senza di me: anche perché - strano a credersi - in tali occasioni ero io che proteggevo lei, non il contrario. [...] Era come se, per una volta, fosse lei, *la mia bambina*; e questo rovesciamento ci empiva entrambi di allegria mista di apprensione, al pari di un gioco ardimentoso. Il quale, del resto, fu di durata breve. Impaziente, com'era, di adeguarsi alle altezze dello sposo, Aracoeli non tardava a scafarsi. (A, p. 161)

In questi tre passaggi vediamo come il rapporto fisico, corporeo ed emotivo di madre e figlio sia simbiotico, come l'una sia rifugio caldo e accogliente dell'altro «come le piume della cova», in un atto pieno di maternità. Un corpo, quello di Aracoeli, che è tanto più amorevole quanto più è misterioso e celato nei momenti estranei all'intimità, o quando Emanuele inizia a diventare troppo grande.

Viceversa, anche Aracoeli si fa bambina del suo bambino quando attraversano le trafficate vie romane e lei diventava insicura, spaesata, tanto da cercare quella sicurezza nel figlio piccolo. Un rovesciamento di ruoli che fa parte del rapporto simbiotico, dell'attaccamento reciproco, il quale si inizierà ad infrangere con la prima metamorfosi di Aracoeli.

Io lo so, *quando cominciai a piacerle di meno*: fu quando, per la prima volta, mi vennero messi gli occhiali. (A200) Per una violenza - si direbbe- fuori dalla sua volontà, essa *mi scrutava*, e i suoi tratti parevano scomporsi, quasi invecchiati dalla sorpresa e dalla delusione, come alla scoperta di un tradimento. Difatti (io credo) per la prima volta nella nostra vita, *essa mi vedeva brutto*; e come io, di colpo, mi strappai gli occhiali facendole un sorrisetto di rimedio, essa mi ricambiò con un altro sorrisetto, che però sapeva di forzatura; mentre i suoi occhi inquisitori non si distoglievano dalla mia faccia.

Senz'altro allora essa *dovette rendersi conto, invincibilmente, che suo figlio, crescendo, s'imbruttiva*; e che accusarne soltanto gli occhiali sarebbe, in parte almeno, un falso alibi. (A, p. 203)

I miei successi scolastici la inorgoglivano, ma anche la intimidivano. (A, p. 206)

La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una *sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta*, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia. [...] L'intelligenza misteriosa, *che non aveva stanza nel suo pensiero*, era una *pellegrina incognita* dentro di lei; così come, fra noi, era un'estranea. (A, p. 207)

Vediamo in questa selezione di testi una prima metamorfosi di Aracoeli.³⁹ Il rapporto privilegiato con Emanuele si interrompe quando la bruttezza del figlio infrange la visione materna di perfezione, una perfezione fittizia, una menzogna potremmo dire usando una parola cara all'autrice, che si dissolve a causa di una banale, comune concretezza: il dover portare gli occhiali. Un gesto che genera disgusto, che allontana, che fa compiere una metamorfosi che va valutata alla luce delle origini da cui la fanciulla andalusa si muove, perché là probabilmente era già cominciata, là si trovano altri segmenti fatti di abbandono, solitudine, nostalgia, gli stessi che ricadranno su Emanuele e che egli proverà a rintracciare nel suo viaggio fisico e psichico verso El Almendral, terra dove tutto è cominciato.

Un retroscena affettivo che inevitabilmente ha influito sulla crescita di Aracoeli che Elsa Morante ci fa capire essere ancora una bambina smarrita, immatura, estirpata a forza dalle sue radici, costretta ad abbandonare, non sappiamo con che grado di consapevolezza, ma possiamo immaginare scarso, un mondo e una vita, per poi ritrovarsi in un territorio labirintico e sconosciuto come Roma, nuovamente in solitudine, nuovamente bambina abbandonata dal marito nelle immense e solitarie stanze della sua casa. Aracoeli ricorda un'altra fanciulla selvaggia e spaesata, Nunziata, la giovane matrigna dell'*Isola di Arturo*, un'altra creatura che vaga in solitudine per le stanze di un grande palazzo.

[...] nei prossimi dintorni di El Almendral, dove la piccola esistenza di mia madre era rimasta, fino allora, confinata. (A, p. 49)

È certo che mia madre non aveva mai veduto Almeria prima del suo rapimento; al quale seguì di poco la sua partenza dalla Spagna al séguito di mio padre. (A, p. 51)

³⁹ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 325

Tenuto in considerazione questo *background* vediamo come questa piccola Aracoeli cresce assieme al figlio che ha generato, diventando reciprocamente creatura che crea e creatura che viene creata, costruendo una simbiosi che vuole proseguire oltre la gravidanza uterina, a dispetto di quella feroce e prima separazione che è l'atto della nascita, su cui torneremo a breve.

L'ombrosità misteriosa di Aracoeli inizia ad emergere quando la maturazione intellettuale e la conoscenza del mondo di Emanuele superano la sua, quando i suoi sforzi per diventare quella signora mondana che le sue maniere rozze e selvatiche non le consentiranno mai di essere, vengono derisi dalle altre figure femminili della casa, (la zia Monda, la governante) e quando, punto di rottura senza ritorno, cade la sua ingenuità materna, trafitta dalla bruttezza del viso di Emanuele contornato da un paio di occhiali nuovi, simbolo evidente di imperfezione, marchio della degenerazione di quella bellezza che lei credeva eterna.

Possiamo qui evidenziare come il tema degli occhiali venga trattato anche da Anna Maria Ortese, altra autrice coeva di Elsa Morante e altrettanto annoverata nella piccola cerchia degli autori di realismo creaturale in Italia. Nel racconto *Un paio di occhiali* contenuto nella raccolta *Il mare non bagna Napoli* (1953)⁴⁰ la vicenda ruota attorno ad Eugenia, una bambina che ci vede pochissimo e a cui con grande fatica economica vengono comprati un paio di occhiali da vista. Qui si tratta di un *escamotage* usato dall'autrice per focalizzarsi sulle condizioni del sottoproletariato napoletano, descrivendo una visione d'insieme della realtà popolare e allo stesso tempo esprimendo il suo punto di vista sulla decadenza contemporanea.

Sia per Eugenia che per Emanuele il gesto di inforcare gli occhiali si trasforma in una traumatica rivelazione: per Eugenia della stortura del mondo in cui vive, prima oscurata dalla sua forte miopia, per Emanuele della consapevolezza del suo essere brutto e dunque non più oggetto d'amore materno, ma notiamo che anche Eugenia viene dipinta con sembianze deformate e invecchiate: «I suoi occhi sporgenti erano quasi torti

⁴⁰ Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La nuova Italia Editrice, 1979

dalla sofferenza, e il suo viso di vecchia inondato di lacrime, come istupidito.» p. 21 edizione citata).⁴¹

Primo gradino, questo degli occhiali, che allontana Aracoeli dal suo bambino e che segna il suo definitivo distacco dai personaggi maschili così diversi, così distanti, così per lei assenti e incapaci di cogliere la sua essenza. Verranno meno anche i baci, le carezze, le attenzioni che Emanuele non smetterà di cercare, nemmeno dopo la morte della madre.

Anche Ângela Pralini è sia creatura che creatrice e orizzonte unico di Autore, il quale vive nella straniante consapevolezza del fatto che sia stata da lui generata, ma allo stesso tempo che viva di vita propria. La presenza di Ângela è inizialmente rassicurante ed è resa tale dal suo essere un personaggio bambino, appena nato, che deve ancora imparare a vivere, («Mi accorgo che Ângela non sa come cominciare. Nascere è difficile. [...] Coraggio, Ângela, comincia senza badare a niente.» *USDV*, p. 43). Presto diventa però una presenza perturbante poiché dalla sua purezza deriva il senso della verità creaturale del mondo. Ângela sviscera con le parole i temi più difficili e gli argomenti più angoscianti: il tempo, la morte, Dio, il corpo. Diventa come Aracoeli, una madre che non rassicura più, ma che abbandona la propria creatura nella landa desolata della vita mettendola di fronte alla sua parte più spietata, lasciandola senza punti di riferimento in un disamore che più che essere la fine di un amore è in realtà lo svelamento di un amore mai esistito.

AUTORE Eccola che parla come se si rivolgesse a me, invece parla al vento, nemmeno a sé stessa, e io sono l'unico destinatario di quel che dice perché lei nasce da me ed è per me. Ângela è il mio personaggio più fragile. Ammesso che riesca a essere un personaggio: è più una dimostrazione di vita oltre-scrittura come oltre-vita e oltre-parola. *Amo Ângela, forse perché dice quello che io non ho il coraggio di dire*

⁴¹ Nel racconto intitolato *Un paio di occhiali* il possesso degli occhiali rappresenta la speranza di una vita migliore poiché vedere è il primo passo per conoscere e per Eugenia, la bambina protagonista, gli occhiali sono la chiave per accedere a quella vita. La realtà le è finora rimasta sconosciuta, mentre si muove alla cieca in un mondo fatto di ombre e quando li indossa per la prima volta la rivelazione è un tripudio esplosivo e perturbante di colori, movimenti, luci, figure, un *tourbillon* da cui rimane ipnotizzata. Ma la visione pessimista dell'autrice fa crollare tutte le speranze della bambina nell'epilogo della vicenda, quando Eugenia indossa gli occhiali appena ritirati dall'ottico. La realtà si palesa infine nella sua vera natura e questa scoperta turba a tal punto Eugenia da piegarla in veri e propri conati di vomito. La delusione è quella di ritrovarsi di fronte alla cupezza di un mondo feroce, diversamente sognato e di comprendere, con un'epifania, che un paio di occhiali non basteranno ad uscire da quella situazione di miseria.

perché ho timore di me stesso? O perché credo sia inutile parlare? Perché ciò che si dice si disperde come il fiato che esce dalla bocca quando si parla, e quella quantità di fiato si perde per sempre. (USDV, p. 45)

AUTORE Attraversare questo libro in compagnia di Ângela è delicato come se camminassi tenendo un tuorlo d'uovo nelle mani a coppa, senza rompere il suo contorno invisibile e tuttavia reale - è invisibile, ma c'è una pellicina fatta quasi di nulla che racchiude il tuorlo lieve e lo mantiene intero, affinché continui a essere un tuorlo rotondo. Ângela è un tuorlo, ma c'è una piccola goccia nera nel giallo-sole. Ciò significa: problema. Al problema che già il vivere comporta, Ângela ne aggiunge un altro: quello della scrittura compulsiva. [...] La controllo come posso, eliminando certe sue annotazioni un po' sciocche. Per esempio: le piace da matti *scrivere sulle mestruazioni*, per puro sfogo, e io non glielo permetto. (USDV, p. 58)

AUTORE Ângela, nobile cane bastardo, segue la traccia del suo padrone, che sono io. [...] E se troverà l'inferno sulla terra sarà lei responsabile di tutto. Se vorrà seguirmi, che allora mi segua perché sono io che comando e controllo. Ma non serve a nulla comandare: questa creatura frivola che ama i brillanti e le perle mi sfugge, come mi sfugge l'enfasi indicibile di un sogno. (USDV, p. 65)

Il riuscire a parlare attraverso il proprio personaggio, ad indagarsi mediante le sue parole, raccontare la difficoltà del reale attraverso la metafora di un tuorlo d'uovo, poter scrivere di mestruazioni: è Ângela che spalanca tutte queste possibilità, ma così facendo sfugge nell'ambiguità del creaturale, sfugge al controllo del razionale e dell'Autore stesso.

In un movimento uguale e contrario Autore vorrebbe quasi rimangiarsi Ângela, il suo personaggio, la sua creatura così difficile, così spigolosa e incomprensibile, come Emanuele vorrebbe invece essere rimangiato da Aracoeli. Tentano entrambi di ricucire la più crudele delle separazioni: quella che si verifica con la nascita.

Atto creaturale per eccellenza, il tema della nascita inteso non solo come la propria singola venuta al mondo, ma in senso universale e cosmico come origine del tutto, è presente in queste, ma anche nelle altre opere delle due autrici, con una ridondanza tale da farci ipotizzare che sia uno dei temi cardini della loro poetica, un'esperienza su cui molto hanno riflettuto e che si cuce a doppio filo con la loro appartenenza al genere femminile, con la loro maternità respinta, accolta, disattesa, mancata o desiderata, che, in un'inevitabile catena transgenerazionale, deriva anche dal loro essere state figlie e dalla figura che sono state le loro madri all'interno del primo atto della loro vita, ossia l'infanzia.

«Il tema del materno implica anche il riconoscimento [...] di un ruolo fisiologico di natura»⁴², di quell'atto di procreazione che ritorna in *Aracoeli* e in *Un soffio di vita* nel momento in cui Morante e Lispector si trovano al limite della loro esistenza, con la consapevolezza definitiva dell'importanza e dell'ambiguità di un'esperienza a cui hanno sempre guardato tenendo in considerazione più di un punto di vista, allontanando la maternità dalla visione romantica ed edulcorata che la vede come sintesi di felicità e realizzazione femminile e avvicinandola invece al lato più ferino, drammatico, impopolare e distruttivo che essa comporta.

Nella storia di *Aracoeli* la maternità della giovane andalusa preannuncia con una genesi un'apocalisse derivante da più di un sogno infranto e da più di un amore non corrisposto, o, come nel caso di *Aracoeli* ed Eugenio, di un amore esiguo e sfuggente, non sufficiente a salvare una bambina abbandonata. Principio dell'apocalisse sarà il fatto che *Aracoeli* diventerà una creatura corrotta, che *de-genera* a seguito della morte prematura della seconda figlia nell'odio profondo e snaturato per il generare ed il generato Emanuele, dirigendosi verso un utilizzo della sessualità libero e svincolato da ogni legame, sia da quello matrimoniale, che da quello materno, sia da quello morale che da quello psichico. Una ninfomania che, come spiega Cesare Garboli ne *Il gioco segreto*, «uccide la maternità mentre santifica, in un'abiezione che è sacrificio, il piacere *contro il ventre, la vagina, contro l'utero*» (corsivo dell'autore).⁴³

Dalla sua autodistruzione deriverà di conseguenza quella di Emanuele e della loro famiglia borghese, in un collasso parallelo, e ugualmente mortifero, a quello che negli anni in cui si svolge la vicenda, tra il 1932 e il 1975, sta avvenendo in Italia e in Europa. Morante lega cronologicamente accadimenti privati ad eventi storici lungo tutto il romanzo, concentrando nel suo ultimo lavoro non solo una summa della sua poetica, ma anche dalla sua disillusione politica. Nel 1939 muore Carina, la bimba su cui *Aracoeli* aveva probabilmente investito tutti i suoi restanti desideri e le sue ultime speranze, la figlia femmina che finalmente avrebbe potuto capirla, quella con cui mostrarsi condividendo una comune intimità e con cui intessere la relazione che con il suo Manuelito era fallita, infranta dalla conferma di un'inaffidabilità maschile universale,

⁴² Alba Andreini, prefazione a Elsa Morante *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. VIII

⁴³ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 197

comprovata dall'assenza perpetua del marito. Un rifiuto che sembra essere collegato, sulla base delle altre figure maschili presenti in tutte le opere morantiane, altrettanto trasparenti e inconsistenti, (Wilhelm, il butterato, Edoardo, Davide Segre), proprio all'appartenenza di Emanuele al genere maschile.

Dal punto di vista di Emanuele la rottura del loro legame è antecedente all'uso degli occhiali e invece concomitante con la sua nascita, la prima grande separazione che è presagio corporeo ed epifanico del solitario tempo a venire:

Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno e l'ora della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi *strapparono dalla sua vagina* per espormi alla loro offesa. E s'è udito, allora, il mio primo pianto: quel tipico pianto di agnellino, che secondo i dottori avrebbe una semplice spiegazione fisiologica, per me balorda. Io so difatti, che il mio è stato un vero pianto, di *lutto* disperato: io non volevo separarmi da lei. Devo averlo già saputo che a quella nostra prima separazione sanguinosa ne seguirebbe un'altra, e un'altra fino all'ultima, la più sanguinosa. *Vivere significa: l'esperienza della separazione*: e io devo averlo imparato fino da quel 4 novembre, col primo gesto delle mani, che fu di annaspate in cerca di lei. (A, p. 20)

«Vivere significa: l'esperienza della separazione», separazione cruenta, uno strappo violento, una lacerazione fisica, sanguinosa in cui ritroviamo tutta la creaturalità ferina della maternità. Questo primo lutto si ripresenterà nelle altre successive separazioni dalla madre, ma anche dagli amori non corrisposti, che non faranno che confermare ad Emanuele la sorte che il sarto immortale gli cantò in sogno una notte lontana, parole che erano «ormai cucite dentro la mia carne» (A, p. 54).

MAI PIÙ TU SARAI
UN OGGETTO D'AMORE
MAI PER NESSUNO MAI
MAI TU SARAI UN OGGETTO
D'AMORE. (A, p. 54)

L'insegnamento più estremo e duraturo che riceverà Emanuele nella vita sarà proprio questo: a partire dalla nascita tutta l'esistenza è costellata da infiniti atti di separazione, una separazione che non può mai essere neutrale, o immotivata, o priva di conseguenze. Essa deriva infatti da un rifiuto e da una metamorfosi. Il rifiuto dell'altro, in virtù di una mancata corrispondenza di sentimenti e la metamorfosi che rende la creatura neonata, impossibilitata alla sopravvivenza se non nutrita dalla madre, in una creatura autonoma

che, priva di quella necessità di si vede rifiutate, in una seconda negazione, quelle prime ed eterne attenzioni, che rimarranno solo un ricordo doloroso.

Nessuno può sfuggire alla *condanna della nascita*: che *in un tempo solo ti strappa all'utero e ti incolla alla tetta*. E chi, già ospitato in quel *nido* e nutrito da quel frutto gratuito, potrà adattarsi al territorio comune, dove gli si contende ogni cibo e ogni riparo? Avvezzo a una fusione incantevole, creduta eterna, e certo di un ringraziamento gaudioso per la propria ingenua offerta, il principiante impallidirà stupefatto all'incontro con l'estraneità e l'indifferenza terrestre; e allora si abbruttirà o si farà servo. Anche le bestie randage chiedono, più ancora del cibo, le carezze: viziati essi pure dalla madre che li leccava, cuccioli, di giorno e di notte, e di sotto e di sopra. (A, p. 126)

Anche qui possiamo osservare una terminologia fisica e quasi violenta - condanna, ti strappa dall'utero, ti incolla alla tetta - seguita da un'ironica interrogativa retorica che vuole sottolineare l'inganno di quel primo nutrimento, la precarietà di quel primo nido a cui poi ci si trova a dover rinunciare senza preavviso e, di conseguenza, a vagare per il resto dell'esistenza alla ricerca di quel *paradiso perduto*, diventando come bestie randage e servi. Una cacciata dall'Eden a tutti gli effetti, che, nel caso di Aracoeli ed Emanuele subirà l'aggravante di quell'ulteriore metamorfosi materna di cui detto sopra che porterà una madre già di per sé "snaturata" a diventare una madre-matrigna-assassina. Una Medea.

Prima di compiere quest'ultimo passo verso la fine definitiva e tragica di Aracoeli (ed Emanuele) torniamo al tema della maternità come separazione tirannica ed originaria in Clarice Lispector.

Fin dal titolo *Un soffio di vita* simboleggia il respiro il primo con cui ogni creatura viene al mondo e l'ultimo con cui se ne va, un respiro che nella lettura si fa sempre più faticoso e rarefatto, fino a scomparire. Nell'ora del nascita, come in quella della morte, si è vicini al nulla cosmico e «in tutta l'opera lispectoriana le cose custodiscono un respiro, un'anima, un'aura. Ângela stessa è madre-cosa»⁴⁴

ÂNGELA *Madre-cosa*.⁴⁵

Io mi sono aperta e tu sei nato da me. Un giorno mi sono aperta e tu sei nato per te. Quanto oro è corso. E quanto *sangue prezioso si è versato*. *Ma ne è valsa la pena: sei perla del mio cuore che ha la forma di*

⁴⁴ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, 2021, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, p. 113

⁴⁵ (corsivo dell'autrice)

una campana d'argento puro. Io sono svanita. E tu sei nato. E mi sono dileguata perché tu avessi la libertà di un dio. Sei pagano, ma hai la benedizione della madre.

E. E la madre sono io.

Madre tumida. Madre linfa. Madre albero. Madre che dà e non chiede nulla in cambio.

Madre musica d'organo. [...] Sono *gelida* e generosa come il mare. Muoio. [...] Ma quando vorrai stare solo con la tua fidanzata-moglie copri il mio dolce viso con un panno scuro e opaco - e io non vedrò nulla. Io sono una madre-cosa appesa alla parete con rispetto e dolore. *Ma che profonda gioia* essere madre. *Una madre è pazza*. Così pazza che da lei sono nati dei figli. Mi nutro con ottimi cibi e tu succhi da me *latte spesso e fosforescente*. Io sono il tuo talismano. (USDV, p.128)

Una madre universale emerge da questo frammento, una creatura capace di dare la vita aprendosi, quasi moltiplicandosi, in un movimento fisico descritto qui con la consueta eleganza lispectoriana, ma che può fare da eco a quel più cruento «mi strapparono dalla sua vagina» morantiano (A, p. 20). Entrambi i movimenti sfociano e si uniscono nell'immagine del sangue: «a quella nostra prima separazione sanguinosa» (A, p. 20), «E quanto sangue prezioso si è versato» (USDV, p. 128) da leggersi ambedue sul doppio binario del significato letterale e metaforico.

Camminando sontuosamente sul piano scivoloso di un continuo ammiccamento alla gioia dell'essere madre, «Ma ne è valsa la pena: sei perla del mio cuore che ha la forma di una campana d'argento puro.» - «Ma che profonda gioia essere madre», Lispector fa trasparire in controluce, e ironicamente, la parte oscura, il negativo di quello stesso ruolo, affiancando a queste due proposizioni le due seguenti: «Io sono svanita.» - «Una madre è pazza. Così pazza che da lei sono nati dei figli.» Un atto che fa scomparire, che denota pazzia, una donna madre-cosa al contempo gelida e generosa che prova sentimenti contrastanti verso una stessa azione: quella del generare che dà e non chiede nulla in cambio e dunque che per lo più toglie. Sentimenti di ambiguità che si rifletteranno sulla creatura generata e che qui trapelano nel risentimento verso un figlio che, una volta morta la madre, potrebbe dimenticarsi di lei, oscurando con un telo il suo ritratto appeso alla parete, facendola così diventare una «madre-cosa appesa».

La generazione per sdoppiamento o separazione, il sangue ad essa necessario, la gioia e la pazzia, questi, ed un ulteriore elemento, congiungono la trattazione del tema del materno in queste sezioni analizzate di Lispector e Morante. Fanno entrambe riferimento al latte materno, a cui si accenna in chiusura di questo paragrafo di *Un soffio di vita* quasi come se si trattasse di un elemento dalla natura magica innanzitutto per il suo aspetto fosforescente, e in secondo luogo perché trasforma il nutrimento della

madre, fatto di cibi ottimi, in nutrimento per il figlio, trasformando la donna in un talismano per la sua creatura, che da quel latte trarrà sia il cibo che le sue proprietà taumaturgiche.

In *Aracoeli* l'azione intima del nutrirsi del latte materno assume un rilievo centrale nel processo di rievocazione e rielaborazione della vita, a partire dall'infanzia, di Emanuele, in quanto rappresenta, in maniera inspiegabile, il primissimo ricordo che ha di sé stesso e della madre. Il ricordo del sapore di quel latte⁴⁶ («dolcigno, tiepido, come quello del cocco tropicale appena staccato dalla palma.» A, p. 13) ha la stessa funzione della *madeleine* proustiana, una *madeleine* che qui si riassapora solo nella memoria, ma che porta con sé una cascata di ricordi che compone tutto il romanzo.

Un prezioso ricordo primordiale, che si incastona nella trafila dei frammenti di memoria che il protagonista sviscera passaggio dopo passaggio, ma che, subito, da antenato lucente di un'affettuosa rimembranza, viene rivoltato, girato sottosopra e riscoperto quale origine del dramma, come se sotto quella fantastica memoria si nascondesse in realtà l'inizio dell'inganno che fin qui abbiamo visto essere la nascita. Appena due pagine più avanti infatti, Emanuele afferma:

E allora d'un tratto mi attraversa una sensazione orribile: quasi che in questo incomprensibile balbettio lei mi significasse un avvertimento che non riesce ad articolare. Questa non è più la mia solita «rimembranza apocrifia»; ma forse è l'anamnesi postuma di un male senza nome, che continua a *minarmi* da quando sono nato. (A, p. 15)

Si insinua il pensiero che quelle parole incomprensibili, pronunciate dalla madre durante i loro momenti di intimità, nascondessero un presagio del sortilegio che lo avrebbe legato a lei per sempre, che avrebbe «minato» tutta la sua vita e che ancora lo trascina a cercarla dopo la sua morte.

In conclusione, l'atto del dare la vita assume per le autrici una doppia connotazione che si delinea nella libertà del nascituro e allo stesso tempo nella sua condanna ad essere

⁴⁶ «Dicono infatti che i nostri ricordi non possono risalire più indietro del secondo o terzo anno di età; ma quella scena intatta, e quasi immobile, risale a me da più indietro. Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante.[...] Siamo, difatti, soli noi due nella camera; e sono io quel lattante dalla testolina nera che ogni tanto leva gli occhi verso di lei. [...]Può darsi che questo sia uno dei miei ricordi apocrifi?[...] Succede, a ogni modo che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero. E tale è questo. Di fra le palpebre socchiuse del me stesso di allora io rivedo la mammella di lei, snudata e bianca, con le sue venine azzurre e intorno al capezzolo un piccolo alone di colore arancio-rosa.» Elsa Morante, *Aracoeli* pp. 12-13

sempre una parte del tutto e quindi una parte mancante e manchevole. Anche le madri subiscono questa sorte e, in alcuni casi, quelli estremi, sentono di avere diritto di possesso sulla loro creatura anche quando questa abbandona l'anfratto uterino, tanto da provare gelosia, invidia, disprezzo e odio per una creatura che, invece di restare loro fedele, ha l'ardire di rivendicare una propria autonomia, una propria *altra* creaturalità. Ecco allora che, come avviene in *Aracoeli*, una madre può rivendicare quel possesso e riprenderselo con l'annientamento fisico, ma anche "soltanto" psichico, del figlio.

Gli studi di Marco Carmello hanno dato di *Aracoeli* e del suo rapporto con Emanuele una lettura mitologica sulla scia del mito di Medea.⁴⁷ Senza poter scendere nel dettaglio e rimandando allo studio citato, tante sono le corrispondenze tra *Aracoeli* e la figlia del re Eeta: entrambe si sono invaghiate di uno straniero tanto da abbandonare in tutta fretta la patria e la famiglia; entrambe sono portatrici di un'aura di fascino e di mistero tale da catturare Giasone ed Eugenio in maniera totale, tanto «da portare il personaggio a perdere l'appartenenza al suo modo definitorio, e conseguentemente a non potersi opporre alla catastrofe che distruggerà quel mondo.»⁴⁸ Entrambe sono anche assassine. Infatti, sebbene non concretamente, anche *Aracoeli* secondo questa lettura avrebbe compiuto quegli stessi delitti di cui si macchia Medea: il fratricidio e l'infanticidio. Il loro compiersi però, avviene su piani del tutto diversi.

Mentre Medea è responsabile della morte del fratello a causa di uno dei suoi stratagemmi per aiutare Giasone a conquistare il vello d'oro, *Aracoeli* non concorre alla morte reale del fratello Manuel, che cade combattendo per la Repubblica Spagnola, ma in modo metaforico, in quanto sposata con un "nemico" del fratello, in quanto Eugenio lavora in quelle forze armate del Regno d'Italia che sostengono il fascismo, vero colpevole della morte dello zio Manuelito da cui Emanuele prende il nome.

Il secondo assassinio riguarda invece «l'infanticidio traslato»⁴⁹ di Emanuele, che determinerà la sua completa e definitiva esclusione dalla vita materna, la quale inizia nel momento rivelatore degli occhiali e si conclude, senza lasciare più alcuna speranza nel

⁴⁷ Marco Carmello, *Medea in Aracoeli? Nota (senza rete) per una possibile traccia mitologica in Elsa Morante*, *Cudernos de Filología Italiana*, 2014, Vol. 2, Núm. especial, 43-61

⁴⁸ *Ivi*, p. 52

⁴⁹ *Ivi*, p.54

bambino, quando, in un'altra scena cardine del romanzo, Aracoeli segnala tutta la sua repulsione per l'infante scacciandolo e ripudiandolo con parole di astio:

“Ma-ma”, io le dissi toccandole il vestito; e in risposta lei gridò: “Non toccarmi! Hai le mani sporche!” con una voce innaturale e stralunata. [...] “Vàttene!” continuò, “non devi più guardarmi! Non devi più toccarmi! Sei sporco! Sei brutto! Vàttene!”(A, p. 310)

In questi momenti quella che agisce è quella Aracoeli ormai trasfigurata e preda della «forza naturale da cui è travolta e attraverso cui lei travolge chi le è attorno»⁵⁰ marcata dall'impurità che corrode e che avvicina il racconto ad un testo di Sade nell'opposizione del piacere alla maternità, presentandoci «una Madonna capovolta, sconsecrata, rovesciata».⁵¹

In questo capovolgimento ecco che viene negata la generazione⁵², tagliando fuori il generato dal rapporto d'amore prima costruito, in un infanticidio che, seppur non si concretizzi nel reato, resta reale nella sfera emotiva del bambino, segnando la sua crescita come un'evoluzione interrotta. Irrimediabilmente brutto, storpio, segnato dallo stigma dell'impurità materna, sarà proprio Emanuele a invocare l'estremo ricongiungimento dopo la morte della madre, riconoscendo in questa frattura da un lato la colpevolezza materna dell'essere stato abbandonato, dall'altro la sua deformità senza speranza: «Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte con i loro piccoli nati male, tu rimàngiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa.» (A, p. 127)

2.2.2 Emanuele e Autore: due autoritratti deforma(n)ti

Come Aracoeli e Ângela sono simili nella loro creaturalità femminile e ferina, Emanuele e Autore vivono la stessa similare situazione di creature incomplete, interrotte, alla deriva. Loro sono le voci narranti delle due opere, coloro che presentano gli altri personaggi e che, soprattutto, si auto-ritraggono. Il loro io è il referente di tutta

⁵⁰ *Ivi*, p.55

⁵¹ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, 1995, Adelphi, p.197

⁵² Marco Carmello, *Medea in Arcoeli? Nota (senza rete) per una possibile traccia mitologica in Elsa Morante*, *Cudernos de Filología Italiana*, 2014, Vol. 2, Núm. especial, 43-61

la vicenda nel caso del romanzo morantiano e di tutto il dialogo, o meglio, dell'alternanza di voci, nel testo lispectoriano, ed è, in entrambi i casi, un «io recitante»⁵³ che proclama la propria fragilità, la propria inconsistenza, che si autopromuove come sconfitto.

Se i personaggi femminili sono, quasi sempre, nelle trame di queste due autrici, dei personaggi tanto riflessivi quanto attivi, che fanno nascere dal buio dei loro pensieri delle azioni decisive, determinanti, sia che si muovano nella verità che nella menzogna, che fanno detonare la miccia degli avvenimenti fino lì rimasta inesplosa, i personaggi maschili ritratti da Morante e Lispector non sono che l'ombra, inconsistente e inoperosa delle prime. I bambini, i fanciulli, gli uomini adulti o sono spiritelli maligni che muovono le fila di un dramma per invidia, per rancore, per cattiveria⁵⁴ (come Edoardo in *Menzogna e sortilegio* o Wilhelm dell'*Isola di Arturo* di Morante, come Daniel nel *Lampadario* di Lispector) o sono bambini malati, abbandonati, piccoli cristi sacrificati al grande gioco della storia e dell'amore negato, (Useppe nella *Storia*, Arturo nell'*Isola*), o, ancora, sono uomini che hanno i contorni dell'anti-eroe tipico del Novecento, dell'inetto, senza spina dorsale. *Uomini senza qualità*, fermi e incapaci di agire⁵⁵, come Emanuele e Autore.

In queste opere terminali questi due protagonisti sanno compiere un solo gesto, non dinamico, ma intimo, che concorre a generare un movimento contrario a quello che avrebbero voluto, ossia li porta a chiudersi su sé stessi quando vorrebbero aprirsi al mondo: è il gesto del raccontare. Attraverso le parole infatti cercano di ricomporsi, di esistere, ma in ciò che dichiarano si coglie una contraddizione interiore, quella tra il

⁵³ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 296

⁵⁴ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, 1995, Milano, Adelphi, p.37 in riferimento al personaggio di Edoardo in *Menzogna e sortilegio*

⁵⁵ Mentre nel romanzo ottocentesco domina la figura dell'eroe problematico, nel primo Novecento ad esso si sostituisce l'inetto, l'uomo debole incapace di vivere rispondendo alle aspettative e agli obblighi che la società gli impone. Di origine borghese o piccolo borghese è spesso malato e impacciato, consumato da un amore infelice. Personaggi prossimi all'inetto sono il narratore de *La recherche* di Proust, Ulrich de *L'uomo senza qualità* di Musil, i personaggi di Kafka e di Mann. Un altro inetto è Zeno Cosini della *Coscienza di Zeno* di Svevo o Michele degli *Indifferenti* moraviani. I personaggi maschili ritratti da Morante e Lispector si inseriscono in questa lunga scia affiancati da una componente femminile dominante.

personaggio deturpato e fallito che dicono di essere nei loro autoritratti impietosi,⁵⁶ e ciò che invece il loro ego narcisistico vorrebbe che fossero.

La crisi della componente narcisistica più che nella raffigurazione dissociata dell'«io recitante», stereotipo dell'intellettuale fallito e impotente e schizofrenico, esplose nella frammentazione del racconto, che altera e corrode l'antica relazione tra io narrante e io narrato, fra tempo del discorso e tempo della storia.

Queste parole che Giovanna Rosa utilizza per parlare di Emanuele⁵⁷ rispecchiano anche la dimensione in cui si muove Autore, quel terreno scivoloso fatto di incertezze, della ricerca affannosa di un intellettuale fallito, costretto a interrogare una sua creatura inventata, una figura nata dalla sua stessa mente e che dunque, in fondo, sa essere mossa dalla *sua* volontà di autore. Allo stesso modo Emanuele è costretto a rincorrere il fantasma di una madre morta trentasei anni prima, lungo le strade deserte di una terra sconosciuta per poter illudersi di ritrovare sé stesso. Abbiamo dunque come protagonisti due intellettuali falliti, uno scrittore e un impiegato di una piccola casa editrice che legge «trattatelli» (A, p. 8) di cui non gli importa nulla, che per ritrovare un senso nelle loro vite sono costretti a rivolgersi a due donne anti-intellettuali, due donne istintive, che non conoscono intellettualmente, che percepiscono e fanno solo attraverso un sentire creaturale e che, proprio per questo, possono «ambire ad una vera comprensione».⁵⁸

La corsa affannosa di questi due uomini alla ricerca del senso e del sé, si sgretola nella consapevolezza di non poterlo rubare a coloro che inseguono, di non poter riempire il loro vuoto esistenziale con la figura sfuggente e schiva di due donne che non li amano, tanto che la loro smania di catturarle, seppure nella memoria, seppure nella fantasia, unita alla consapevolezza dell'impossibilità di farlo, genera in loro il sentimento opposto a quello che inizialmente li muoveva: l'odio. Eros e Thanatos si fondono in questo legame ambiguo.

⁵⁶ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 296

⁵⁷ *Ivi*, p. 297

⁵⁸ Federica Negri in *Raccontarsi contro gli stereotipi: la scrittura nell'opera di Clarice Lispector e Yukio Mishima*, risorsa digitale

Anzi, in proposito io mi domando perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto tentare un'ultima sballata terapia per guarire di lei. Frugare nelle sue radici finché s'inaridiscano sotto le mie mani, poiché di estirparle non sono capace. (A, p. 27)

E io le amo entrambe: non come un conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui nell'orgasmo non si riconosce più la specie, né si capisce le trame. A modo di esorcismo, che mi liberi dalla mia doppia invasione, io grido a voce alta: ARACOELI È MORTA! (A, p. 29)

AUTORE Ho appena scoperto che ho soffiato sulla carne di Ângela, l'ho fatto per avere qualcuno da odiare. Io la odio. [...] Odio questa creatura che sembra semplicemente credere. [...] Quand'è che l'odio ha cominciato a manifestarsi e a vivere in me? [...] Sarà forse che voglio Ângela Pralini per far crescere un sentimento ardente e insonne?, quel sentimento d'odio che adesso ho bisogno di coltivare perché mi ha insegnato a odiare? Siamo come legati per sempre? Io la voglio. So che un giorno mi allontanerà da lei, ma temo di non dimenticarla e di tenermi questa macchia scura sull'anima. [...] È bello odiarla. (USDV, p. 155)

Un sentimento ambiguo e oscuro lega Emanuele e Autore ad Aracoeli e Ângela, un nodo che nemmeno la morte potrà sciogliere rende questi due inetti subordinati alla figura di «donne all'apparenza fragili, perdute, letteralmente perdute in una serie di labirinti personali ed esistenziali, [...] donne che però alla fine, pur quasi sempre sconfitte dal corso della vita e dalle vicende che si raccontano, si elevano sui loro corrispettivi maschili». ⁵⁹

Gli autoritratti di Emanuele e Autore non ci devono perciò trarre in inganno poiché l'autoflagellazione in essi presente «se per un verso accusa la *pesanteur* patita autobiograficamente dall'autore reale dall'altra sollecita processi di lettura fortemente equivoci» ⁶⁰ provando ad alimentare nel lettore una *pietas*, una compassione amorosa che però risuona eccessiva, falsa e controproducente. ⁶¹

Rivestono il ruolo della vittima, elemosinando, attraverso le parole, ciò che avrebbero voluto ricevere nella vita, in un continuo intreccio di realtà, letteratura, meta-letteratura. Morante e Lispector, sentenziano le loro ultime opinioni sulla vita affidando ai personaggi maschili la caccia disperata di un ultimo frammento di luce prima che cali il sipario, un frammento di luce che le scrittrici nascondo nei personaggi più creaturali,

⁵⁹ Roberto Francavilla, *Clarice Lispector una lezione di Roberto Francavilla*, 21 maggio 2021, risorsa digitale

⁶⁰ Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp.296-297

⁶¹ *Ibidem*

in questo caso Ângela e Aracoeli, posizionandole in un labirinto la cui unica via d'uscita sarà la morte.

Inoltriamoci in questi autoritratti deforma(n)ti.

«Voglio scrivere movimento puro»

Questo non è un lamento, è un grido di uccello rapace. Iridato e inquieto. Il bacio sul volto morto. Scrivo come se fosse in gioco la vita di qualcuno. Probabilmente la mia stessa vita. Vivere è una specie di follia che la morte commette. Che vivano i morti perché viviamo in loro. (USDV, p. 15)

Io sono sempre esistito e *di colpo non ero più*. Il giorno là fuori scorre a caso e ci sono abissi di silenzio in me. L'ombra della mia anima è il *corpo*. Il *corpo* è l'ombra della mia anima. Questo libro è l'ombra di me. Chiedo il permesso di passare. Mi sento in *colpa* se non vi obbedisco. Sono felice nel momento sbagliato. *Infelice* quando tutti ballano. Mi hanno detto che gli storpi esultano e mi hanno anche detto che i ciechi gioiscono. E che i poveri si compensano l'un l'altro. (USDV, p. 16)

In questi primi due frammenti tratti da *Un soffio di vita* leggiamo il suo incipit, vedendo come il personaggio chiamato Autore introduce l'opera stessa. Il suo desiderio di «scrivere movimento puro» è un ultimo tentativo di riconciliazione con il mondo, con la «follia della vita». La morte è presente fin dalle prime parole, simbolo precoce del fallimento di questo tentativo conciliatorio. L'auto-descrizione inizia con un «di colpo non ero più», un vuoto, categorico, imprescindibile che si spalanca nella vita di Autore e che lo pone di fronte all'ambiguità dell'esistenza, generando in lui «abissi di silenzio».

La morte, la follia, il silenzio, elementi oscuri che iniziano a dipingere a tinte fosche il mondo di Autore, elementi creaturali che lo ingabbiano e da cui vorrebbe fuggire in un «giorno che là fuori scorre a caso» e a cui lui non può partecipare, chiede il «permesso», si sente in colpa, è infine «infelice quando tutti ballano», e vivono.

Al centro del secondo estratto troviamo un chiasmo significativo su un altro elemento del creaturale: il corpo.

L'ombra della mia anima è il *corpo*. Il *corpo* è l'ombra della mia anima

Il corpo è onnipresente nella scrittura di Clarice Lispector. Come spiega Isabella Cesarini⁶² «da sempre la scrittrice vive l'esaltazione dell'esistenza, una passione che giunge direttamente dalla voce del corpo». Una corporeità, come vedremo negli altri

⁶² Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, 2021, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, p.93

testi, spesso molto vitale, intensa, carnale, che qui, nell'ultimo soffio di vita si fa ombra, ombra di quello che è stata, vivendo il deterioramento che avvicina alla morte. Ricordiamo che entrambe le sfumature, quella del corpo gioioso e quella del corpo decadente appartengono a quella dimensione creaturale che si sviluppa solo cercando di tenere assieme mente e corpo, entità diverse, ma complementari, ed includendo tutte queste dimensioni della vita nella letteratura. Qualche pagina dopo Autore afferma:

Tutto ciò che qui scrivo è forgiato nel silenzio e nella penombra. Ci vedo poco, non sento quasi nulla. In conclusione, mi immergo in me fino al punto in cui nasce lo spirito che mi abita. [...] Il corpo dice molto, ma le leggi dello spirito le ignoro: esso vaga. (USDV, p. 20)

Una descrizione spenta, in cui il corpo diventa sempre di più involucro vuoto di un'esistenza vuota, dominata dal senso di fallimento e dalla paura, la paura di iniziare e di essere sé stessi:

Mi sono perso di vista da così tanti anni che esito nel cercare di ritrovarmi. Ho *paura* di iniziare. Esistere a volte mi dà la tachicardia. Ho così tanta *paura* di essere io. Sono così *pericoloso*. Mi hanno dato un nome e mi hanno *alienato* da me stesso. (USDV, p. 19)

Non bisogna dimenticare che sono sostanzialmente *diverso da Ângela*. Oltretutto, l'uomo che sono tenta invano, *inquieto*, di assecondare i meandri bizantini di una donna, con i loro nascondigli e cantucci e angoli e la *carne fresca* - e all'improvviso spontanea come un fiore. Io, come scrittore, spargo semi. Ângela Pralini è nata da un seme antico che ho gettato sulla dura terra millenni fa. (USDV, p. 35)

La differenza tra me e Ângela si può sentire. Io nella chiusura del mio *piccolo mondo* stretto e *angosciante*, senza sapere come uscire per respirare la bellezza di ciò che si trova al di fuori di me. Ângela, agile, graziosa, tutta un rintocco di campane. Io, come legato ad un destino. Ângela, con la leggerezza di chi non ha fine. (USDV, p. 38)

Nell'autodafé qui messo in scena l'autore si dice pericoloso e alienato da sé stesso, un'alienazione che cerca riscatto nella vicinanza di una creatura così diversa da lui, Ângela, che non potrà salvarlo, ma solo far risaltare ancora di più la differenza dei loro mondi: «*piccolo mondo* stretto e *angosciante*» quello di Autore, «con la leggerezza di chi non ha fine» quello di Ângela.

Due mondi che sono in realtà specchi del loro mondo interiore, due spazi che si plasmano sulla base dei loro sguardi. La struttura del contrappunto adottata in questo testo permette all'invenzione fantastica di Ângela di descrivere tutto il moto (ed il

mondo) contrastante, eppure complementare, rispetto al suo creatore.⁶³ «L'autore dolente crea l'autrice armonica»⁶⁴ e nel sottolinearne le differenze da sé l'autore esalta la sua condizione pietosa, la stessa che Giovanna Rosa definisce per Emanuele come il suo «alibi», «un moi-prison, un résidu humain à l'état de monade»⁶⁵

Anche Emanuele si descrive per difetti, toccando gli stessi punti nevralgici di *Un soffio di vita*, la solitudine, il corpo, l'alienazione dell'*outsider*, ma ampliandone i contorni marcescenti, esacerbando con le parole la brutalità dei suoi lineamenti scomposti, la pochezza della sua nevrotica esistenza di martire. Una descrizione che fa da contrappasso a quella luminosa della madre, rimasta nei suoi primi ricordi infantili, con le sue imperfette bellezze, quasi divina.

Il mio corpo, intormentito nei suoi panni umidi e attaccaticci, tuttora giace inerte, nella medesima posizione di prima. [...] E qui, ho fissato sgomento la trappola in cui mi sono cacciato: buttandomi, io sedentario e *disturbato di nervi*, in questo assurdo viaggio da una brutta camera d'albergo milanese a una brutta camera d'albergo forestiera. Che ci faccio, io, qua? [...] Un tale flusso di nostalgia senile mi trasmette in un bagliore, come attraverso un circuito elettrico, il segnale estremo della mia *solitudine*. [...] Ma quando i panni, che mi scollavo di dosso meccanicamente, sono caduti sparsi in terra d'intorno a me, d'un tratto mi ha sorpreso, nello specchio, l'apparizione del mio corpo nudo. E subito ne ho ricevuto una sensazione già nota, ma pure sempre dubbiosa, disorientata e stupefatta: come *all'intrusione di un estraneo*. Mi è sempre più difficile (quasi un esercizio innaturale e penoso) riconoscermi nel mio corpo, voglio dire in quello esteriore. Nell'interno di me, secondo il mio senso nativo, il mio me stesso s'incarna ostinatamente in una forma perenne di fanciullo. Questo ammasso di *carne matura*, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una formazione *aberrante*, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale. (A, pp. 123-124)

Qui vediamo Manuele che si specchia, in una logora camera d'albergo spagnola e ritrova nel sul riflesso tutta quella «formazione aberrante», quella del suo «corpo esterno». Esattamente come per Autore, Emanuele si riconosce, con un ossimoro, nel suo *corpo interiore*, ossia nel suo «pensiero» (Lispector) nel suo «senso nativo» (Morante). Quello che c'è fuori, che c'è sopra, da entrambi non viene riconosciuto, e, anzi, viene rigettato, rifiutato come un «maleficio» (Morante), come un'«ombra» (Lispector).

⁶³ *Ivi*, p. 109

⁶⁴ *Ivi*, p. 110

⁶⁵ Jorn Moestrup, *Techniques de la narration chez Elsa Morante*, «Degrés», a. 20, n. 72 (1992) in Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 296

Se Autore è quasi cieco e quasi sordo, Emanuele è disturbato di nervi, tutti segni fisicamente tangibili di una debolezza, di una disabilità che li rende emarginati, scartati da una società in cui vince la bellezza, la simmetria, la perfezione e la «carne fresca». Il termine materico e fortemente creaturale *carne* compare in entrambi i testi (e si evidenzia in due di questi passaggi), condensando sinteticamente quanto detto finora. In *Un soffio di vita* è quella di Ângela ad essere definita «carne fresca» (p.35), quasi con sprezzo e con invidia da parte di Autore, che vuole qui sottolineare *in primis* la loro diversità, e poi come abbia tentato «invano, *inquieto*, di assecondare i meandri bizantini di una donna, con i loro nascondigli e cantucci e angoli e la *carne fresca*» (p.35). Una carne fresca che gli sfugge, alimentando ancora di più la sua inquietudine.

In *Aracoeli*, perfettamente in opposizione e seguendo la stessa linea di pensiero, è la carne di Emanuele ad essere definita «carne matura», che segue l'avanzare del disfacimento corporeo dovuto all'età, ma che porta con sé il marchio di quella bruttezza originaria che da un certo momento in poi, (l'episodio degli occhiali), ha fatto allontanare Aracoeli dal suo bambino per sempre. Una bruttezza che, seguendo in maniera quasi identica lo stesso dettagliato ordine che abbiamo visto nella *descriptio mulieris* di Aracoeli, viene proclamata da Manuele subito dopo l'affermazione dell'essere «carne matura».

Di statura mediocre, di *gambe troppo corte* rispetto al busto, il mio aspetto riunisce, mal combinate, la gracilità e la corpulenza. Dal torace, folto di pelame nero, Lo *stomaco e il ventre con la loro gonfiezza* sedentaria sporgono sulle *gambe sottili* pesano sulle parti genitali (gli «attributi della virilità») donde io *súbito allontana la mia vista umiliata*. I piedi, alquanto *sudici*, sono larghi, *malformati* nelle dita. La testa *riccioluta* e piuttosto grossa si attacca rozzamente al collo spesso corto, unito in un sol pezzo con la nuca bovina. Le spalle sono larghe di misura ma *fiacche e cascanti*. E le braccia, *smarrite e di povera muscolatura*, si fanno addirittura *macilente* giù dal gomito fino al polso. In particolare, io mi sono quasi incantato a fissare il mio avambraccio, straziato da cicatrici più o meno recenti, e pallide tracce lineari di tagli antichi, visibili ancora oggi (per me, almeno?) Sono i segni permanenti della mia droga adulta e dei miei fanciulleschi «suicidi». Al vederli, ho provato una sorta d'invidia sconsolata, o commiserazione, di me. E levandone gli occhi, ho incontrato il mio volto: oggetto a me fin troppo noto, nella sua quotidianità persecutoria; E che pure mi torna sempre estraneo, come fosse una protesi. Ho avuto una contrazione di antipatia davanti a questa faccia, nerastra di barba notturna, larga e amorfa nelle sue flosce borse guanciali: ormai disfatta senza aver maturato. E allora mi sono guardato negli occhi. (A, p. 124)

Vediamo come Emanuele descrive quasi le stesse porzioni di corpo, (la testa, le gambe, i piedi, i capelli), che aveva ricordato di sua madre nella sua lontana visione (par. 2.2.1), ma con un disprezzo ed una repulsione che passano dalla sua stessa *mirada*

nello specchio, alla *mirada* del lettore. Una «contrazione di antipatia» che fa disegnare sui volti di chi legge in risposta a quella che lui stesso vede riflessa, cercando di sfuggire all'immagine soprattutto nel momento in cui il suo sguardo cade sugli «attributi della virilità».

Un «aspetto», il suo, che «riunisce, mal combinate, la gracilità e la corpulenza» e in cui tutti i termini utilizzati per descriverlo sono chiari segnali di una fisicità malsana: gracilità, gonfiezza sedentaria, piedi malformati, spalle fiacche e cascanti, braccia smagrite e di povera muscolatura, macilente. A queste caratteristiche, derivate all'abbandono fisico e dall'incuria, si aggiungono i segni procurati dall'uso di droghe e dai tentati suicidi, quelle cicatrici a vedere le quali il protagonista prova «una sorta d'invidia sconsolata, o commiserazione».

È un autoritratto deformato dunque, una restituzione dello specchio quasi mostruosa, allucinatoria, come quelle prodotte da quegli specchi che, invece di riflettere con esattezza ciò che gli si propone, deformano l'immagine allungandone o allargandone i contorni, modificando in modo bizzarro e stregonesco quelle sagome che conosciamo bene e che ci definiscono nella loro, più o meno perenne, immutabilità.

Per Emanuele, come per tutti, «il corpo è dunque l'oggetto originario e concreto dell'esperienza»⁶⁶, quello attraverso cui, fin dalla più tenera età, si fa conoscenza del mondo esterno a partite dall'incontro con il corpo materno e quello stesso che, in un secondo momento, consente di accedere a quell'antico *caveau* di conoscenze e di ricordi risalenti a quella prima età di vita, ma non solo. Ecco che «le antenne del corpo sono gli strumenti di questa ricerca *à rebours*»⁶⁷, strumenti di un corpo rinnegato, ma che gli consente di continuare a cercare quell'amore materno perduto, pur avendo abbandonato ogni speranza di ritrovarlo e di ritrovarsi.

Ora ti sei dileguata come una ladra; mentre io mi ritrovo qua, solo e nudo, davanti a questo ropero de luz - espejo de cuerpo entero, il quale mi butta in faccia, senza cerimonie, la mia forma reale. E chi non si schiferebbe di questa scimmia, quando me ne schifo io medesimo? (A, p. 126)

⁶⁶ Emanuele Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in *Cuadernos de Filología Italiana*, 2013, vol. 20, 37-48

⁶⁷ *Ibidem*

«La presenza del corpo caratterizza la ricerca di Manuele: la storia che egli vuole ritessere - della sua famiglia, dell'amore di sua madre e della morte di lei - non è assimilabile a una storiografia, [...] ma sta inscritta nel corpo e nelle tracce che altri corpi hanno lasciato»⁶⁸ e la nostalgia che lo muove deve seguire il sentiero delle sensazioni riattivate dai ricordi, dalle visioni che popolano la sua memoria e che per frammenti, bagliori, epifanie lo conducono, e conducono il lettore, a ricostruire tutta la sua vicenda che si è bruscamente interrotta alla morte della madre. Quell'evento traumatico che ha portato via il corpo di Aracoeli per sempre dalla realtà terrestre, ha anche interrotto la crescita di Emanuele, ha diviso la sua vita in un prima e un dopo la presenza materna, rendendolo quell'omuncolo fragile, avvizzito, nevrotico, insicuro che è adesso, nel momento dell'ultimo tentativo di recuperare quel legame con la madre. Un legame che si è spezzato molto prima della morte di lei, ossia quando il corpo di Aracoeli si è abbandonato a quei «tumulti» e a quelle «frane» che prorompevano «nel buio fitto del suo corpo»(A, p. 274).

Sia *Aracoeli* che *Un soffio di vita* si insediano sul mistero della morte e dunque della vita, sul mistero divino dell'esistenza. Vicine alla malattia e alla morte stessa, le autrici condensano nel loro ultimo lavoro una ricerca che caratterizza tutta la loro produzione, ma che qui si espande, sospinta dall'urgenza di decifrare quel mistero, di avvicinarvisi, almeno in parte, con la conoscenza prima che con l'esperienza, sebbene quell'esperienza le stia già toccando. Ecco che allora il corpo e i corpi sono il mezzo attraverso cui provare a inoltrarsi in quel mistero poiché essi stessi lo rappresentano: «i corpi acquistano il carattere di luoghi della contraddizione, sedi di misteri che sfuggono alle ristrette capacità della comprensione umana».⁶⁹ Sede dell'antitesi tra materialità e metafisica,⁷⁰ tra immanenza e trascendenza, i corpi rappresentano il limite dell'umano e, nelle loro varietà, il comune denominatore di tutte le specie animali, ma al contempo sono, specificatamente nell'uomo, la culla della coscienza e del pensiero, nonché il

⁶⁸ Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, 2003, Roma, Carrocci, p. 39

⁶⁹ *Ivi*, p. 43

⁷⁰ *Ibidem*

mezzo che ci permette di appartenere alla comunità umana e di comunicare. Tanti valori e tanti limiti racchiusi in una piccola porzione materica.

Questa ambiguità, in cui risiede al contempo la «miseria della natura umana» e la sua «consolazione»,⁷¹ affascina Elsa Morante e Clarice Lispector ed entrambe, sviscerando con la loro sensibilità questa dimensione imprescindibile, riescono a dare una tridimensionalità ai loro personaggi che non sono figure puramente letterarie fatte di carta e inchiostro, ma *persone* in carne e ossa, che vivono nella quotidianità di esistenze concrete, spesso povere, miserevoli, ma anche piccolo borghesi, senza mai sfuggire agli aspetti più materici e terreni. Morante e Lispector sono capaci, con le loro doti affabulatorie, di intessere storie letterarie in cui lo straordinario assorbe tutta la naturalezza dell'ordinario⁷² e in cui la «carnalità custodisce il segreto per esprimere il finito e l'infinito».⁷³

Tutti i personaggi delle due autrici vivono anche della e nella loro dimensione corporea, ne illuminano, con le loro vicende e il loro carattere, un aspetto sempre diverso, (la debolezza e la malattia, la voracità e il sesso, la decadenza e la morte, la violenza e l'aggressività, la ferinità animalesca), che ci viene raccontato facendo emergere un'altra faglia che la letteratura da sempre cerca di indagare, un'altra divisione che, esattamente come quella tra corpo e mente, possiede in realtà dei confini molto più labili di quello che possa sembrare: quella tra natura e cultura.

Questa contraddizione fa del corpo uno dei suoi campi di battaglia, in quanto, come spiega Concetta D'Angeli in *Leggere Elsa Morante* «per la loro appartenenza al flusso biologico, i corpi umani, non diversamente da quelli animali, contengono una sapienza antica, che non è solo pre-culturale, ma è ribelle ad ogni forma di cultura e, quasi invisibile, cova sotto le forme composte della civiltà emergendo solo quando circostanze speciali ne indeboliscono gli schemi costrittivi».⁷⁴ Ed è nella rottura dei

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, 2021, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, p. 93

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, 2003, Carrocci, p. 43

vincoli civili⁷⁵ che spesso si muovono i personaggi di Morante e Lispector, soprattutto quelli femminili, guidati nella conoscenza e nell'azione, da questa pre-cultura, pre-conoscenza istintiva che le muove. Un'intuizione che permette lo scavalco della separazione natura-cultura, un possesso di *grâce* che non è concesso a tutti, ma solo a quegli individui sprovvisti della *pesanteur* prodotta dalla cultura stessa: agli animali, ai ragazzini, agli idioti divini, agli artisti liberi e di genio.⁷⁶ Spesso donne dunque, ma non solo.

Questa capacità ancestrale fonda, nella scrittura morantiana, il mito, ma già infante, della salvezza. Elisa, Arturo, Ueseppe, Ida, Aracoeli, Emanuele, ma anche gli animali come Bella o Immacolatella: tutti loro possiedono il nucleo di questa possibilità, di questa grazia e della speranza che il *mondo* venga *salvato dai ragazzini*, ma la storia e la vita ostacoleranno questa possibilità. Una speranza che fin da subito, fin da *Menzogna e sortilegio*, contiene in sé stessa anche le striature della disperazione, della sconfitta e della disillusione. Già dal primo romanzo si affacciano i germi di quell'inganno, di quel sortilegio che in *Aracoeli* mostra definitivamente il suo volto, nella storia finale in cui la natura non è più segno positivo, garanzia di salvezza, anzi, è il segno della corruzione, della deturpazione.

Nella parte finale del percorso morantiano, della natura si può affermare esclusivamente che è, e che rimane, soltanto un mistero inconoscibile ad «eccezione di alcuni segnali che i corpi conservano [...] e che a tratti si lasciano interpretare.»⁷⁷ La sapienza remotissima dei corpi, assoluta ed eterna, ossia quella biologica, è alla base del concetto di memoria in *Aracoeli*, in quanto la discontinuità, la frammentarietà, l'intermittenza e il mistero dei ricordi si devono al fatto che essi «sono residui dei quali soltanto la materialità del corpo è portatrice»⁷⁸ e la loro decifrazione non è sempre possibile. Aracoeli è portatrice di ricordi oscuri che uniscono la sua esperienza individuale e storica al sapere atemporale della specie che, come abbiamo visto, la rendono una Medea che soccombe al suo stesso mistero restando intrappolata nella rete

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ivi*, p. 44

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ *Ibidem*

degli istinti che la malattia smuove in lei. Emanuele invece è un mappa fisica di ricordi e commemorazioni, in cui ogni lembo di pelle rievoca l'eco di quel primo grande amore e lo guida come un fiuto nella caccia di quel corpo ormai smaterializzato. Un labirinto senza via d'uscita in cui il corpo prova ad essere chiave di accesso alla comprensione per un Emanuele bambino e innocente e che diventa poi sigillo della negazione materna al primo bagliore di debolezza fisica, quella della vista. Da qui in avanti il corpo di Emanuele cercherà negli amori omosessuali, nell'autolesionismo, nei tentati suicidi, nel sesso occasionale, di ricucire quello strappo e allo stesso tempo di rinnegare quel corpo colpevole. Il corpo è sia in Aracoeli che in suo figlio il luogo della colpa, del peccato, della deriva, ed ecco che non c'è salvezza o redenzione, che quel conflitto natura-cultura resta insanabile mentre l'autrice constata su di sé questo stesso limite e tenta anch'essa di liberarsene attraverso il suicidio.

Emanuele resta così un uomo interrotto, «nemmeno una vera checca» ma un «maschio fallito, un rottame di classe fuori servizio, buono per il Museo dei Fasci defunti». (A, p. 55)

Anche Autore cerca di liberarsi del peso del corpo, nella sua personale ricerca della libertà e nel suo ambivalente fuggire e al contempo correre incontro ad Ângela, amarla e odiarla, restando, in questa folle corsa, separato da sé stesso, vacillante, incompleto.

AUTORE Ma subito mi dico: sono a disagio. Sono a disagio con me stesso. Mi sento scomodo in questo corpo che è il mio *bagaglio*. Ma questo disagio sarà il primo passo verso la mia - la mia cosa? la mia verità? Ma io possiedo una verità? (USDV, p. 83)

AUTORE Ti ho cercata sul dizionario e non ho trovato il tuo significato. Dov'è il tuo sinonimo nel mondo? Dov'è il mio sinonimo nella vita? Sono *asimmetrico*. (USDV, p. 78)

AUTORE Io, alchimista di me stesso. Sono un uomo che si divora? No, semplicemente vivo in eterna mutazione, adattandomi ogni volta al mio rinnovato vivere e senza mai arrivare alla fine di ognuno dei modi di esistere. Vivo di *abbozzi incompiuti* e vacillanti. (USDV, p. 101)

In questi tre frammenti abbiamo evidenziato tre termini chiave che ci offrono uno spunto di confronto con la situazione di Emanuele: il corpo come *bagaglio*, l'essere *asimmetrico*, il vivere di *abbozzi incompiuti*. Entrambi gli uomini, su cui grava un equivalente senso di fallimento che come abbiamo visto accomuna gran parte dei personaggi maschili morantiani e lispectoriani, sono a disagio con il loro corpo, lo considerano più un peso che un alleato, un bagaglio (USDV, p. 78) o un sepolcro (A, p,

272), un'appendice di cui farebbero a meno, nel caso di Emanuele perché oggetto della colpa, nel caso di Autore perché ostacolo al movimento puro del pensiero.

Vivono per questo in maniera *asimmetrica*, frammentata, precaria, indecisi e poco attivi senza una meta individuale, ma subordinati alla volontà e alla presenza di Aracoeli e di Ângela. Occorre notare che in entrambi i casi si tratti di una presenza tanto ingombrante quanto fittizia, poiché le donne non vivono *più* o *davvero*, l'una ormai morta, l'altra personaggio di fantasia. Eppure, quei due corpi femminili, portatori della sacralità della natura come visto in precedenza, sono più consistenti, tangibili, attivi e *reali* di quelli dei due uomini, che altro non sono che abbozzi incompiuti, esseri interrotti.

Ecco che questi sentimenti fanno scaturire in loro una profonda riflessione sulla precarietà della vita, sulla materialità dell'esistenza corporea, una materialità che vive in un lento e costante deperimento. Il tempo, la malattia, la morte: questi sono gli elementi che osteggiano il corpo da tutti i lati, che lo consumano giorno dopo giorno, e che, in una vita solitaria e vacua come quella di Emanuele e Autore, predominano sulle gioie festose e affettuose che in quello stesso lasso di tempo il corpo potrebbe regalare.

In verità, di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo. Lo si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso; ma la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe. (A, p. 272)

La vita non è mai stata così al presente come oggi: in un batter d'occhio è il futuro. Tempo per me significa disgregazione della materia. L'imputridimento di ciò che è organico, come se il tempo fosse un verme dentro a un frutto e andasse rubandogli l'intera polpa. Il tempo non esiste. (USDV, p. 16)

Il corpo è inteso come mistero per eccellenza, come simbolo della disgregazione della materia, ma anche come legame principe con la creaturalità che ci abita e indizio per comprendere la dualità, il finito e l'infinito, la sanità e la malattia, la gioia e il dolore, la vita e la morte. Emanuele e Autore vivono l'intuizione di questo mistero assorbendo la preveggenza di due autrici che sanno «leggere nella realtà coi sogni, le visioni, le

ombre»⁷⁹, e sanno di sé e degli altri quello che gli altri ignorano.⁸⁰ «Io indovino la realtà», scrive Clarice Lispector ne *Le passioni e i legami. La passione del corpo*.⁸¹

Nelle pagine delle due opere fin qui analizzate, l'elemento che tutto sovrasta e che si percepisce come una presenza ingombrante e fisica, più ancora dei corpi interrotti di questi personaggi a metà è la morte, altra scheggia del perturbante per eccellenza, carsicamente presente in tutta la produzione di Morante e Lispector, ma che qui assume il ruolo centrale

ÂNGELA Tutto è in putrefazione. Lo *sento* nell'aria e in una moltitudine di persone spaventata e affamata. Ma *credo* che sul fondo della putrefazione esista - verde, scintillante, redentore, e terra-promessa-, sul fondo della più nera putrefazione brilli il Grande Smeraldo, limpido e affascinante. Il Grande Piacere. Ma perché questo desiderio, questa fame di piacere? Perché il piacere è il massimo della verità di un essere. È l'unica lotta contro la morte.

Riguardo a me, ho *scoperto* la Morte.

Ma come?! Morire senza aver capito?? Ma c'è da restare sbalorditi! È indegno di un essere umano non essere in grado di capire qualcosa nella vita.

Sì. (*USDV*, p. 179)

Con le parole di Ângela e attraverso la voce dell'ultima Lispector, che qui detta, dal letto di un ospedale e in fin di vita, queste pagine alla fedele assistente Olga Borelli, ci addentriamo nell'ultimo tema che affronteremo per la comparazione dei romanzi terminali delle autrici, in questo ideale percorso *à rebours*: quello della morte.

In queste righe di *Un soffio di vita* dominano alcuni verbi che riguardano la percezione, *sento*, la convinzione, *credo* e l'indagine, *ho scoperto*, che testimoniano la tappa finale di un'intera esistenza a riflettere sul tema della morte. Il *sentire* risuona di quella preveggenza sacrale che abbiamo detto accumunare le due autrici e che divampa in questa loro età finale, confermata dalle vicende individuali viste in precedenza.

Nella lotta eterna contro la morte il Grande Piacere viene qui indicato come l'unica arma per sconfiggerla, «la massima verità di un essere.»

L'elemento del piacere unisce il tema del corpo al tema della morte e chiude il cerchio vita-morte-vita, in quanto «la passione del corpo è passione per la vita. Ma

⁷⁹ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 195

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, 2021, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, p. 94 cit. da *Le passioni e i legami. La passione del corpo*, p. 708

l'amore per la vita include anche l'amore per la morte. Vita e morte non possono essere disgiunte. L'eros fa da traghettatore fra le due sponde.»⁸² Saliamo su questo traghetto.

2.2.3 La morte: «apocalisse orgasmica»⁸³

Sono un frutto rosicchiato da un verme.
E attendo l'apocalisse orgasmica.
Acqua viva, Clarice Lispector

1978 e 1982 sono gli anni in cui *Un soffio di vita* e *Aracoeli* vengono dati alle stampe, il primo dopo un anno dalla scomparsa di Clarice Lispector, il secondo tre anni prima del decesso di Elsa Morante. Per questa prossimità delle due opere alla dipartita delle autrici si tratta di testi intrisi di morte, di pagine in cui l'avvicinamento alla tappa finale del viaggio della vita è fortemente percepito. La morte è in entrambi una presenza viva, vera, ingombrante, che si sente nel tormento esistenziale dei protagonisti, nei loro gesti e nel *climax* che accompagna tutta la lettura, fino a due finali che potremmo definire apocalittici. Un'apocalisse paradossalmente euforica, una vera e propria estasi sensoriale desiderata,⁸⁴ una sorta di «apocalisse orgasmica», usando le parole che Clarice Lispector adopera in *Acqua viva* per definire una febbre vitale che può estinguersi solo con un annientamento altrettanto vitale, che coincide con il massimo piacere.

Dobbiamo ricordare innanzitutto che l'elemento della morte è uno degli argomenti più profondamente legati al realismo creaturale, un tema che quando smette di essere vincolato alla resurrezione cristiana delle anime e ad un al di là eterno, come abbiamo visto essere per Dante e per il realismo cristiano, deflagra in tutta la sua componente materica, corporea, implicando anche l'orrore e la paura che la morte suscita,

⁸² *Ivi*, p. 98

⁸³ Clarice Lispector, *Acqua viva*, 1973, Milano, Adelphi, p. 67

⁸⁴ Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, 2015, Macerata, Quodlibet, p. 178

scoperchiando tutta la sfera del perturbante che prima si era tentato di coprire sotto il velo della speranza della vita eterna (§cap. I, par. 1.2).

Abbiamo già affrontato, con l'analisi di *Mimesis* del capitolo precedente, come dall'impiccagione del figlio dei coniugi Chastel raccontata da La Sale in tutta la sua drammaticità, lo «scandalo della morte»⁸⁵ entri nelle pagine della letteratura in maniera disturbante, creaturale. Anche prima di quella soglia temporale (1457) la morte era stata protagonista o cornice di molti testi letterari, pensiamo ad esempio ai *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi, ma sempre seguendo le regole della *Stiltrennung*, quindi attraverso l'uso di uno stile alto e poetico che allontanava l'oscura presenza relegandola in una dimensione meno perturbante. La morte di Laura è affrontata da Petrarca mantenendo sempre un certo decoro, una reverenza spirituale, una distanza incolmabile, seppure si riconosce che il poeta Aretino sia stato il primo a far trapelare nei suoi versi quanto la potenza devastante di quell'evento luttuoso abbia segnato il suo animo di creatura umana, fragile e fallibile.

Nel realismo creaturale, invece, la morte viene raccontata con uno sguardo dal basso, mostrando ai lettori concretamente gli effetti che essa ha sia sui corpi che fa suoi, sia su quelli che restano vivi. Gli effetti fisici di ferite o malattie mortali, il deturpamento e infine la decomposizione, si uniscono alla sofferenza e allo strazio della perdita e al mistero che la circonda, creando quella voragine dell'assenza che circonda la domanda esistenziale che accomuna tutti gli esseri umani: che cos'è la morte?

Nelle opere delle nostre autrici il tema della morte è ben lontano dal comparire solo sul finire delle loro vite. È, al contrario, una loro «antica predilezione», come la chiama Concetta D'Angeli in riferimento alla morte in Elsa Morante.⁸⁶ Una presenza che compare fin dai primissimi testi composti da entrambe e che resta onnipresente, in modi diversi, in tutta la loro produzione.

In un documento molto prezioso qual è *Diario 1938* di Elsa Morante possiamo già individuare alcuni nuclei tematici cari all'autrice che è appena ventiseienne quando compone questo diario: il corpo, la maternità, la morte. In questo che «non è mero

⁸⁵ Clarice Lispector, *Acqua viva*, Milano, Adelphi, 1973, p.25

⁸⁶ Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, 2003, Carrocci, p. 50

taccuino di vita e di fatti personali, ma avventuroso diario del sogno, anzi dei sogni»⁸⁷ la giovanissima Morante tiene traccia di quella metamorfosi psichica e corporea che ci coglie durante il passaggio veglia - sonno, un'altra misteriosa frontiera come quella vita - morte.⁸⁸ La paura per la morte della madre, degli amici, per la sua, e l'angoscia che ne deriva, ricoprono queste poche pagine di diario, svelandoci un lato intimo e personale di Morante che nelle sue opere letterarie si potrà poi solamente intuire, intravedere, ma confermandoci che da lì in avanti la presenza di questo tema nelle sue opere va sottolineata con attenzione.

Più che vederlo, lo sentivo, e me ne venne subito un terrore cosciente. «Se viene da me così, e se la sento così, - pensai- vuol dire che è morta». Più volte, da quando lessi che spesso nel momento della morte si apparisce alle persone care, nell'infanzia e nell'adolescenza ho avuto questa paura. (*Diario 1938*, p.26)

Mi fa paura la vecchiaia la morte. (*Diario 1938*, p.39)

In realtà la vita non è che la morte, preparata con cura quasi artistica. Un corpo è giovane bello. Ogni giorno la morte lo lavora: ecco una ruga, un segno, una gonfiezza, una grassezza sconcia e informe. E insieme finiscono la vita e la morte. Ma io ho paura. (*Diario 1938*, p.54)

Sebbene questo diario sia un prezioso tassello alla comprensione di alcune tematiche morantiane, ancora più interessanti e rivelatori di quest'arrovellarsi mortifero dell'autrice, che raggiungerà il suo apice in *Aracoeli*, sono forse i suoi racconti giovanili, composti prima dei romanzi che la consacreranno al successo e in cui sono disseminati temi e personaggi che poi si ritroveranno nelle sue opere maggiori.

Senza poterci soffermare troppo su queste radici, possiamo notare come già a questa altezza cronologica, i racconti vennero pubblicati per alcune riviste tra il 1933 e il 1941, Morante era già «uno scrittore dalla vocazione così precoce, tenace, imperiosa»⁸⁹ e soprattutto, come spiega Cesare Garboli nella prefazione alla più recente pubblicazione morantiana di Einaudi, (*Racconti dimenticati* 2002), la quale racchiude anche alcuni testi esclusi dall'autrice per le raccolte pubblicate in vita *Il gioco segreto* (1941) e *Lo scialle andaluso* (1963), «al tempo dei racconti giovanili, il suo sguardo un po' torvo di

⁸⁷ Alba Andreini, prefazione a Elsa Morante *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. VIII

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Cesare Garboli, *Dovuto a Elsa*, prefazione di *Racconti dimenticati* di Elsa Morante Torino, 2002, Einaudi, p.V

cartomante non fa che interrogare i segreti di tutte le vanità femminili, [...] mentre instancabili mani da sarta tagliano e ricuciono vestiti per tutte le cerimonie del mondo, matrimoni, battesimi, fidanzamenti, nascite, e per quella cerimonia delle cerimonie, quella vanità delle vanità che è la morte».⁹⁰

Anima, Innocenza, La pellegrina questi e altri racconti sono portatori dell'ultima estrema metamorfosi, di «immagini regressive, di vecchiaia, di morte»⁹¹, sono scenari di cui Morante si nutre per approdare alla narrazione prediligendo il nesso tra patologia e metamorfosi, un nesso strettissimo che «riemergerà tanti anni dopo in *Aracoeli*».⁹²

Già disseminata in tutti i suoi racconti e romanzi, l'ombra della morte e l'aura del suo mistero sono cucite nelle spire delle storie morantiane, nel suo intreccio di realtà che mira a sconfiggere ogni menzogna. Sarà infine nelle ultime pagine da lei scritte che l'autrice ritorna, ma con rassegnazione, a combattere contro l'angelo o il drago dell'irrealtà⁹³ e la loro lotta finirà sui sassi del villaggio di Aracoeli, in quel finale senza speranza.

Torniamo dunque ad *Aracoeli* dove il tema della morte è centrale nella narrazione, ma, più ancora della sua presenza è rilevante come essa venga trattata stilisticamente, evidenziando così il rapporto complesso e perturbante dell'autrice con questo mistero. Il trapasso infatti non viene mai rappresentato o descritto nei dettagli: «se ne dà notizia, si prende atto dell'avvenimento, ma la sua elusione costituisce, dal punto di vista della narrazione, il punto dell'indicibile.»⁹⁴ Il silenzio prevale sulla parola ed è sintomo di

⁹⁰ *Ivi*, p. IX

⁹¹ *Ivi*, p. XII

⁹² *Ivi*, p. XI

⁹³ In questi testi d'esordio si ritrova già il binomio realtà / irrealtà che interessa e affascina Elsa Morante, ambivalenza su cui costruirà le sue trame cercando sempre di combattere schierandosi dalla parte della realtà contro quel drago dell'irrealtà (Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990, vol. 2) costituito per lei dalla violenza storica e dall'ipocrisia piccolo borghese. Riportiamo più ampiamente le parole di Garboli dalla prefazione a *Racconti dimenticati* «La cerimonia del mondo è la realtà stessa, ma anche la prova provata che la realtà non è altro che apparenza, e quindi, per paradosso, il fondamento del mistero e dei sogni. Quest'ambiguità è il verme pieno di futuro che abita nella produzione giovanile della Morante. La certezza fisica e sociale del mondo convive con la percezione insorgente della sua irrealtà. Il mondo verista della Morante contiene un demone, il suo rovescio, il sospetto che il vero sia una finzione.»

⁹⁴ Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carrocci, 2003, p. 50

quel lato scandaloso che la morte contiene nell'universo morantiano dalle prime composizioni letterarie fino all'ultima, in cui essa diventa una produttrice di metafore⁹⁵ e in cui se i vivi hanno così paura da parlare di lei solo per mezzo di parallelismi e canzonette, i morti ridono e si divertono alle loro spalle.

E se per essi, a me invisibili, io fossi, invece, visibile, sarebbe certo un buffo spettacolo, alla loro vista, questo tipo occhialuto che va traballando qua in giro, a consacrare solenni pisciate, e sorride, a occhi chiusi, nel vuoto. Senza dubbio, se ci guardano, i morti ridono di noi. (A, p. 63)

Intanto, nel suo dimenarsi, lei ride incessantemente, con quell'aria di spregio e rifiuto definitivo di cui sono capaci solo i morti. (A, p. 152)

L'ossessionante immagine della madre morta, e della sua risata, accompagna tutto il viaggio, e il racconto, di Manuele, un'immagine che allo stesso tempo egli cerca e respinge provando a sfuggire a quel contagio mortifero che la madre rappresenta. Tra le varie metamorfosi di Aracoeli l'ultima, quella che la rende matrigna che scaccia e rifiuta il proprio figlio per inseguire il godimento del proprio corpo, viene interpretata da Manuele come un travestimento a fin di bene, messo in atto per proteggerlo «dal vero scandalo impossibile», ossia quello della morte stessa, così che la figura della madre indecente e oscena, preda della sua voluttà, si sarebbe sostituita, nella mente del figlio bambino, a quella *davvero* oscena del corpo materno privo di vita, chiuso in una bara per sempre:

Tutto apposta. Tutta una tua trovata, nella quale io, da sciocco mi sono lasciato impaniare. Tu eri, alla mia futile credulità, davvero quella strega vecchia, il mio COCO, il mio scandalo. Tu mi facevi schifo. Ma intanto la tua furbizia, col proprio spettacolo osceno, riusciva a straniarmi dal vero scandalo impossibile. Di là dal tuo schermo, difatti, Travolta in una frana d'ombra, mi si è nascosta la tua povera materia in dissoluzione: sola, dentro una piccola cassa inchiodata. Là era il tuo pudore. Là, tu non volevi essere guardata e nemmeno intravista, da Manuelino. (A, p. 353)

Il vero scandalo⁹⁶ dunque resta sempre la morte per Elsa Morante, superando in orrore qualsiasi altro turbamento e di questo Manuele si rende conto solo quarant'anni dopo, quando anche l'ultima ricerca di Aracoeli sta per volgere al termine, immaginando

⁹⁵ *Ivi*, p. 51

⁹⁶ Interessante è notare come entrambe le autrici usino lo stesso termine *scandalo* per definire la morte. Il sintagma *scandalo della morte* lo troviamo infatti sia in *Aracoeli*, p. 353, che in *Acqua viva*, p. 25

che quella madre per cui provava ribrezzo volesse invece salvarlo da un ribrezzo ancora maggiore, (accadrà qualcosa di simile alla fine del romanzo con il padre).

In questa consapevolezza autoreferenziale si compie anche un'altra epifania per Manuele che chiude il cerchio vita-morte, ossia quella che rivela che Aracoeli stessa, e come lei tutte le madri, è «dispensatrice di vita e di morte».⁹⁷ Infatti, in quanto regressione all'origine e al nulla, la morte ricongiunge a quel grembo materno in cui tutto è cominciato, compiendo così una saldatura rassicurante e terrificante.⁹⁸ Resosi conto di questo inganno che è la vita, Manuele, (ma lo farà anche lo spettro di Nino con Ida nella *Storia*), accuserà la madre per averlo messo al mondo, per averlo covato nel suo ventre per poi consegnarlo nudo ai suoi sicari.⁹⁹

La stessa saldatura tra nascita e morte la troviamo anche in *Un soffio di vita*, dove, soprattutto nell'ultima sezione intitolata *Libro di Ângela*, la presenza e la riflessione sulla morte si fanno sempre più cospicue. Afferma così Autore:

Ogni nascita presuppone una rottura. [...] Ogni nascita è una crudeltà. Si dovrebbe lasciar dormire chi vuole dormire. La mia cattiveria viene dalla scomodità dell'anima nel corpo. Sta stretta, le manca spazio interiore. (*USDV*, p. 165)

In questo sentiero che unisce la vita alla morte e la nascita al nulla, in cui, inevitabilmente, c'entra il corpo, Lispector ritorna sul connubio corpo - anima e nell'avvicinarsi alla propria di morte, fa interrogare Autore e Ângela su questo mistero intrecciando la ricerca del divino alla ricerca della materia, poiché il «divino è realismo per lei».¹⁰⁰ Nel suo interrogarsi si addentra di più, rispetto a Morante, negli anfratti più lugubri e marcescenti della morte, li osserva più da vicino, li nomina laddove Morante gli preferisce il silenzio, nel suo perenne equilibrismo tra riflessione profonda, divina, stile alto e realismo creaturale estremamente concreto. Come spiega il suo traduttore italiano Roberto Francavilla «Lispector cerca la divinità ovunque, è una ricerca

⁹⁷ Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carrocci, 2003, p. 53

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ *Ivi*, p. 54

¹⁰⁰ Claudia Durastanti e Roberto Francavilla, *Decamerette: Clarice Lispector*, 10/12/2020, risorsa digitale

costante, e gli ultimi suoi libri, (*Un soffio di vita e Acqua viva*) non sono libri mortiferi, ma in cui la morte circola in maniera prepotente e poderosa. In essi c'è una ricerca di codici attraverso cui spiegare questo grande mistero e la divinità è ovunque.»¹⁰¹ Morte, infelicità, dolore occupano un posto nell'universo lispectoriano (e morantiano), che altrimenti spetterebbe alla vita e alla gioia, ed è per un moto inverso tipico del pensiero di questa autrice che è «dalla morte che sgorga la vita, è dal dolore che è possibile infine giungere alla gioia.»¹⁰² Una gioia effimera, un piccolo istante che passa, ma senza lasciare tracce di rimpianto per la sua brevità, perché è grazie alla vicinanza con l'infelicità e con il pensiero della morte che si può a restare vivi.

ÂNGELA Essere felici è una responsabilità enorme. Pochi ne hanno il coraggio. Io il coraggio ce 'ho, ma anche un po' di paura. Le persone felici sono quelle che hanno accettato la morte. Quando sono troppo felice mi viene un'angoscia che mi imbavaglia: mi spavento. (*USDV*, p. 174)

Un eccesso di felicità provoca un eccesso di angoscia e quindi una vicinanza pericolosa con la morte, che può portare a rincorrere quell'apocalisse orgasmica che livella tutti i sentimenti, quell'esplosione che è allo stesso tempo creazione e annientamento, una sorta di big-bang con due direzioni.

La morte diventa, per ribaltamento, l'ora di gloria o il rifugio ultimo dalla paura che genera l'eccessiva felicità e questa dimensione desiderante della morte è presente anche in *Aracoeli* dove Manuele afferma «Però a me l'eccitazione del cuore, al pari di una frustata, esacerbò la tristezza, ritentandomi con la nostalgia di morire.» (A, p. 168) La tentazione che lo ritenta è quella del suicidio, a cui Manuele aveva già accennato qualche pagina prima.

Ero ancora immaturo per la mia crisi mistica e per i miei suicidii, che mi aspettavano di lì a poco, sul passo dell'adolescenza; ma già spesso mi assaliva una voglia di morire. Quando ci troviamo soli nell'estraneità, senza nessuno per accarezzarci, incliniamo a confondere la Morte coi nostri morti, ossia con un corpo d'amore e di carezze. Allora il corpo d'amore che mi adescava alla morte era mia madre. [...] Questi corpi d'amore non erano immobili, devastati e freddi; ma guariti caldi e vivi. Se pensavo a *Aracoeli* e *Balletto*, il luogo della morte mi si offriva quale una cuccia dolcissima dove ci si abbraccia stretti insieme. (A, p. 165)

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 111

L'immagine della morte per Manuele oscilla sempre tra l'essere ripugnante e allettante in quanto miraggio di ricongiungimento con i corpi dei cari amati ed ora assenti, desiderio straziante che lo tenta di fronte alle emozioni troppo forti e felici verso una dimensione ambigua, dove coabitano la paura e il piacere.

Con un continuo e parallelo andirivieni tra i due testi, notiamo come, esattamente sulla stessa linea di pensiero si colloca Clarice Lispector che nelle ultimissime pagine di *Un soffio di vita* fa affermare ad Ângela:

Il timore. I suicidi molte volte si uccidono per la paura di morire. Non sopportano la tensione crescente della vita e dell'attesa del peggio - e si uccidono per liberarsi dalla minaccia. Si va da un alfa a un omega, ci si distrugge e si lavora e ci si diverte, e... A che scopo? Camminiamo verso una voragine - *inesorabilmente*.¹⁰³ Non fare nulla potrebbe essere una soluzione. Sembra il suicidio, ma è una pura coincidenza. Ha senso correre tanto dietro alla felicità? Basterà essere felici? Essere felici è una condizione di tolleranza? (*USDV*, pp. 174-175)

La paura della morte genera l'istinto di eliminare quella stessa paura attraversandola con il suicidio. Nelle sue due dimensioni, la morte per suicidio da un lato comprende il ricongiungimento auspicato con i propri cari, dall'altro la fine dell'attesa di una morte altra che non si sa quando arriverà. In entrambe le autrici troviamo il tema del suicidio individuato come punto di fuga dalla sofferenza che comporta l'inganno della vita. Ipotizzato da Ângela come soluzione, ma subito smentito nella sua efficacia, Manuele rivela di averlo tentato, ma non si addentra nei dettagli, quasi come se fosse stata una tentazione che non lo ha convinto del tutto, in cui infine ha prevalso la paura e il ribrezzo sul desiderio di quella «cuccia dolcissima.» Un tentato suicidio adolescenziale che ricorda questi qui rievocati è presente ne *L'isola di Arturo*, secondo romanzo di Morante in cui il fanciullo Arturo mette alla prova l'affetto della matrigna Nunziata bevendo dei narcotici.

Posai il bicchiere sullo scalino della soglia, e mi sedetti là vicino, sull'erba, chiudendo le pastiglie nel pugno. Sul punto di compiere lo strano passo, esitavo, fra la decisione presa e uno sgomento istintivo. [...]Ma no, non basta: la vita, là, nel fondo, rimane, come un punto acceso, moltiplicato da mille specchi! La mia fantasia non saprà mai concepire la ristrettezza della morte. A confronto di questa infima misura, diventano signorie sconfinite non dico l'esistenza di un misero prigioniero dentro una cella, ma perfino quella di un riccio attaccato allo scoglio, perfino quella di una tugnola! La morte è una irrealtà insensata, che non significa niente, e vorrebbe intorbidare la chiarezza meravigliosa della realtà. (*IA*, pp. 244-246)

¹⁰³ corsivo dell'autrice

Nelle sue molte declinazioni (come desiderio, amplificazione dei sensi, ribrezzo, suicidio, legame con la nascita), la morte accompagna fin dalle origini (la ritroveremo ancora in questo percorso *à rebours*) la produzione di Lispector e Morante e assorbe una quantità di sfaccettature e di significati con cui si moltiplica, insinuandosi anche nelle pieghe apparentemente più insospettabili, nei suoi opposti, nel piacere della lussuria, nell'eccesso della felicità, nell'euforia, tutti messaggeri o sintomi della malattia, e anticamera della fine.¹⁰⁴ Vivere troppo, sentire troppo con i recettori¹⁰⁵ del proprio corpo, percepire il mistero stesso della vita e della morte produce un eccesso di sensazioni che travolge, che sbilancia e che ferisce. Ângela e Manuele sono accumulati da questo sentire vertiginoso da cui cercano di proteggersi anche attraverso l'uso di calmanti e farmaci, (e di droghe nel caso di Manuele). Questa percezione amplificata dei personaggi, ma *in primis* delle autrici, fa sì che la morte aleggi costantemente nei loro pensieri e nei loro gesti, toccando l'apice nelle pagine conclusive di queste due opere terminali, raggiungendo infine la tanto attesa, agognata e temuta apocalisse orgasmica. Seguiamo questi ultimissimi passi nell'una e nell'altra storia.

Entrambi i testi si concludono con una morte: annunciata fin dall'inizio in *Un soffio di vita*, in cui tutte le pagine descrivono un lento declivio verso la morte, e non annunciata ma che chiude il cerchio della storia familiare di Manuele in *Aracoeli*.

ÂNGELA Nell'ora della mia morte - che cosa faccio? Insegnatemi come si muore. Io non lo so. (*USDV*, p. 185)

ÂNGELA Un luogo del mondo sta aspettando che io lo abiti. Sono stata fatta in modo che nessuno abbia bisogno di me. (*USDV*, p. 186)

ÂNGELA Sta albeggiando: sento il gallo. Io sto albeggiando. - Il resto è l'implicita tragedia dell'uomo- la mia, la sua? L'unica soluzione è essere solidali? Ma «solidali» comincia per «soli».

AUTORE Indietreggio con lo sguardo, con la macchina fotografica, e Ângela a poco a poco rimpicciolisce, sempre più piccola - finché non la vedo più. E adesso sono obbligato a fermarmi perché Ângela ha interrotto la sua vita raggiungendo la terra. Ma non la terra in cui si è sotterrati, bensì la terra in cui si rivive. (*USDV*, p. 187)

¹⁰⁴ Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carrocci, 2003, p. 61

¹⁰⁵ Emanuele Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in *Cuadernos de Filología Italiana*, 2013, vol. 20, pp. 37-48

La fine, annunciata fin dal principio del testo, compare nelle ultime pagine dell'opera in maniera quasi silenziosa. Se fino a quel momento il tono e le parole di Ângela, e di Lispector, sono state perturbanti e precise, hanno scavato inesorabili in un terreno aspro e mortifero, «attraverso un testo decostruito in partenza, che non ha per obiettivo una redazione coerente bensì il definitivo esorcismo dell'indicibile, quella piega fra contingenze ed evocazioni, fra sensualità materica e inesorabile caduta nell'abisso della morte incombente»¹⁰⁶, adesso tutto sfuma. Come in una dissolvenza ottica Ângela rimpicciolisce in lontananza fino a tornare alla terra, ma una «terra in cui si rivive» chiudendo il cerchio della vita con una morte che è humus di nuova vita. Senza connessioni necessariamente spirituali o di fede, il finale che riconduce la morte alla terra e, ancora una volta alla nascita, rievoca una delle prime confessioni di Autore che si legge nelle prime pagine:

AUTORE Ho paura del momento in cui la terra si è formata. Che tremendo fragore cosmico. Da uno strato sotterraneo all'altro arrivo al primo uomo creato. Arrivo al passato degli altri. Mi ricordo di questo passato infinito e impersonale che è privo di intelligenza: è organico, e questo è ciò che mi inquieta. (USDV, p. 37)

È il mistero in toto della vita ad essere al centro delle riflessioni di *Un soffio di vita* e la morte, che è inglobata in questo mistero, risulta necessaria, lineare, attesa, ultimo passo del percorso. Se fino a questo istante Ângela e Autore avevano discusso animosamente, ciascuno con sé stesso, sull'atto estremo e sulla sua utilità, invocando o respingendo l'apocalisse orgasmica, adesso, nella dissoluzione finale, l'avvicinamento al nulla cosmico viene affrontato con pace e rassegnazione. Senza più lotta.

Ricordando che queste pagine vennero scritte, o meglio dettate, all'assistente Olga Borelli, nelle fasi terminali di vita dell'autrice, e avendo in mente l'ultima e pressoché unica intervista che concesse ad un'emittente televisiva brasiliana, registrata qualche mese prima della morte e mandata in onda postuma, possiamo, mettendo assieme questi tasselli, ipotizzare che quell'atto di serena accondiscendenza sia sostanzialmente autobiografico. Clarice Lispector, così come Ângela Pralini, muore e rinasce ciclicamente in ogni respiro, in ogni parola, creazione ed opera d'arte che prende vita

¹⁰⁶ Roberto Francavilla, *Rottami, interferenze*, «Fringe», postfazione del traduttore di *Un soffio di vita*, op. citata, p. 192

attraverso di lei. In base a questa creaturale ciclicità, nel momento in cui smette di scrivere, nel momento in cui l'opera è terminata, entrambe muoiono. Alla domanda del giornalista Giulio Lerner¹⁰⁷ che le chiede «Ma lei non rinasce e si rinnova con ogni nuovo lavoro?» Lispector risponde «Bene per adesso sono morta. Vedremo se nascerò di nuovo. Per il momento sono morta. Sto parlando dalla mia tomba.»¹⁰⁸ e queste parole suonano ancora più significative perché la scrittrice brasiliana chiese di mandarle in onda soltanto dopo la propria morte, avvenuta di lì a pochi mesi. Clarice Lispector lascia ad Autore, all'opera scritta e a chi la leggerà, il compito di continuare a cercare le parole, quelle giuste quelle essenziali, mentre lei si dirige altrove.

Quasi per nulla questa sensazione di pacifica resa si osserva, e si percepisce, in *Aracoeli*. Ad abbandonare lo status di essere vivente non sarà il protagonista, sebbene spesso lo minacci, ma suo padre, l'ultimo suo parente, colui che rappresentava l'unico residuo familiare, sebbene in linea teorica e nella speranza di Manuele, più che nella concretezza di una relazione d'affetto esistente. Le ultime pagine sono infatti dedicate alla rievocazione dell'ultima volta in cui Manuele, dopo anni di lontananza, compie un estremo tentativo di dialogo bussando alla porta paterna. Un incontro di pochi momenti, in cui Manuele contemporaneamente rivive le sensazioni di abbandono che sono legate alla sua infanzia e al rapporto con suo padre, e intravede una possibile versione di sé stesso in un futuro non troppo lontano. Il Comandante lo accoglie infatti nel suo appartamento in una condizione di estrema incuria, sporcizia e ubriachezza che tenta grossolanamente, e senza successo, di nascondere. Nel suo aspetto e sul suo corpo reca già le tracce della regressione imminente:

A prima vista, lo giudicai, con mia sorpresa, ingrassato e florido; ma presto, a vederlo più da vicino, mi resi conto che là dove pareva grasso era, invece, gonfio. Il ventre e lo stomaco sporgevano all'eccesso, innaturalmente, dal suo corpo smunto - sedentario e malnutrito; mentre certe chiazze sanguigne, estese e lievemente tumefatte gli tendevano la pelle dalle guance, colmandone i solchi e le rughe: per cui la sua faccia non compariva invecchiata, ma piuttosto regredita a una strana immaturità. (A, p. 375)

Manuele percepisce i miasmi dell'abbandono e del decadimento fisico e ne prova ribrezzo temendo siano indizi di una qualche febbre contagiosa, allo stesso modo in cui

¹⁰⁷ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, pp. 25-26

¹⁰⁸ Risorsa digitale, *Intervista completa a Clarice Lispector, 1977*

temeva che la morte della madre potesse contagiarlo (§cap. II, par. 2.2). Il suo tentativo, per quanto maldestro, di riavvicinarsi al padre viene subito dileguato dal senso di smarrimento paterno, dalla lontananza di un uomo che quasi non riconosce suo figlio. I pochi attimi di questo incontro si dilatano nella descrizione della stanza e del degrado in cui versa la vita del padre, in una descrizione ancora una volta visiva, ma anche olfattiva, ed estremamente creaturale in quanto non teme di sporcarsi nello spostare l'obbiettivo su angoli fatiscenti, pieni di spazzatura, su odori nauseabondi e sull'effetto che questi hanno su Manuele.

Spaventato da questa visione inaspettata che possiamo considerare una sorta di presagio o di anticamera della morte stessa del padre, in ugual misura a come lo era stata per la madre la malattia e la perversione sessuale¹⁰⁹, Manuele fugge via da quell'appartamento e da un'altra visione mostruosa che si interpone alla sua fuga dal palazzo: quella della donna tartaruga. Come la Donna-cammello aveva segnato lo smarrimento definitivo di Aracoeli, che si era rifugiata nella sua casa-bordello¹¹⁰, la donna che Manuele vede in fondo alle scale, «rovesciata sul dorso come una tartaruga capovolta» (A378) sigilla l'addio a quella casa e a quel padre sempre assente che non rivedrà mai più, il quale seguirà tra le ombre Aracoeli, come aveva preannunciato la zia Monda quando aveva detto al nipote «Tuo padre vuole tenersi vicino a lei»(A379)

Per tutto il romanzo il movimento che caratterizza Manuele è quello della fuga, dal ricordo della madre, dal collegio, dalla malattia perversa di Aracoeli, dal padre, dalla società e infine dalla morte. Soprattutto da quest'ultima.

Al tempo che ero ñino, quando in via di scherzo mi diceva «Duérmete que viene el COCO», Aracoeli non prevedeva che i futuro le mie stelle mi avrebbero veduto scappare da un COCO all'altro su questo pianeta. Dove una *quinta*¹¹¹, un palazzo, un cimitero, una baracca, una veste una presenza un'assenza una sagoma una parola mi assumerebbero il corpo di quel gigante irsuto, allungandosi in una schiera nemica, a cingermi d'assedio. E troppo, in séguito, avrei cercato il sonno, mio solo scampo dal COCO. (A, p.380)

¹⁰⁹ Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carrocci, 2003, p. 61

¹¹⁰ *Ivi*, p. 60

¹¹¹ corsivo dell'autrice

Una fuga che può terminare solo con il sonno, o, metaforicamente, con la morte stessa, che però Manuele non si spinge ad affrontare per il suo carattere passivo di uomo inetto. Assiste alla morte delle persone della sua famiglia, che corrispondono alle uniche persone che, in fondo, ama davvero, e vi assiste provando a sfuggire a quel contagio mortifero. L'addio di Manuele alla vicenda, e dunque la chiusa del testo, è bagnato dalle sue lacrime d'amore per il padre, lacrime che si infrangono sulla soglia di quella porta chiusa e che restano incollate a quel sentimento d'amore incondizionato più che alla notizia, giunta un anno dopo, della morte del Comandante. In quel gesto liberatorio è racchiusa, *in extremis*, la rivelazione finale, «la caduta dei fumi menzogneri [che] consente di riconoscere le figure parentali e accettarne i legami d'amore».¹¹² Così abbiamo visto era già accaduto nei confronti di Aracoeli, liberata *post mortem* dalla sua colpa di madre perversa grazie alla convinzione che fosse tutta una messa in scena per la protezione di Manuele dalla vera tragedia, la sua morte.

Se dunque in *Un soffio di vita* il sopraggiungere della morte chiude il cerchio della vita e riconduce alla terra, inserendosi come tassello necessario di un ciclo infinito e rigenerativo, in *Aracoeli* è un altro cerchio ad essere chiuso, quello familiare.

[...] piangevo per amore. Amore di chi? Di Aracoeli lasciata indietro da sola a decomporsi nell'orrido parco? No - impossibile [...] Amore di un altro, invece. E di chi? Di Eugenio Ottone Amedeo. (A, p. 382)

Questa estrema e inaspettata confessione di Manuele che, dopo aver provato ribrezzo per l'incontro con il padre, capisce in realtà di amarlo, fa crollare tutta quell'architettura di sortilegi e menzogne costruita lungo il percorso morantiano a partire proprio dal primo *familienroman*, *Menzogna e sortilegio*. L'affetto «troppo a lungo negato e rigettato con sufficienza strafottente»¹¹³ emerge quando è ormai tardi, sancendo l'epilogo di un'esperienza di scrittura, e di vita, nata dalle fole e dalle memorie numinose su cui si costruiscono i romanzi familiari dei nevrotici.¹¹⁴

Mentre Ângela regredisce alla terra, Manuele regredisce all'infanzia, scoprendosi capace di amare di nuovo, come quando, fanciullo, amava in modo incondizionato la

¹¹² Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 352

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ *Ibidem*

bella Aracoeli. Ma ormai che l'inganno è svelato, ed il suo è un ennesimo amore è non corrisposto, ancora una volta sarà la morte a cancellare ogni speranza.

L'ago è rovente, la tela è fumo.
Consunta fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco *m'ama non m'ama*
la risposta celeste
mi fingo.

Alla favola, Elsa Morante, 1947¹¹⁵

¹¹⁵ Elsa Morante, *Alibi*, *In appendice: quaderno inedito di Narciso*, 2004, Einaudi Editore, Torino, p. 33

CAPITOLO III

Creature altre: le anonime esistenze ancestrali

Ma a sé stessa concedeva il privilegio di non pretendere gesti e parole per manifestarsi. Sentiva che persino senza un pensiero, un desiderio o un ricordo, lei era imponderabilmente ciò che era e consisteva in Dio solo sa cosa.
Il lampadario, Clarice Lispector

Proseguendo il nostro percorso a ritroso nella principale produzione delle due autrici, ci addentriamo ora nel segmento centrale di questo viaggio, comparando tra loro quattro testi scritti tra gli anni Quaranta e Settanta. In queste opere, che sono *L'isola di Arturo* (1957) e *La Storia* (1974) di Elsa Morante, *Il lampadario* (1946) e *Acqua viva* (1973) di Clarice Lispector, ad essere protagoniste della narrazione sono le creature altre, ossia tutte quelle creature solitamente secondarie nelle trame della letteratura.

Si tratta di personaggi che vivono in secondo piano, che sostengono la scena senza essere essenziali al suo sviluppo, che appaiono e scompaiono come comparse a cui, di solito, non viene affidato nessun ruolo, o messaggio centrale. Essi sono bambini, animali ed elementi della natura, creature che vivono ai margini delle storie e che le osservano da un altro punto di vista che per secoli, ad eccezioni di alcuni generi letterari quali la fiaba e la poesia, è stato trascurato rispetto alla centralità della visione adulta e maschile che ha dominato il canone.

Queste creature *altre* trovano invece ampia trattazione all'interno del realismo creaturale proprio perché con esso ci si propone di riportare alla luce i tratti comuni dell'esistenza ed in particolare, come abbiamo in parte visto, quelli più perturbanti che, essendo legati ad un'imprescindibile immanenza di base, (il corpo, il cibo, la malattia, la morte), accomunano tutte le creature viventi, annoverando tra queste anche i vegetali. Del realismo creaturale diventano protagoniste queste piccole creature marginali che spostano il focus della narrazione, che mettono in risalto un punto di vista diverso generando una frammentazione di prospettive che non fa che alimentare proprio quelle faglie su cui il creaturale punta i suoi riflettori, allargano il margine di riflessione sulle

pieghe materiche dell'esistenza nella loro duplice conformazione luminosa ed ombrosa. (§cap. I, par. 1.3)

La vita di queste creature diventa protagonista di questi testi e si inserisce in un racconto del quotidiano che si svincola dalla patina letteraria borghese o piccolo borghese, per aderire invece ad una realtà molto spesso, ma non sempre, povera, economicamente e socialmente emarginata.

Questi due elementi, il creaturale disturbante e il quotidiano degli strati sociali più bassi, si intrecciano in queste opere che adesso analizzeremo, portando sulle pagine di testi che avranno un larghissimo successo di pubblico, l'immagine meno conosciuta di uno sguardo disincantato, privo di costruzioni sociali e psichiche già ben strutturate, come è appunto quello dei bambini e degli animali. Il loro sguardo è legato all'ampiezza delle sensazioni creaturali che ci abitano, ma che, mentre negli adulti soccombono al rumore delle sovrastrutture psico-sociali, in queste creature si sentono ancora in tutta la loro forza perturbante. Si tratta dello «*sguardo dal basso*», straniante, del bambino sul modo adulto»¹¹⁶, ma anche dello «*sguardo all'indietro*» che il memorialista anziano rivolge al se stesso bambino.»¹¹⁷, affiancati da quello di alcuni animali simbolici che, sia in Morante che in Lispector, vanno a creare un vero e proprio piccolo bestiario.

Usepe, Nino, Arturo, Virgínia, Daniel, assieme a gatti, cani, cavalli, ragni, canarini, popolano queste quattro opere che racchiudono una dimensione universale che qui emerge in tutta la sua forza disturbante e che sarà il nostro *fil rouge* di questa sezione: la solitudine.

«Perché la solitudine... Solitudine - è la regola della Società», decideva Daniel.

«Come?» Virgínia faticava a capire.

«Tutto quello che fa paura perché ci lascia da soli lo dobbiamo ricercare» esitava lui.¹¹⁸

¹¹⁶ Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, con postfazione di S. Zatti, Pacini, Pisa, 2007 in Emanuele Zinato *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Usepe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, Accademia Edu, p.1

¹¹⁷ *Ibidem*

¹¹⁸ Clarice Lispector, *Il lampadario*, Adelphi, Milano, 2022

3.1 Piccoli cristi: Arturo, Useppe, Virgínia

«A' mà! Chi è?!»
«È... è uno... trovato nella strada!»
La Storia, Elsa Morante

Senza qui poter aprire una parentesi cospicua sulla storicizzazione del tema dell'infanzia in letteratura, possiamo rifarci alla schematizzazione proposta da Emanuele Zinato nel saggio *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*.¹¹⁹ Secondo questa proposta è possibile ipotizzare due grandi svolte per quanto riguarda il panorama della letteratura italiana.

La prima svolta, primonovecentesca, è data soprattutto dalla frustrazione dell'idea di unitarietà dell'io adulto conseguente alla diffusione della psicoanalisi. La seconda svolta, situabile a partire dalla fine degli anni Cinquanta, vale a dire nell'età del “miracolo” economico, è conseguente alla convulsa modernizzazione nostrana ed è data dalla percezione nostalgica dell'infanzia come figura privata di un'età storica, collettiva, del tutto perduta.

Questi due momenti di svolta costituiscono la ripresa di quei due sguardi teorizzati da Francesco Orlando e sopra nominati, ossia quello dal “basso” e quello “all'indietro”, che rintracceremo nelle storie delle nostre autrici nelle quali sono entrambi presenti. Se infatti quelli di Useppe e di Virgínia bambina sono degli sguardi che provengono dal basso e che osservano da una postazione liminare il caotico e incomprensibile mondo degli adulti, quelli di Arturo e di Virgínia adulta sono sguardi disincantati, che nel ricordo di un'infanzia lontana e perduta, rievocano quel corpo e quelle sensazioni fanciullesche provando a dargli una lettura ed un'interpretazione a posteriori. Addentriamoci dunque in questo mondo infantile.

I protagonisti bambini che costituiscono il fulcro di tre di queste opere su quattro, ne è esclusa solo *Acqua Viva* di Lispector, unico non romanzo di questo gruppo di testi, sono rispettivamente Arturo per il secondo testo pubblicato da Elsa Morante nel 1957 *L'isola di Arturo*, Giuseppe, ma sempre chiamato nel romanzo, e anche da noi, Useppe,

¹¹⁹ Emanuele Zinato *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, Accademia Edu, p. 1

della *Storia* del 1974 e i due fratello e sorella Daniel e Virgínia del *Lampadario* di Clarice Lispector del 1946.

Il primo tratto che tutti questi bambini hanno in comune è che crescono soli, quasi alla stregua di selvaggi roussoniani sebbene in contesti molto diversi tra loro, ma comunque nella generale assenza del mondo adulto, che, in questo cambio di prospettiva, diventa qui il mondo marginale rispetto all'infanzia. Questa divisione che separa i due mondi e che fa essere gli adulti delle comparse fantasmatiche in un universo dove domina la creaturalità, si riflette in un'architettura spazio-temporale dal sapore ancestrale, che circoscrive le vite di queste creature in una stagione intima tutta loro, estranea ai confini razionali del mondo, in un tempo e in uno spazio irripetibili e impenetrabili per chi ha perso il legame con la propria antica creaturalità.

L'isola di Arturo è tra questi spazi quello di cui più facilmente si possono individuare i confini geografici che per natura lo rendono *altro*, lo separano, tramite il mare, dal resto del mondo e lo collocano entro «le coordinate mitico-archetipiche»¹²⁰ senza però ridurlo soltanto a questo.¹²¹ La scelta dell'isola di Procida per ambientare le vicende «[del]l'eroe-ragazzo Arturo»,¹²² come spiega Giovanna Rosa, è significativa «metafora dello spazio sacro, “immagine del cosmo completa e perfetta, centro primordiale”¹²³, *axis mundi* da cui prende avvio ogni processo iniziatico» e che, assorbendo la polisemia di cui è ricca l'immagine di Procida stessa, è terreno fertile per l'ambientazione di questa piccola e criptica Achilleide resuscitata.¹²⁴ L'isola è il luogo in cui si cristallizza l'infanzia di Arturo, quel torno di anni che lui rievocherà nel racconto della sua

¹²⁰ Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 130

¹²¹ Ridurre l'interpretazione dello spazio-tempo dell'isola alla sola interpretazione junghiana di archetipo rischierebbe di annullare la potenza e la sostanza stessa del romanzo, che tende, come sempre in Morante, ad una rappresentazione del mondo totalmente reale. Inoltre, come spiega Northrop Frye, lo spazio circondato dal mare è sì da annoverare negli ambienti che definisce «punti d'epifania», ma «è solo il generale contesto comico o tragico che determina l'interpretazione» di ogni immagine simbolica e questo è particolarmente evidente in ambienti neutri come l'isola, che può essere l'isola di Prospero, l'isola di Circe. (Northrop Frye *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino, 1973, p. 23)

¹²² *Ibidem*

¹²³ Jean Chevalier- Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano, 1986, in Giovanna Rosa op. citata

¹²⁴ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano, 1995, p. 69

giovanile avventura, narrandolo con una voce da uomo proveniente da un altro tempo e da un altro luogo, perché la partenza conclusiva del fanciullo dall'isola è simbolo di due passaggi: quello all'età adulta e quello al mondo della terra ferma, quel mondo prima lontano e solo immaginato, in cui tutti gli incantesimi di cui l'isola era capace non esistono più.

Luogo sacro dunque, dove a dominare è la natura con i suoi innumerevoli personaggi: piante, fiori «di cui non rividi mai più i simili sul continente»¹²⁵, crateri, pesci, gabbiani, scogli. Uno spazio esterno cosmico¹²⁶, dove si intersecano cielo e mare, dove il fluire circolare delle stagioni è ben riconoscibile, uno spazio aperto che fa da contraltare ad un altro spazio mitico e simbolico, ma chiuso, la Casa dei guaglioni, eco di un antico castello, regno del buio, in contrasto con l'abbagliante sole procidano.

Credo che i ragni, le lucertole, gli uccelli, e in genere tutti gli esseri non umani, dovessero considerare la nostra casa una torre disabitata dell'epoca di Barbarossa, o addirittura un faraglione del mare. (*L'isola di Arturo*, da qui *IA*, p. 22)

L'oscillazione del protagonista tra questi due spazi, il suo andirivieni incessante tra esterno e interno «allude all'antitesi costitutiva dell'io, incerto fra il desiderio di regressione nel grembo materno e l'aspirazione dolorosa alla separatezza»,¹²⁷ movimento che ritroveremo anche nel *Lampadario*, in cui compare la stessa opposizione tra spazi aperti e chiusi a cui si aggiungerà il movimento di andata, e anche ritorno, tra campagna e città, un'altra simbolica antitesi. Se la spiaggia e il mare sono per Arturo il luogo della sua estrema libertà, estrema perché mai vincolata da nessun legame affettivo, perché mai interdotta, mai scalfita se non dal richiamo stesso dell'isola, o meglio della madre morta che in essa riposa e che gli impedisce di allontanarsi eccessivamente dalla riva, («Forse per questo, appena, andando in barca, io m'allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un'amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiamava, come le sirene.» *IA* p. 53), le stanze,

¹²⁵ Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 2014, p. 12

¹²⁶ Graziella Ricci, *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, Nuovi Argomenti, aprile-giugno 1979, n. 62

¹²⁷ Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 133

il mobilio, i corridoi dell'immensa Casa dei guaglioni sono il luogo del ricordo impossibile, di una rimembranza antica che arriva da parole altrui, dalle storie che Arturo conosce senza avervi preso parte. Il ricordo della madre, morta dandolo alla luce, è racchiuso in un'unica fotografia, le leggende sulla casa e sui suoi abitanti le ha udite dalla gente dell'isola, le notizie su suo padre le conosce quando era «già grande» (IA, p. 27), quel che ha sono solo delle camere vuote, degli armadi rotti e polverosi in cui scavare alla ricerca di un passato assente, perché mai esistito.

Quanto a me, e a mio padre, i nostri indumenti noi non li riponevamo in nessun posto. Le nostre camere disponevano di cassettoni e di armadi, i quali, ad aprirli, minacciavano di crollarci addosso, ed esalavano gli odori di chissà quali defunte borghesie borboniche. Ma noi questi mobili non servivano, se non, talvolta, per gettarvi dentro oggetti fuori uso che ingombravano la stanza, per esempio scarpe vecchie, fiocine rotte, camicie ridotte a stracci ecc. (IA, pp. 21-22)

Così, tutti i fatto avvenuti nella Casa dei guaglioni prima della mia nascita sono giunti a me incerti, come avventure lontane di secoli. Anche del breve passaggio di mia madre (se ne tolgo il ritrattino famoso che Silvestro aveva conservato per me), io non ho potuto ritrovare nessun segno nella casa. (IA, p. 25)

Quei pochi oggetti che erano appartenuti alla madre di Arturo vennero portati via da alcuni fantomatici parenti materni che, giunti a Procida in un giorno qualsiasi, fecero razzia di tutto quello che trovarono nella casa, interessati agli oggetti, ma non al piccolo Arturo.

Un bambino per metà orfano, abbandonato alle cure di una balia *sui generis*, il cuoco Silvestro, che lo cresce facendogli bere latte di capra, in compagnia di animali selvatici, in un castello dal passato oscuro: cos'è questo se non l'incipit di una favola? La patina realistico-favolosa che ricopre la vicenda è evidente fin dalle prime pagine, fin dal nome mitico del protagonista, il nome di una stella. Più di un elemento però concorrerà a rompere queste atmosfere di fiaba fino all'epilogo con la definitiva partenza, cognizione del dolore e fuga.¹²⁸

Anche Daniel e Virgínia, sembrano usciti da una fiaba, una fiaba nera, dove il sole stavolta non è mai presente nella campagna nebbiosa brasiliana.

Nel romanzo *Il lampadario*, terminato di scrivere mentre l'autrice si trovava in Italia per seguire gli impegni del marito ambasciatore e pubblicato nel 1946, Clarice Lispector approfondisce le dinamiche introspettive e dirompenti messe in atto nel suo esordio di

¹²⁸ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 73

due anni appena precedente, *Vicino al cuore selvaggio*. In questo suo primo breve testo, scritto ad appena ventiquattro anni, l'infanzia della protagonista Joana è rivissuta con piccoli ed intermittenti *flashbacks*, improvvisi fili neri che si intrecciano alla sua vita adulta, ma che, in qualche modo, non le appartengono più, tagliati via da scelte che l'hanno portata altrove, che l'hanno imprigionata in un matrimonio e in una casa che non sente suoi e da cui cercherà infine di liberarsi. Quella dell'infanzia, che in *Vicino al cuore selvaggio* è una parentesi, (certo importante e di cui si percepisce la forza psichica e se ne leggono le conseguenze, ma che resta a ridosso della vicenda), viene ampliata in questo secondo romanzo, dove diventa una vera e propria voragine eterna di cui Virgínia non si libererà mai, perché non accetterà quei vincoli sociali a cui, come vedremo, Joana aveva ceduto.

Nel *Lampadario* non solo la parte sull'infanzia effettiva dei due bambini è molto più ampia e dettagliata, ma continua a vivere nelle rievocazioni della Virgínia adulta che, nella sua immatura inadeguatezza alla società, resterà, in realtà, sempre quella bambina.

A fare da sfondo a questa infanzia selvatica è la campagna brumosa da cui è circondata la tenuta di Granja Quieta, nella circoscrizione di Brejo Alto.¹²⁹ Una grande casa sperduta in mezzo a strati di pianura e di foresta, attorniata da «piante intricate e rami secchi, una lingua di terra e il suo silenzio triste».¹³⁰ Una magione antica in cui vivono Daniel, Virgínia e la sorella maggiore Esmeralda, i due genitori e l'anziana nonna.

Nelle primissime pagine del romanzo la descrizione di questo ambiente ha echi stregati, quasi la casa fosse vittima di un incantesimo. Gli agenti atmosferici si addensando su questo luogo, si alternano generando una catena di conseguenze sugli stati d'animo di Virgínia. Il luogo è vivo, la casa e i suoi oggetti altrettanto.

Camminavano svelti. Si sentiva un profumo che allargava il cuore. Le ombre a poco a poco coprivano la strada E quando Daniel spinse il pesante cancello del giardino la notte riposava. Le lucciole aprivano punti lividi nella penombra. Indugiarono un attimo nell'oscurità prima di mescolarsi con chi non sapeva, guardandosi come per l'ultima volta. (Il lampadario, da qui *IL*, p11)

¹²⁹comune dello stato del Maranhão, a nord-est del Brasile

¹³⁰ Clarice Lispector, *Il lampadario*, Milano, Adelphi, 2022

Ogni ramo secco si sarebbe nascosto sotto una luminosità di caverna. La terra oltre gli alberi, castrata nei ributti dal debbio, sarebbe apparsa, attraverso quella nebbia molle, annerita e difficile come attraverso un passato – lei la vedeva adesso, quieta e inespressiva, come senza memoria. (*IL*, p. 12)

Il mattino estasiato e fragile si propagava come una notizia. Virgínia si alzava, si infilava il vestito corto, sollevava le alte finestre della sua camera, la nebbia penetrava lenta e compatta; lei ci tuffava la testa, il viso dolce come quello di un animale che mangia dalla mano. [...] Il fil di ferro spuntava secco dalla bruma gelata; gli alberi sbucavano neri, le radici nascoste. Lei spalancava gli occhi. Ecco là la pietra che scorreva in rugiada. E, dopo il giardino, la terra che spariva bruscamente. L'intera casa fluttuava, fluttuava in nuvole, staccata da Brejo Alto. [...] Di lì a pochi istanti, però, il sole sorgeva biancastro come una luna. Di lì a pochi istanti le nebbie svanivano con la rapidità di un sogno che si dilegua e l'intero giardino, la casa, la pianura, la boscaglia scintillavano emettendo piccoli suoni sottili, fragili, ancora stanchi. (*IL*, pp. 17-18)

Un paesaggio quasi spettrale si presenta al lettore sia fuori che dentro il grande cancello di Granja Quieta ed è fatto di ombre, oscurità, punti lividi, in cui sbucano alberi neri e rami dai contorni spettrali. Attraverso lo sguardo di Virgínia vediamo queste mura fatte di vegetazione e nebbia che, sebbene non circondino un'isola, hanno comunque una funzione isolante rispetto al resto del quartiere, determinando i confini della vita di questi bambini, fungendo da tutto il loro mondo.

Esattamente come nell'*Isola di Arturo* anche a questo spazio aperto, chiuso da un confine naturale che in questo caso è un mare di nebbia, si oppone una casa, altrettanto vuota, spoglia e polverosa come quella dei guaglioni. La tenuta di Granja Quieta è protagonista simbolica, metafora del grembo materno tanto quanto l'antico castello bornbonico ed in essa i bambini si nascondono nelle loro stanze fredde e disadornate abitate solo da un letto. Tutto il mobilio di casa sta via via scomparendo, venduto per sopperire alla mancanza di denaro o troppo vecchio e rotto per essere adoperato. Pochi cruciali elementi resistono a questa eliminazione: il tavolo da pranzo, qualche bacinella per lavarsi, una credenza, il lampadario.

In camera di Virgínia, fredda, leggera, squadrata, c'era solo il letto. (*IL*, p. 15)

La scala però era coperta da uno spesso tappeto di velluto color porpora, di quando si era sposata la nonna, che si ramificava per i corridoi e arrivava alle camere in un lusso repentino, sicuro e grave. Si aprivano le porte e invece del confortevole fasto che il tappeto annunciava, c'erano il vuoto, il silenzio e l'ombra, il vento che comunicava col mondo dalle finestre senza tendaggi. [...] Anche la sala da pranzo, la stanza più grande della casa, si allungava da basso in lunghe ombre umide, quasi deserta: il pesante tavolo di quercia, le sedie leggere e dorate di una mobilia antiquata, una consolle dalle sottili zampe ricurve, l'aria veloce sulle maniglie lustre, e un'alta credenza dove trasparentemente brillavano in grida soffocate vetri e cristalli addormentati nella polvere. Sul ripiano del mobile c'era la bacinella di porcellana rosa, l'acqua fredda che nella penombra rinfrescava la bacinella Dove si dibatteva imprigionato un angelo

grasso, storto e sensuale.[...] L'odore della casa vuota. Il lampadario, però! C'era il lampadario. Il grande ragno avvampava. Lo guardava immobile, inquieta, sembrava presagire una vita tremenda. Quell'esistenza di ghiaccio. (*IL*, pp. 15-17)

Come possiamo notare dai termini evidenziati in corsivo, in questa descrizione sontuosa e panoramica dell'ambiente domestico dominano le parole *ombra* e derivati (*penombra*) ed il vuoto rimbombante metafora di un altro vuoto che pervade le esistenze degli abitanti della casa: quello affettivo e relazionale. Continuando per un momento questo ragionamento attraverso le metafore scelte dall'autrice occorre sottolineare che la società fittizia ideata da Daniel, un bambino dal carattere *ombroso* e aggressivo, e di cui fanno parte solo lui e la Vitgínia, si chiama appunto *Società delle Ombre* ed è il tentativo di colmare, tramite un legame esclusivo e delle prove segrete, quella mancanza di relazione con la famiglia così evidente e così difficile da affrontare per i due bambini. Da un lato c'è l'ombra, «dall'altro esiste un lampadario, *O lustre*, che tende a non lustreggiare per costituirsi quindi come una mancanza, la mancanza di luce.»¹³¹ Se per Arturo non può esserci passato, per Virgínia e Daniel non esiste il presente, sta scomparendo nell'ombra, mobile dopo mobile, sotto i loro occhi interrogativi.

Per Usepe invece, il protagonista della *Storia* e il più giovane dei nostri piccoli cristi, esiste solo un eterno presente che fluisce senza sosta e senza oscurità in qualunque degli ambienti in cui egli si trovi: la casa striminzita nel quartiere romano di San Lorenzo, lo stanzone di Pietralata, la radura sul lungo Tevere, la stanza di Davide... Per lui tutto è sempre una scoperta, uno stupore, una meraviglia anche tra le strette pareti domestiche, ma, anche in questo caso, l'autrice affida a spazio interno ed esterno, ma soprattutto qui potremmo dire urbano e naturale, dei significati specifici, una simbologia che, come abbiamo visto nell'*Isola di Arturo* e nel *Lampadario*, passa implicitamente attraverso le pagine, mediata dallo sguardo dei personaggi.

In questo romanzo dove la parola chiave è la *Storia* del titolo, quella del periodo in cui Morante ambienta la vicenda ossia 1941-1947, domina «la dialettica pubblico-privato, opponendo gli scenari esterni dei diversi quartieri romani agli interni popolari e piccolo- borghesi abitati dai personaggi»,¹³² ma la dinamica dentro-fuori non è valida *in*

¹³¹ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 29

¹³² Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 233

toto, perché si frantuma nelle numerose prospettive incarnate da ciascun personaggio, dunque «l'intero paradigma degli spazi narrativi rifrange significazioni plurime», prendendo a prestito le parole di Giovanna Rosa.¹³³ Se, come dicevamo, per Usepe nessun confine è predeterminato, né spaziale né temporale, e le maniglie diventano stelle, i mobili arcipelaghi australiani, la catasta di banchi di Pietralata un'avventurosa scogliera, Roma, nei suoi spazi esterni è ripresa “in soggettiva” e tutto dipende da chi percorre le sue strade: se Nino con Usepe, o Ida, o Usepe con Bella.

Gli spazi naturali sono pochissimi a differenza della luminosissima *Isola di Arturo*, ma in quelle poche occasioni in cui essi compaiono sono messaggeri cruciali di epifanie e veri e proprio territori di libertà. Principalmente si tratta della campagna periferica di Pietralata, dove Usepe viene “rapito” dal fratello maggiore Nino, che, contro il volere della madre, porta il fratellino nel luogo in cui si nasconde con gli altri partigiani, gli fa conoscere i suoi compagni e lo porta a spasso libero e felice, costruendo con lui dei momenti che il piccolo Usepe spererà sempre di poter rivivere mentre attenderà il ritorno di Nino sulla porta della grande stanza. In quelle ore di libertà Usepe conosce il mulo di Eppetondo e ascolta le canzoncine di quelli che lui crede essere i canarini di Pietralata. Una di queste dice, secondo le sue orecchie fantasiose «É uno scherzo è uno scherzo è tutto uno scherzo». Questa frase significativa verrà richiamata da Usepe (da Morante) nella scena ambientata nel secondo, e più significativo, spazio aperto: la radura sul lungo Tevere.

La tenda d'alberi, trovata per caso nel girovagare di Usepe con Bella, la cagna che gli fa da madre laddove Ida non riesce ad esserlo è introdotta da una narrazione con cadenze fiabesche e la scoperta avventurosa di questo luogo sarà per Usepe occasione di rifugio, di libertà e anche, seppur nel minuscolo lasso di tempo concessogli dalla sua breve vita, di apprendimento e crescita attraverso la conoscenza dell'adolescente fuggitivo Scimò, vero abitante della radura.

Senza nemmeno accorgersene, cammina e cammina, superarono Via Marmorata, seguendo tutta la lunghezza del Viale Ostiense; e raggiunta la Basilica di San Paolo, presero a destra, dove Bella, chiamata da un odore inebriante, incominciò a correre, seguita da Usepe. [...]

¹³³ *Ivi*, p. 235

In fondo ai prati il terreno si avvallava e cominciava una piccola zona boscosa, Fu lì che Usepe e Bella a un certo punto rallentarono i passi, e smisero di chiacchierare. Erano entrati in una radura circolare, chiusa da un giro di alberi che in alto mischiavano i rami così da trasformarsi in una specie di stanza col tetto di foglie. Il pavimento era un cerchio d'erba appena con le piogge, forse ancora non calpestata da nessuno, e fiorita di un'unica specie di margherite minuscole, le quali avevano l'aria di essersi aperte tutte quante insieme in quel momento.[...]

Un frullo corse nell'alto del fogliame, e poi, da un ramo mezzo nascosto, si udì cinguettare una canzonetta che Usepe riconobbe senza indugio.[...] Il silenzio, finito l'intervallo della canzonetta, s'era ingrandito a una misura fantastica, tale che non solo gli orecchi ma il corpo intero lo ascoltava. E Usepe, nell'ascoltarlo, ebbe una sorpresa che forse avrebbe spaventato un uomo adulto, soggetto a un codice mentale della natura. Ma il suo piccolo organismo, invece, lo ricevette come un fenomeno naturale, anche se mai prima scoperto fino a oggi. Il silenzio, in realtà, era parlante! (*La Storia*, da qui *LS*, pp. 507-510)

Il luogo scoperto da Usepe e Bella ha tutte le caratteristiche di uno spazio magico, a cui si arriva dopo un *cammina cammina* fiabesco. È circolare, è una sorta di isola di foglie separata dal resto del mondo e immersa in un'atmosfera ricca di suggestioni leopardiane.¹³⁴ I rami formano un tetto e gli uccellini a Usepe sembra che cantino canzoncine conosciute. In questo luogo dove la natura è viva e animata, Usepe si abbandona e si lascia cullare dalla felicità di un'allucinazione «che forse avrebbe spaventato un uomo adulto, soggetto a un codice mentale della natura», ma che non spaventa chi a quella natura ancora appartiene, chi parla il suo stesso linguaggio.

In questa sequenza importantissima Morante esplicita quel legame creaturale che avvicina il bambino protagonista, agnello sacrificale della vicenda, a quel mondo naturale così marginale perché sovrastato dalla città, dalla vita urbana, dalla guerra e dalla Storia, mondo a cui però Usepe appartiene e a cui qui, finalmente, svincolandosi dalle apprensioni poco significanti di Ida, si ricongiunge, vivendo l'ebbrezza di una piccola epifania, una breve rivelazione di un'unità cosmica che unisce tutte le molteplicità dell'universo, ma che qualche attimo dopo sarà spezzata dai rumori assordanti che il silenzio nasconde e rievoca: «le sirene d'allarme, e gli spari, e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli e le bombe dirompenti e il grugnito minimo dell'animaluccio senza coda...“e che me lo dai un bacetto à Usé?”» (*LS*, p. 510)

Un silenzio che si trasforma nel suo contrario, che si fa portatore della trasformazione più negativa ed estrema della creaturalità, quella che genera la mostruosità animalesca degli uomini che si fanno la guerra, quella che spegne la

¹³⁴ Ivi, p. 230

connessione primigenia con la natura per diventare suo nemico. In questo *tourbillon* infernale di suoni, l'ultimo che si sente nell'allucinata visione di Useppe è quello della amorevole e scanzonata voce di Nino, il fratello maggiore amato e ormai morto, che gli chiede, com'era solito fare, ancora un bacetto. Con questa chiusa, l'ultima fievole speranza di amore viene annullata per sempre, perché quella che sente Useppe è la richiesta di un morto, segno che nessuna pacificazione è mai possibile per l'autrice, per la quale continua invece a valere la legge dolorosa della compresenza dei contrari.¹³⁵

Attraverso questo passaggio simbolico e significativo che pone al centro l'elemento del silenzio possiamo addentrarci nel secondo punto di questa analisi sull'infanzia nelle opere di Morante e Lispector: l'assenza.

Il silenzio infatti, «assenza di rumori, di suoni, voci»,¹³⁶ è specchio di un'altra assenza tanto nelle peregrinazioni di Useppe quanto nelle avventure solitarie di Arturo e nei monologhi interiori di Virgínia, di un'assenza ben più importante di quella sonora, ossia quella genitoriale e con essa affettiva.

Se in tutti e tre questi romanzi abbiamo intravisto scintillare qua e là i contorni delle fiabe, i protagonisti, esattamente come personaggi di una fiaba, imparano a crescere da soli, quasi orfani o perché i genitori sono del tutto assenti, morti, (la madre di Arturo) o perché pur essendo presenti, non sanno assolvere al loro compito parentale, non ne hanno le capacità o i mezzi, (Ida, i genitori di Virgínia), né le intenzioni (Wilhelm).

Restando sulla piccola e malata creatura della *Storia*, Useppe «sembra uscito da un libro illustrato per l'infanzia, metà *Cuore* e metà *L'isola del tesoro*, metà fiaba e metà mistero».¹³⁷ Della fiaba Useppe ha già le origini mitiche nella descrizione della sua nascita che anticipa al lettore la natura duplice del suo personaggio, fragile e debole fisicamente, «creaturina così piccola», quanto ricco e profondo da un punto di vista emotivo,¹³⁸ e sarà presto svelata la sua precoce fine nelle anticipazioni morantiane, fine

¹³⁵ *Ivi*, p.231

¹³⁶ *Vocabolario Treccani* versione digitale

¹³⁷ Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, Laterza, 2010, p. 123

¹³⁸ Matteo Moca, «Useppe : la voce che parla a tutti Elsa Morante e la rappresentazione dell'infanzia in *La Storia*», *Italies*, 21 | 2017, 51-69

che si può già forse rintracciare nella comparazione del neonato ad un «caprettino nato ultimo».

Era una creaturina così piccola, che stava comodamente sulle due mani della levatrice, come una canestra. E dopo essersi affermato in quell'eroica impresa di venire al mondo aiutandosi da se stesso, non gli era rimasta nemmeno la voce per piangere. Si annunciò con un vagito così leggero che pareva un caprettino nato ultimo e scordato fra la paglia. E aveva intenzione di sopravvivere : tanto è vero che, al momento dato, cercò di propria iniziativa, ansiosamente, le mammelle di sua madre.(LS, p. 95)

Dalla nascita «il lattante gode di un'eccezionalità che solo la dimensione fiabesca consente»¹³⁹ e nei suoi occhi grandi e turchini è riflesso sia lo scandalo di quella paternità straniera, sia lo spettacolo meraviglioso che sarà il mondo per il suo sguardo di creatura innocente, quasi sempre. *Quasi* sempre e non sempre perché le sue percezioni del mondo hanno una natura duplice, di stupore favoloso e senso di appartenenza a quel creaturale che è anche quello di Arturo da un lato, e dall'altro si legano «a un principio di deformità, di oscurità più disumano e squallido della morte.»¹⁴⁰

Fin da subito quindi Usepe è descritto come un bambino speciale, che già nell'atto della nascita, che abbiamo visto essere un tema importante per l'autrice e che anche qui ritorna, si aiuta da solo a venire al mondo, intravedendo in questo gesto quella che sarà la marginalità della madre Ida che viene descritta come una «cagna randagia che s'è sgravata in un angolo di strada»(LS, p. 95), capace solo fino ad un certo punto di prendersi cura di lui ed incapace di riconoscere questa maternità striata di violenza e di piacere davanti al figlio maggiore Nino. Dichiara infatti che Usepe è un trovatello, un orfano, consegnandoci lei stessa questa chiave di lettura, che si confermerà lungo il romanzo anche nella sua futura impossibilità di affrontare l'essere madre *in toto* a causa del suo tracollo psichico. Usepe pur avendo, dunque, una madre, è quasi sempre solo, prima in casa e poi per le vie della città e, come nelle fiabe, è accompagnato da una creatura non umana: la pastora maremmana Bella.

Con questa sua purezza solitaria Usepe attraversa la Storia da piccola creatura incorrotta qual è, restando *idiota*, in senso dostoevskiano, davanti alle storture che lo circondano, comprendendole creaturalmente, ma non razionalmente, come quando, in

¹³⁹ Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 275

¹⁴⁰ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 174

alcuni dei tanti momenti in cui si trova da solo, incappa in certe fotografie appese ad un'edicola prima e poi, appena qualche pagina dopo, in un foglio di rivista usato per avvolgere della frutta. In entrambi questi brevi istanti, incontra in queste fotografie dei volti scarni con le teste rasate e poi cumuli di prigionieri, «assassinati nudi e scomposti» (LS, p. 372) e le fosse dei campi di sterminio. È interessante soffermarsi su come l'autrice ci segnali la reazione di Ueseppe di fronte a queste visioni improvvise:

Ueseppe, con la testa in su, stava lì a scrutare queste scene, in uno stupore titubante, e ancora confuso. Pareva interrogasse un enigma, di natura ambigua e deforme, eppure oscuramente familiare. (LS, p. 370)

Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Ueseppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso. Rientrando pochi secondi appresso, Ida lo trovò che le fissava tutte insieme, come fossero un'immagine sola; e credette di riconoscergli nelle pupille lo stesso orrore che gli aveva visto in quel mezzogiorno alla Stazione Tiburtina, circa venti mesi innanzi. All'accostarsi della madre i suoi occhi si levarono a lei, vuoti e scolorati come quelli di un ciecolino. E Ida ne risentì un tremito per il corpo, come se una grossa mano la scuotesse. (LS, p. 373)

Due *ekphrasis* che producono in Ueseppe un cortocircuito emotivo tra il sentire con il corpo l'eco di un dolore che lo confonde, che è un enigma, ma «oscuramente familiare», e il suo non essere in grado di capirlo con la mente. Una compassione creaturale lo muove di fronte all'orrore che vede e lo fa sentire stranito, incapace di decifrare quella sensazione. Quest'onda emotiva incompresa passa anche ad Ida, che «ne risentì un tremito» quasi come se la scuotessero.

Da questo passaggio possiamo vedere come Ida e Ueseppe siano creature simili e complementari, come anche Ida abbia una fortissima partecipazione creaturale che si amplifica in presenza del suo bambino, che non è solo figlio, ma anche «partner in questa coppia androgina» che forma «un insieme animale, un'immensa matrioska che risucchia il mondo».¹⁴¹ Le percezioni dilatate e favolose di Ueseppe, come spiega Garboli, si aggiungono alle paure, ai sogni e alle limitate percezioni di Ida e all'interno di questa simbiosi, i due continuano ad essere delle creature sole, che non riescono a godere dell'appoggio e dell'affetto reciproco. Tutti i personaggi della Storia sono soli. Tutti, in fondo, siamo soli, vuole dirci Morante.

Ida, Nino, Ueseppe, Davide: la differenza tra queste solitudini risiede nella presenza o nell'assenza del creaturale che stiamo indagando, nella vicinanza di questi personaggi

¹⁴¹ *Ibidem*

alle estremità della vita e alla sua materia. Mentre Nino e Davide inseguono un ideale politico e sociale, ciascuno il proprio, e combattono per provare ad ottenerlo, finendo infine schiacciati dai meccanismi corrosivi della Storia e della società, Ueseppe e Ida si muovono spinti soltanto da un bisogno naturale, il primo in assoluto che accomuna tutti gli esseri viventi: quello della sopravvivenza.

La solitudine di Ueseppe dunque lo avvicina alla sua creaturalità fragile, quella minacciata dalla malattia, quella che lo esclude dai giochi della società, una creaturalità che è adombrata e che tramonterà poi del tutto con Emanuele in *Aracoeli*, nella definitiva sconfitta dei rapporti d'amore qui già diventati esilissimi nel legame simbiotico e malsano tra madre e figlio. Alle radici di questo disfacimento troviamo però un'altra solitudine, apparentemente luminosa, desiderata, cercata e osannata: quella di Arturo.

Il personaggio che vive nella lussureggiante isola di Procida cresce solo e selvatico e nel raccontare al lettore la sua ultima estate da fanciullo attraverso lo sguardo “all'indietro” presenta subito la sua «famiglia “monca” »¹⁴². Se c'è sempre, o quasi, nei romanzi morantiani un genitore assente, il padre di Arturo appare e scompare dall'isola e dalla vita del figlio, che diventa una lunga attesa di questa figura sbiadita, mentre nella morte di parto della madre risiede il senso di colpa che lo lega a Procida fino allo strappo finale, che si sostituisce a quella prima, originaria e luttuosa lacerazione. Mentre Ida non è in grado di far fronte a ciò che una maternità comporta, essendo lei stessa ancora, interiormente, una bambina, Wilhelm si rifiuta di farlo, si sottrae a questo ruolo essendo incatenato anch'egli ad un'altra posizione: quella dell'innamorato rifiutato. L'amore che non viene ricevuto, diventa amore negato, nell'assenza di un genitore che, deluso negli affetti e rifiutato dall'uomo che ama, (e che fa trasferire nel penitenziario dell'isola per avere più vicino), fa ricadere le conseguenze di quel rifiuto sul figlio, ma anche su tutte le persone che gli stanno accanto.

Mio padre viveva, la maggior parte del tempo, lontano. Veniva a Procida per qualche giorno, e poi ripartiva, certe volte rimanendo assente per intere stagioni. A fare la somma dei suoi rari e brevi soggiorni nell'isola, Alla fine dell'anno, si sarebbe trovato che, su dodici mesi, egli forse aveva passato due a Procida, con me. Così, trascorrevi quasi tutti i miei giorni in assoluta solitudine; questa solitudine,

¹⁴² Flavia Cartoni *L'isola di Arturo. Il passaggio dal microcosmo al macrocosmo*, Cuadernos de Filología Italiana, 2014, Vol. 21, Núm. Especial, pp. 63-74

cominciata per me nella prima infanzia (con la partenza del mio male Silvestro), mi pareva la mia condizione naturale. Consideravo il soggiorno di mio padre sull'isola come una grazia straordinaria da parte di lui, una concessione particolare, della quale ero superbo. (IA, p. 27)

Una solitudine che ad Arturo sembra una condizione naturale perché cominciata nella prima infanzia, appresa fin da quando il padre lo lasciava, ancora neonato con il già incontrato balio Silvestro. Il suo crescere nell'assenza è duplice: quella del padre, che viaggia continuamente e resta a Procida pochissimo, e dei beni di prima necessità. Non ha vestiti, il cibo scarseggia, non si cura di lavarsi, né di queste mancanze. Arturo è l'eroe selvaggio che si trasforma in pirata, passando le sue giornate tra scogliere e spiagge, sognando avventure e vivendole con la sua cagna Immacolatella.

Non possiamo non intravedere in Usepe un ultimo fioco bagliore di questo fanciullo suo simile, un'ultima scintilla di luce che sarà messa a tacere dalla malattia e dagli eventi storici, gli stessi che iniziano proprio alla fine del romanzo *L'isola di Arturo*. Quando Arturo lascia Procida infatti, lo fa per arruolarsi «in una imminente guerra mondiale, che senza dubbio è la seconda»¹⁴³, proprio quella che diventerà protagonista della *Storia*. Una connessione tra i romanzi che Morante traccia a diversi livelli, incrociando il piano storico-sociale con quello psichico-emotivo dei suoi protagonisti che si ritrovano, da un romanzo all'altro, a proseguire il percorso tracciato dal loro *io precedente*.

Questa abitudine a vivere da solo, a contare su sé stesso e a non poter gioire nemmeno dei tanto attesi ritorni del padre, che si rivelano ogni volta un'ennesima delusione in quanto Wilhelm è assente anche nella sua presenza fisica, corpo che fa, ma che non sente e che non fa sentire ad Arturo quel tanto agognato amore paterno, si trasforma in rifiuto aggressivo di un'eventuale compagnia altra, soprattutto quando questa altra è la nuova moglie di Wilhelm, dunque la matrigna.

L'arrivo di Nunziata svelerà definitivamente tutte le carte di questa famiglia spezzata e cancellerà da Arturo ogni speranza di amore paterno, facendola svanire di fronte al suo nuovo, ma finto, amore per la giovanissima moglie, e dopo, soprattutto, nella comprensione che esso non è altro che una copertura della sua omosessualità.

¹⁴³Graziella Ricci, *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, Nuovi Argomenti, aprile-giugno 1979, n.62

Durante la fanciullezza Arturo non ha accanto a sé «nessuna persona che l'assisti: la maternità è simbolo di lutto, la paternità è figura d'assenza.»¹⁴⁴ Questo però, aggiunge Giovanna Rosa, è anche «uno dei caratteri strutturali che fondano il romanzo di iniziazione»¹⁴⁵ (e la fiaba) e che circoscrivono l'archetipo del fanciullo divino.

Questo stato di abbandono e di quasi orfanità che accomuna i nostri piccoli cristi è necessario a favorire la loro familiarità con il mondo primordiale, scalzando la famiglia istituzionale¹⁴⁶ che comunque non partecipa alla crescita dei bambini, e creando quel vuoto in cui si fa più percettibile la creaturalità dell'esistenza. In questo caso la morte materna e la lontananza del padre non generano sensi di colpa o di abbandono, (quella colpevolezza per averla uccisa venendo al mondo per Arturo si risolve nella certezza rassicurante dell'essere stato perdonato), ma sviluppano uno stato di grazia, un vivere primitivo ignaro della “normalità”, estraneo ai vincoli amorosi e ai processi di proiezione e identificazione nelle figure genitoriali, che consente lo sviluppo di un'infanzia eroica e serena. La creaturalità di cui si nutre il giovane Arturo è infatti la più luminosa delle tre storie che qui analizziamo e in essa possiamo solo intravedere le striature sanguigne e mortifere che poi, come detto, si svilupperanno nei successivi due romanzi dell'autrice. Arturo le conoscerà soltanto in alcune occasioni, per piccole epifanie d'ombra, sempre più intense. La prima avviene con la morte della cagna Immacolatella dopo la quale, per la prima volta Arturo sperimenta la dolorosa separazione da coloro che si amano e dichiara di non volere con sé altre bestie.

Così è passata la fanciullezza di Arturo. Al tempo che io stavo per compiere quattordici anni , Immacolatella, che ne aveva otto, trovò un fidanzato. [...] Venuta la stagione degli amori, Immacolatella rimase incinta, per la prima volta nella sua vita. Ma, forse, oramai era troppo vecchia, o era, da sempre, inadatta, per qualche malformazione nativa: morì, nel partorire i suoi cuccioli. [...] Erano deboli, e nati prima dell'epoca loro: furono sepolti insieme alla madre nel giardino, sotto il carrubo. Io decisi che non avrei mai più avuto nessun altro cane, al posto di lei: preferivo esser solo, e ricordarmi di lei, piuttosto che mettere un altro al posto suo. (IA, pp. 69-70)

Come vediamo proprio dalle parole iniziali di questo paragrafo, intitolato *Ultimi avvenimenti*, la linea di demarcazione della fanciullezza di Arturo coincide con questo

¹⁴⁴ Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p.139

¹⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 140

avvenimento luttuoso che, ancora una volta, collega la nascita alla morte. In questa solitudine l'unico rapporto d'amore e di amicizia che vive Arturo è proprio quello con la cagnolina, e nella sua rottura, dovuta al decesso dell'animale, il ragazzo proverà per la prima volta il dolore di una separazione vera poiché interruzione di un legame esistente, e non fatuo e opaco come quello che lo lega al padre.

Un altro episodio simbolo di rivelazione negativa coincide con l'arrivo di Nunziata e con la catena di avvenimenti che seguono, ossia la nascita del fratellastro e la scoperta che Wilhelm Gerace, prima eroe e idolo, è in realtà estremamente crudele, violento e respingente. Qui inizierà la metamorfosi di Arturo che proverà anche quel sentimento creaturale e famelico che finora gli era sconosciuto: la rabbia.

L'assenza genitoriale è la chiave per persistere in una condizione creaturale primordiale, la stessa che sperimenta Useppe nelle sue fughe con Bella, la stessa che vivono Virginia e Daniel nella solitudine nera di Granja Quieta, dove il vuoto e il silenzio non solo spalancano le porte ad un vissuto maggiormente creaturale, ma anche ad una riflessione introspettiva, profonda, che non troviamo nei fanciulli morantiani. Useppe e Arturo percepiscono la loro vicinanza con le creature, anche con le più sfortunate, e si sentono partecipi dell'afflizione che la vita comporta, soprattutto Useppe, che con questa afflizione si fonde del tutto in quanto soggetto toccato dalla malattia fin dalla più tenera età.

I personaggi di Lispector amplificano queste sensazioni e le analizzano nel mescolare inquieto dei loro pensieri, stilisticamente espressi in uno *stream of consciousness* che non fa parte della narrazione di Morante, dove invece troviamo una descrizione più lineare ed esterna, e dove, anche quando, soprattutto in Elisa di *Menzogna e sortilegio*, si riscontra un'analisi più approfondita dell'interiorità, resta comunque legata alla linearità degli avvenimenti. Clarice Lispector esprime invece la voragine di questa creaturalità indefinita attraverso un andirivieni di parole irregolare, incrociando i piani temporali e spaziali, seguendo un flusso di pensieri ipnotico e perturbante.

Nel *Lampadario*, come nelle altre sue opere, Lispector «si dimentica la trama in favore di un'emergenza introspettiva [e] i legami tra i personaggi, anche quelli più intimi, vivono sempre in virtù della potenza della parola.»¹⁴⁷ Una parola che diventa

¹⁴⁷ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, 2021, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, pp.32-33

«scorta virgiliana all'interno di un cosmo dove silenzio e isolamento giungono a rumoreggiare sull'individuo e all'interno dell'individuo».¹⁴⁸

Nella grande casa sperduta nella campagna brasiliana, sempre più vuota e dove l'assenza passa anche attraverso l'eliminazione degli oggetti che uno ad uno abbandonano lo spazio, Virgínia e Daniel crescono da soli, girovaghi per le strade e i boschi del paese, sporchi e con i vestiti strappati. Uno strappo che, nel caso della bambina, vera protagonista di questa storia, viene interpretato dalla studiosa Isabella Cesarini come metafora della morte materna dell'autrice, avvenuta poco dopo la sua nascita. Fin dalle prime pagine Virgínia si presenta così, con le vesti strappate ed con una «lacerazione della stoffa che corre all'intimo, fino a divenire una configurazione mortuaria» che resta incollata alla pelle.¹⁴⁹ Questa assenza materna Virgínia la vive appieno nonostante la madre sia viva poiché quest'ultima è annullata dalla sua immobilità all'interno della casa e dalla sua inappetenza per la vita stessa. Dei suoi tre figli soltanto Esmeralda, la maggiore, si prende cura di lei e della nonna anziana, e insieme formano un trio di donne che vive sulla superficie della vita senza uscire mai da quella grande casa, mentre Virgínia scappa proprio da questa loro inesistenza, intuendo la prigione sottesa alle loro regole di socialità condivisa: quelle del matrimonio, della famiglia, della maternità stessa.

Esmeralda e sua madre avrebbero chiacchierato lungo in camera, gli occhi brillanti di rapide complicità. A volte si impegnavano a tagliare la stoffa per un vestito come se sfidassero il mondo. Il padre non parlava mai con Esmeralda e nessuno accennava se non di sfuggita a quello che le era successo. Neanche Virgínia avrebbe mai cercato di saperne qualcosa; avrebbe potuto vivere con un segreto non svelato fra le mani senza alcuna ansia, come se quella fosse la vera vita delle cose.[...] Tutta la sua biancheria ricamata a mano; il padre non guardava Esmeralda, come se fosse morta. (*IL*, p. 19)

La madre sospirava con occhi pensosi: «Che ne so, Dio mio». Lei che avrebbe trascorso i suoi giorni come in visita a casa propria, non avrebbe dato ordini, non si sarebbe occupata di niente. Il liso vestito a fiori la vestiva mollemente, lasciava intravedere i lunghi seni grassi e stufi. Era stata viva, un tempo, piccole risoluzioni a ogni minuto-scintillava il suo sguardo affaticato e collerico. Così aveva vissuto, si era sposata e aveva dato alla luce e Esmeralda. E poi era sopraggiunta una perdita lenta, non riusciva ad abbracciare con lo sguardo la sua stessa vita, sebbene il suo corpo ancora vivesse separato dagli altri corpi. Pigra, spossata e vaga, erano nati prima Daniel e poi Virgínia, si erano creati nella parte inferiore del suo corpo, incontrollabili- magrolini, capelluti, gli occhi perfino belli. Si aggrappava a Esmeralda

¹⁴⁸ *Ibidem*

¹⁴⁹ *Ibidem*

come resti della sua ultima resistenza, quando respirava in avanti dicendo a sé stessa: avrò una figlia, mio marito comprerai divani nuovi, oggi è lunedì... (*IL*, p. 20)

Da questi due paragrafi notiamo come le figure della madre e della figlia maggiore siano tratteggiate dall'occhio esterno di Virgínia che le vede unite nelle loro banali attività di rammendo, con la loro credulità ingenua quasi come se «sfidassero il mondo», mentre il padre non parla mai con Esmeralda e nessuno accenna «a quello che le era successo». Il segreto a cui si fa qui riferimento è la colpa che macchia Esmeralda, ossia il suo aver avuto una relazione con un uomo prima di sposarsi, un'avventatezza che le preclude, nel bigottismo rigido in cui vive, ogni altra possibilità di matrimonio. Esmeralda è costretta dunque ad una vita di clausura in casa propria, costretta ad invidiare quella sorella che l'ha sempre disprezzata, oltre che denunciata per il suo segreto, che può invece vivere in città, nella libera frequentazione degli uomini anche al di fuori dei vincoli coniugali. Un rapporto tra sorelle teso, reso acre prima dalla gelosia di Virgínia per quella madre che non aveva occhi che per Esmeralda e dopo dalla sua delazione, con cui si guadagnerà l'odio perpetuo della sorella.

Torna il tema della stoffa. Quello strappo che marchia la pelle di Virgínia qui viene cucito da madre e figlia nella creazione di un vestito nuovo che non è per lei, nell'atto del ricamare che metaforicamente, mentre cuce insieme la madre ed Esmeralda, esclude la figlia più piccola da questa complicità. Eppure il tentativo delle due donne di farsi dei vestiti nuovi è assolutamente fallace ed inutile secondo Virgínia, che ci descrive sua madre proprio a partire dal suo abbigliamento: un «liso vestito a fiori la vestiva mollemente, lasciava intravedere i lunghi seni grassi e stufi.» In questa descrizione del corpo materno, l'elemento creaturale della corporeità si fonde con la sua vita vuota e ormai inesistente, una vita declinata soltanto al passato, ormai esaurita in un presente in cui la madre «non si sarebbe occupata di niente» e in cui «non riusciva ad abbracciare con lo sguardo la sua stessa vita.»

Una madre immobile che ricorda i tratti di Anna, la madre di Elisa in *Menzogna e sortilegio*, cristallizzata in un passato inesistente e mai accaduto. Qui Virgínia assorbe tutta la consapevolezza della sua autrice e intreccia pensieri infantili ad elaborazioni molto più mature, scalzando con la sua capacità intellettuale anche il fratello maggiore Daniel per quanto lui invece la disprezzi e la maltratti ritenendola «dolce e stupida, facile da convincere» (*IL*, p. 30).

E com'erano poveri e liberi, lei e Daniel. Il mondo intero avrebbe potuto ridere di loro e loro non avrebbero fatto niente, non ne avrebbero saputo niente. Si diceva che fossero tristi e invece erano allegri. A volte Daniel le parlava di scappare insieme, un giorno o l'altro - sapevano entrambi che non era esattamente quello che desideravano. [...] Distoglieva lo sguardo trafitta nella parte più tenera del cuore e sdegnosa, impaurita, incespicava fra la ripugnanza, le lacrime e il disprezzo, perplessa, vivendo, vivendo. (*IL*, pp.28-29)

Sì, sì, a poco a poco, sotto sotto, dalla sua ignoranza prendeva forma l'idea che aveva una vita. Era una sensazione priva di pensieri precedenti o successivi, Improvvisa, completa e intera, che non si sarebbe accresciuta né modificata con l'età o con la saggezza. Non era come vivere, vivere e poi sapere di avere una vita, ma era come guardare e vedere allo stesso tempo. Quella sensazione non proveniva da eventi presenti o passati, ma da lei, proprio come un movimento. E se fosse morta giovane o l'avessero chiusa in un convento, la percezione di avere una vita valeva quanto aver vissuto. (*IL*, p. 31)

Quando il pomeriggio finiva e arrivava la serenità sussurrante del crepuscolo, il cuore di Virginia si riempiva di una tristezza senza espressione proprio mentre suo volto si acquietava, si approfondiva. Fermi, le anime strabuzzate, tese, esterrefatte, I due sembravano entrare irrimediabilmente nell'eternità. Lei e Daniel si appoggiavano più intimamente al balcone della stanza degli ospiti e rimanevano a lungo a guardare la vastità violacea dei campi, il blu nero della vegetazione, la secchezza immobile dei rami. «Cosa ti piace di più: mangiare o dormire?» Chiedeva lei pensierosa.

Lui esitava.

«Mangiare.»

«Perché?»

«Perché ci riempiamo la pancia. E tu?»

«Dormire... perché dormiamo, dormiamo, dormiamo...» (*IL*, pp. 41-42)

In questi tre frammenti vediamo come il rapporto con l'universo fanciullesco viva una sorta di conflitto, di opposizione naturale che tende a inglobare diverse sfere dell'esistenza¹⁵⁰, in cui i bambini sono creature ambigue dalla natura doppia qui resa esplicita dai due personaggi. Daniel è il fratello prepotente che tortura la sorella minore, (la costringerà a vedere i ragni, ad essere sepolta in una fossa, a stare chiusa in cantina) e Virginia la bambina debole che subisce i soprusi con una nota velata di compiacimento e con un amore disperato, («Lei si faceva pallida e vertiginosa in quei momenti di aggressività. E lo amava quanto mai sarebbe stata in grado di amare.» *IL*, p. 58), ma che si vendica altrove (svelando il segreto di Esmeralda, pensando cattivi pensieri).

Sono creature sia buone che cattive che si fanno carico dell'assenza degli adulti provando ad essere adulti a loro volta nelle sfide che li fanno sentire grandi (andare nel

¹⁵⁰ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), 2021, Tuga Edizioni, p.35

bosco di notte, vedere un uomo che muore trascinato dal fiume, seppellirsi sotto terra), ma mentre in Virgínia si muovono interrogativi profondi sull'esistenza, in Daniele sono oscurati dalla sua aggressività. Virgínia è già grande, «non si sarebbe accresciuta né modificata con l'età o con la saggezza», la sua vita è già completa, ma Daniel, nonostante i modi aggressivi, si prende cura di lei, le propone di scappare come se non avessero famiglia, instaurando con lei un rapporto morboso e ambiguo.

Mentre dunque da un lato i bambini di Lispector badano a loro stessi senza tenere conto dei bisogni, o dei sentimenti, della loro piccola comunità familiare, in parallelo «la figura materna non prende su di sé tutto il carico virtuoso dei valori familiari, non si rende nido accogliente in cui fare ritorno»¹⁵¹, ma anzi, luogo sterile da cui fuggire.

Questi due bambini, come anche Usepe e Arturo, e Nino in parte, li abbiamo definiti nel titolo dei piccoli cristi, ossia dei bambini la cui infanzia viene sacrificata al gioco tragico della vita adulta e della Storia, abbandonati a loro stessi e ignorati da chi li ha generati. Il loro essere creature assorbe tutta l'ingiustizia che vivono e l'assenza che pesa su di loro li marchia per sempre conducendoli all'atto finale del sacrificio: la morte.¹⁵² Arturo parte per la guerra, pronto a morire combattendo, Nino, sfuggito alla morte negli anni della resistenza, finisce vittima di un tragico incidente stradale mentre contrabbanda della merce, schiacciato, letteralmente e metaforicamente, dal sistema da cui tentava di scappare. Usepe, la più innocente di queste creature, è marchiato fin dall'inizio da una malattia che lo uccide in tenera età¹⁵³, agnello sacrificale della grande e della piccola storia, vittima del destino, ma anche della miseria umana che non sa dargli conforto, che non sa spiegargli il perché: «A mà... *pecché?*»(LS, p. 500)

Infine Virgínia. Virgínia diventa adulta, giovane donna che tenta, nel trasferirsi in città, di intraprendere una vita diversa da quella disprezzata della madre prima con il fratello, poi da sola quando Daniel si sposa, abbandonata dall'unico familiare che amava davvero. Se la malattia di Usepe è conclamata, quella di Virgínia è invisibile, ma altrettanto potente: la nostalgia. Occorre dire che in un paio di occasioni Virgínia sviene,

¹⁵¹ *Ivi*, p. 36

¹⁵² È qui che la figura di Cristo e di queste sue duplicazioni, esattamente come nel passaggio tra realismo figurale e creaturale, si stacca dal suo completamento ultraterreno per svanire, con il suo sacrificio, nella fine assoluta della morte. (§cap. 1, par.1.2)

¹⁵³ La stessa del principe Myškin, l'epilessia.

perde conoscenza e di questi momenti di assenza, che ci ricordano tanto le crisi epilettiche di Ueseppe, non ci viene raccontato altro, ma il dato è senz'altro singolare. La nostalgia, il rifiuto per l'essere come la società vorrebbe, il suo sentire così profondo e inquieto che la rende estranea alle comuni relazioni, il suo animo bambino: è tutto questo che la rende perennemente sola, nonostante Vicente, nonostante la vita tra le luci delle città che non riescono a spegnere il ricordo dell'oscurità del bosco.

Quando la nonna muore, Virgínia torna a casa. Un ritorno fugace, desiderato e temuto, una rievocazione materica della sua amata e perduta infanzia in un luogo dove tutto sembra essere rimasto come sempre e dove si accorge, quando cerca in Daniel un gesto d'affetto che le verrà sempre negato, che nemmeno lei è cambiata.

In questi pochissimi giorni riesce finalmente a trovare una confidenza con la sorella Esmeralda che non aveva mai avuto. Le due donne rievocano il passato e Virgínia racconta la sua vita di città, non facendo che generare in Esmeralda invidia, ma allo stesso tempo fascino e ammirazione per aver intrapreso la strada che a lei fu negata. Un cambiamento e una vicinanza che scuotono Virgínia e che la fanno tornare in città prima del previsto, in uno stato di fuga irrequieto e irrazionale. Appena fuori dalla stazione, un taxi la investe e mentre ripercorre per l'ultima volta quegli istanti appena vissuti a casa, quella casa materna e polverosa, dove si è dimenticata di guardare il suo amato lampadario, muore, sacrificata anche lei, ma non alla storia, bensì ad un passato che l'aveva resa prigioniera. Nella seconda parte del romanzo, quella che vede protagonista Virgínia adulta, queste parole che Giovanna Rosa utilizza per descrivere Ida, possono essere perfettamente applicate a questo personaggio lispectoriano:

[...] Ida, «fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale» possiede «la dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile» che ricorda «l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili. "sanno" il passato e il futuro di ogni destino». Qui risiede il nucleo genetico dell'oggettivismo delirante che, teso a tradurre espressivamente il senso del sacro, «confuso negli altri sensi corporei» opera un costante cortocircuito fra i dati di fisicità materica e le pulsioni più profonde. In Ida ogni moto si somatizza dolorosamente; la sua precipua e unica relazione con il mondo è inscritta entro la sfera morbosa di una sensibilità stravolta.¹⁵⁴

Lo stesso accade a Virgínia. Il suo sentire smisurato e la sua somatizzazione, assieme a quella struggente nostalgia che invece a Ida manca, decreteranno il suo *status* perenne

¹⁵⁴ Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano 1995, pp. 269-270

di bambina e il suo non riuscire a vivere sarà interrotto dalla morte, così come accade, ma in maniera più lenta e drammatica, alla madre di Usepe, che dopo la morte del figlio implode nel suo delirio psichiatrico.

Tutti loro, creature fragili e intimamente connesse al sacro, alle percezioni, alla creaturalità luminosa e ombrosa della vita, sono chiamati al sacrificio estremo, ma quello che li caratterizza nelle loro pur brevi vite, è proprio dovuto a quest'amplificata capacità sensoriale che li rende molto più vicini al mondo animale che a quello razionale e storico degli esseri umani.

Gli animali, i più disparati, compaiono in grandi quantità in questi tre romanzi, e nel finora lasciato da parte *Acqua Viva*, come simboli di un universo collettivo fatto di istinti e di bisogni che, seppur appartengano anche agli uomini, vengono da essi messi a tacere, relegati sotto le patine scintillanti di vite apparentemente felici. Questo a causa della loro scomodità, del loro richiamo ad un'introspezione e ad una presa di coscienza disturbante, che porrebbe di fronte alla caducità della vita, al suo essere perennemente a rischio di un'istantanea dissolvenza. Elsa Morante e Clarice Lispector popolano i loro scritti di animali creando un bestiario sfaccettato dove le emozioni umane sono condensate in figure fatte di zampe e piume e pelo, catalizzatori dell'innominabile.

3.2 Ragni, cani, gatti, tigri: un bestiario in comune

E se spesso dipingo grotte è perché esse sono il mio tuffo nella terra,
scure ma aureolate di chiarore, e io, sangue della natura. Creature stravaganti e pericolose,
talismano della Terra, dove si uniscono stalattiti, fossili e pietre, e dove gli animali,
che sono folli per la loro stessa natura malefica, cercano rifugio.
Acqua viva, Clarice Lispector

In questo nostro viaggio nel realismo creaturale di Morante e Lispector il tema degli animali che adesso analizzeremo è forse quello più esplicativo della definizione della creaturalità stessa, poiché nel regno animale confluiscono tutte quelle caratteristiche legate all'istinto, alle pulsioni, ai bisogni e all'emotività di cui ci serviamo per tenere traccia di questo perturbante realismo.

Creaturale è tutto ciò che accomuna le creature viventi, e «il pensiero della relazione uomo-animale è il pensiero del limite, di zone di frontiera e dell'impossibilità di separarle completamente in due blocchi simmetrici.»¹⁵⁵ Questa *liaison* tra uomo e animale comporta che ci sia dell'animale nell'uomo e dell'uomo nell'animale¹⁵⁶ e dunque che l'animalesco, quello che include anche gli elementi meno razionali e meno rassicuranti, sia presente anche nell'ultimo anello dell'evoluzione della specie, anche se la ferita narcisistica (*blesure narcissique*) causata dalle scoperte di Darwin, avviene per il fatto di non poter davvero porre l'uomo in cima al processo evolutivo degli esseri viventi, in quanto la sua finitezza lo accomuna banalmente a qualsiasi altra specie.¹⁵⁷ Lo studio di Evando Nascimientto su Clarice Lispector, *Les choses, les animaux, la pensée*,¹⁵⁸ ci permette di ricollegarci alla nostra prima parte, laddove abbiamo spiegato come al frantumarsi di un cristianesimo prima costituito da una fede fervida si sia sostituita la possibilità di una non-resurrezione drammatica e senza speranza, che si riverberò nella letteratura nel passaggio dal realismo figurale al realismo creaturale.

Quello che successe in questo passaggio tra figura e creatura viene rinvigorito dalla teoria darwiniana. Nascimientto parlando dell'uomo dice:

Le naturaliste anglais le retirait une nouvelle fois du centre de la création, comme Galilée et Copernic l'avaient fait auparavant. Cette fois ci, la blessure semblait définitive. Sans le dogme créationniste de la Genèse et par conséquent, sans le dogme d'une apocalypse glorieuse à la fin des temps, l'homme apparaîtrait comme un être vivant de plus appartenant à la nature. Sa spécificité relative perdait ainsi le caractère théo-ontologique que lui conféraient aussi bien la tradition philosophique que le christianisme, entre autres croyances.¹⁵⁹

Con le scoperte darwiniane l'uomo torna a vivere esclusivamente nel presente, in una temporalità limitata e definita, priva di un al di là, alla stregua di tutti gli esseri viventi. Con loro condivide la malattia e la morte, la ferinità e il senso di accudimento, la

¹⁵⁵ Nadia Setti et Maria Graciete Besse (sous la direction de) *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps: études*, Paris, L'Harmattan 2013, pp.105-106, traduzione nostra

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ *Ibidem*

volontà di sopravvivenza e la lotta per la supremazia. Non è dunque certamente un caso se queste due scrittrici abbiano avuto un'attenzione così ridondante per il regno animale che compare in tutta la loro produzione. È un regno attraverso cui addentrarsi in queste tematiche creaturali e farle emergere in maniera vivida, accostate a personaggi la cui sensibilità empatizza con questi animali, ponendo il lettore di fronte a evidenze forti che creano spesso disagio, che disturbano, che smuovono rabbia e pietà, ma non era intenzione delle autrici essere rassicuranti.

La scelta delle specie che vengono inserite nella narrazione suggerisce già alcuni degli elementi su cui Morante e Lispector orientano la loro indagine sul creturale, in questa «terra di mezzo del Perturbante»¹⁶⁰ costituita dal regno animale.

Elsa Morante adotta prevalentemente due specie: i cani e i gatti. Prendendo qui in considerazione la produzione romanzesca possiamo dire che questi sono sempre presenti, o gli uni o gli altri, ma spesso entrambi.

Già nell'esordio di *Menzogna e sortilegio* il gatto Alvaro, a cui è dedicata la poesia finale, è un personaggio importante, mentre nell'*Isola di Arturo* incontriamo Immacolatella, la cagnolina che accompagna il protagonista nei primi anni di vita e che, come abbiamo visto, muore di parto in tarda età. Nella *Storia* sono presenti entrambi: il cane Blitz, poi sostituito alla sua morte dalla pastora Bella, la gatta Rossella e i vari gatti randagi che spuntano qua e là per le strade di Roma. Personaggi suggestivi in questo romanzo sono anche i canarini di Pietralata, che esulano dal mondo dei mammiferi e vedremo perché. In *Aracoeli* infine, si intravede la presenza del cane Balletto che Emanuele amava molto e che invece gli venne sottratto. A queste principali si aggiungono poi altre specie che li affiancano solo marginalmente.

Come abbiamo visto nel precedente paragrafo, la morte della sua compagna di giochi Immacolatella è il primo accadimento che incrina la pacifica quiete di Arturo, quella costituita dalle sue mirabolanti avventure che colmano l'assenza paterna, che allontanano il bruciante ricordo delle *altre* avventure, quelle che il padre vive altrove (come crede Arturo). Immacolatella muore di parto, evento che simboleggia una maternità ferita, la stessa che ha ucciso la madre di Arturo e su cui Elsa Morante riflette

¹⁶⁰ Guido Vitiello, *Sorridi, sei nel mondo del terrore*, il Foglio Review, n°14, 17 dicembre 2022, Poligrafici Il Borgo S.r.l., Bologna

spesso, lasciando definitivamente solo il fanciullo con cui viveva in sintonia, di cui coglieva gli umori e spronava le felicità.

Dal momento stesso che lasciava Procida, mio padre per me ridiventava una leggenda! [...]Dopo le partenze di mio padre, nella Casa dei guaglioni, Immacolatella mi girava sempre intorno, preoccupata della mia svogliatezza, incitandomi a giocare e a dimenticare il passato. Quante commedie faceva quella pazza! Saltava in aria e si gettava in terra come una ballerina. Anche si trasformava in una buffone: io ero il re. E vedendo che io non m'interessavo a lei, s'accostava impaziente, domandandomi con i suoi occhi marrone: "Che pensi in questo momento? Si può sapere che hai?" Come le donne, che quando un uomo è serio, spesso lo credono malato; oppure si ingelosiscono, perché i suoi pensieri gravi sembrano, a loro, un tradimento della loro futilità. [...]

Si dirà: parlare tanto d'una cagna! Ma io, quand'ero un ragazzino non avevo altri compagni che lei, e non si può negare che era straordinaria. Per conversare con me, aveva inventato una specie di linguaggio dei muti: con la coda, con gli occhi, con le sue pose, e molte note diverse della sua voce, sapeva dirmi ogni suo pensiero; e io la capivo. (IA, p. 46)

In questo paragrafo del primo capitolo intitolato proprio *Immacolatella* Arturo racconta del rapporto speciale che aveva con lei, sua unica compagna d'infanzia che cercava di consolarlo e di rianimare in lui la voglia di gioco e di allegria che spariva non appena il padre lasciava l'isola. La cagna è paragonata alle donne che si intristiscono alla serietà indifferente degli uomini e porta su di sé lo stigma della donna che vive nell'attesa di compiacere l'uomo. Non è questa però la sfumatura che risalta di più nelle doti di Immacolatella che, come dice il suo nome stesso facendo eco all'Immacolata concezione cristiana, è simbolo di purezza e, nonostante quanto accada con i suoi cuccioli morti, di maternità. Qual è infatti il suo ruolo se non quello di essere in parte madre, in parte guardiana, in parte amica di Arturo? Come Usepe sarà l'evoluzione degenerata e ombrosa del luminoso guerriero Arturo, così Immacolatella è invece il prototipo di Bella e lei sì che sarà a tutti gli effetti una sostituta materna.

La storia del rapporto tra il cane e l'uomo attraversa le pagine della letteratura che rispecchia i nodi e le dinamiche contrastanti di questo millenario rapporto. Il cane è depositario di funzioni sacre «connesse ai riti di passaggio dalla vita alla morte, quasi guardiano del mondo ctonio cui l'uomo era destinato»¹⁶¹ (di cui troviamo un'eco in Cerbero), ma anche temuto per la ferocia e disprezzato per l'atavica fame che lo porta a frugare persino tra i rifiuti, (ritroveremo quest'immagine in Ida, che vaga affamata per le

¹⁶¹Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Bologna, Carocci, 2009, p. 44

vie di Roma). Il rapporto uomo-cane oscilla tra amore e paura, affetto e disprezzo, commozione e fedeltà gratuita ed è proprio la fedeltà e la dedizione assoluta l'elemento con cui il cane fa il suo ingresso nella letteratura occidentale nel VIII secolo a. C., con il celebre riconoscimento di Ulisse da parte del vecchio e fedele cane Argo nell'*Odissea*¹⁶². Compagno di avventure e scorribande, Argo riconosce il padrone che non vedeva da anni e poi muore, pianto dall'integerrimo Ulisse che si commuove per la morte del suo fedele amico. Proprio di questa primigenia apparizione intravediamo il riflesso in Arturo e Immacolatella: Arturo piccolo eroe procidano, combatte nel mare contro mostri inventati con Immacolatella al fianco, quasi come un piccolo Ulisse,

Nella Morante, come in altri scrittori, il rapporto col cane implica la naturalità degli affetti primordiali e ineludibili come la gioia o la sofferenza, che accomunano, nei drammi grandi o quotidiani dell'esistere, l'uomo al cane, il suo inseparabile "doppio", e, nel branco [...], fin nei luoghi più intimi e promiscui imposti dalla ferocia della guerra, i rifugi, in solidarietà complice umana e canina, fra deboli e diseredati.¹⁶³

Composta da deboli e diseredati è anche la coppia Bella e Usepe che nell'ultimo anno di vita di Usepe è inseparabile. L'arrivo di Bella va a colmare ben più di un posto nella famiglia di Ida e, ancora una volta, Elsa Morante è la narratrice raddomantica che continua a tessere qui i fili imbastiti nel precedente romanzo, fermandosi su alcuni dei nodi centrali della sua poetica. Il precedente cane di Nino e Usepe, Blitz, era un trovatello meticcio, portato a casa dal fratello maggiore e affidato al bambino mentre lui era via. In uno dei bombardamenti della città Blitz, restato a casa mentre Ida e Usepe erano a fare la spesa, resta ucciso sotto le macerie. Questa sua morte potrebbe inserirsi nella scia di morte che investe gli altri «possibili padri»,¹⁶⁴ a sostegno della visione della figura paterna come fragile e assente. «La partenza di Gunther, peraltro destinato a

¹⁶²*Ibidem*

¹⁶³ Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Carocci, Bologna, 2009, p.48

¹⁶⁴ Goffredo Fofi, *Alcuni appunti al romanzo La Storia*, in *Ombre rosse* dicembre 1974, n. 7. Fofi definisce il romanzo un «grande affresco materno» dove «sono i possibili padri di Usepe a fallire, a morire, e in qualche modo a tradirlo».

morte prematura è prologo degli esiti ferali che abbattono tutti gli altri possibili padri, da Nino a Davide, fino a Scimò»¹⁶⁵ e a questi si aggiunge la scomparsa di Blitz.

Dopo questo avvenimento dovrà finire la guerra prima che Nino ritorni a casa in un bel pomeriggio di luglio del 1946 con un gigante bianco che andò incontro a Usepe «come se lo conoscesse già da secoli» e lo rapì in «una festa enorme»(LS, p. 434). Subito nella descrizione di Bella viene fatto il paragone con Blitz, superato in dolcezza dallo sguardo dei suoi occhi marroni che non possono non ricordarci quelli di Immacolatella, che viene rievocata non solo con il dettaglio del colore, ma anche nell'associazione al sesso femminile:

[...] s'accostava impaziente, domandandomi con i suoi occhi marrone: "Che pensi in questo momento? Si può sapere che hai?" Come le donne, che quando un uomo è serio, spesso lo credono malato; oppure si ingelosiscono, perché i suoi pensieri gravi sembrano, a loro, un tradimento della loro futilità. (Immacolatella, IA, p. 46)

Una differenza invece si notava fin dal principio nei loro sguardi. Infatti, Bella aveva a volte, nei suoi occhi di color nocciola, una dolcezza e malinconia speciale, forse perché era femmina. (Bella, LS, p. 436)

Se Blitz come gli altri maschi abbandona il piccolo Usepe, Bella subentra quando Ida inizia a cedere e ad abbandonarsi agli stati confusi della sua mente, aggravati poi dalla morte di Nino. In quest'ultimo tragico anno, dove la tragedia e la brutalità della piccola storia superano gli anni della guerra, «Usepe ebbe due madri» (LS, p. 474).

Secondo Giovanna Rosa, Bella non sarebbe solo parente di Immacolatella, «sorella nella maternità dolorosa», (anche Bella aveva avuto una seconda maternità in cui rischiò di morire), ma la «vera erede del mistero di Nunziatina»¹⁶⁶: «a momenti pareva una cucciola di pochi mesi [...] e a momenti, pareva una vecchia di migliaia d'anni, di memorie antiche e sapienza superiore»(LS, p.437).

Mentre la madre naturale Ida si avvia verso una decadenza psichica descritta in un «processo di patetizzazione»¹⁶⁷, la madre adottiva e non umana Bella oscilla tra comportamenti ammantati di chiarore fiabesco e comportamenti umani caratterizzati da un forte senso di responsabilità materna, che si pone in contrasto con l'inaffidabilità di

¹⁶⁵ Giovanna Rosa *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano, 1995, p.283

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 281

¹⁶⁷ *Ibidem*

Ida. Sarà proprio la pastora a correre a chiamare Ida quando Usepe, colpito da una crisi epilettica, sviene durante una delle loro passeggiate pomeridiane, è sempre lei che lo riporta a casa, sano e salvo, per l'orario dei pasti e sarà di nuovo lei, infine, a fare capire ad Ida che per Usepe, dopo l'ultimo collasso non c'è più speranza.

Solo in ritardo, incontrando gli occhi di Bella, essa capì. La cagna difatti era lì che stava a guardarla con una malinconia luttuosa, piena di compassione animalesca e anche di commiserazione sovrumana la quale diceva alla donna: «Ma che aspetti disgraziata? Non te ne accorgi che non abbiamo più niente da aspettare?» (LS, p. 646)

In queste affermazioni finali Morante evidenzia come la cagna in quanto animale avesse quella compassione animalesca e commiserazione sovrumana propria solo delle creature primordiali, mentre Ida, annebbiata dal dolore che fa collassare la sua mente, non riesce a capire. Eppure, come abbiamo detto, anche Ida, un tempo, apparteneva a questo mondo creaturale, ma nella sua finale degenerazione psichica perde quel «potere universale» che all'inizio del romanzo viene così descritto da Morante:

E difatti, Ida era rimasta, nel fondo, una bambina, perché la sua precipua relazione col mondo era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita. I soli a non fare paura, erano stati suo padre, suo marito, e più tardi, forse, i suoi scolaretti. Tutto il resto del mondo era un'insicurezza minatoria per lei, che senza saperlo era fissa con la sua radice in chissà quale preistoria tribale. E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione. Precognizione, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, «sanno» il passato e futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso –che in loro è comune, e confuso negli altri sensi corporei– il senso del sacro: intendendosi, dal loro, per sacro, il *potere universale* che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati. (LS, p.21, corsivo dell'autrice)

In questa sequenza iniziale della *Storia Elsa* Morante racchiude quasi per intero l'intento di questo suo romanzo centrale e definitivo nella sua produzione tanto quanto nel successo di pubblico. Sebbene Usepe ne sia il protagonista, l'agnello sacrificale, l'epicentro di tutti gli affetti e delle commozioni dei lettori, (il romanzo fu aspramente criticato per il *pathos* melodrammatico che lo caratterizza¹⁶⁸) Ida è anch'essa una creatura sacrificata, vera incompresa di questa storia.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 282

Nella narrazione della storia familiare di Ida Ramundo Morante ci consegna le chiavi per interpretarne la figura: è una bambina, anche lei, ed è caratterizzata da una perenne paura, ancorata a quella «preistoria tribale» che la rende preda, alla stregua degli animali. Nei suoi occhi, così come in quelli di Bella, sempre, ma soprattutto nella scena finale, è racchiusa un'idiozia sapiente, una «precognizione» la chiama Morante e ci dice che non ha a che fare con la mente, ma con il corpo che sa senza capire, che intuisce con l'istinto tutte le ere del tempo. Quello che sente è il «senso del sacro» e questo riuscire a sentire che solo a lei e alle creature come lei è concesso, deriva dall'essere nati esclusivamente per soccombere al «potere universale». Cos'è la Storia se non parte integrante di questo potere universale?

Ida, come Ueseppe, appartiene di più al mondo animale che a quello umano, privata di quella coscienza e di quella forza razionale che gli uomini hanno, o meglio, dovrebbero avere. Infatti se Ueseppe e sua madre sono assimilabili al creaturale in quanto prede fragili che rischiano perennemente di essere schiacciate da un mondo in cui non c'è spazio per quelli come loro, gli altri, i potenti, sono invece più vicini alla creaturalità ferina, all'aggressività dei predatori, alla legge del più forte.

La storia, si capisce, e tutta un'oscenità fin dal principio, però anni osceni come questi non ce n'erano mai stati. Lo scandalo –così dice proclama– è necessario, però infelice chi ne è la causa! Già difatti: è solo all'evidenza della colpa, che si accusa il colpevole... E dunque il proclama significa: che di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva –perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro... lascerete stata: la complicità! (LS, p. 584, corsivo dell'autrice)

In queste parole pronunciate da Davide Segre, personaggio che qui non possiamo approfondire, ritroviamo la voce dell'autrice e la risposta alla precedente sequenza su Ida: la Storia è solo copia indecente e volgare del mondo, la Storia per Elsa Morante è fascista *tout court*.¹⁶⁹ Di fronte a questa indecenza solo le creature che hanno mantenuto il loro legame con il senso del sacro si salvano dall'essere partecipi e complici dello scandalo, ma il prezzo da pagare per questa salvezza è in realtà la loro morte.

Questa ambiguità del creaturale è al centro della trattazione del tema degli animali nelle nostre autrici, ma anche negli altri autori che l'hanno utilizzato (come Apollinaire,

¹⁶⁹ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p.173

Kafka, Borges, Cortázar¹⁷⁰, o Mann, Woolf, La Capria, che nel recupero del cane meticcio e non di razza si avvicina molto a Morante¹⁷¹). Un'ambiguità enigmatica che fa acquisire all'animale la dimensione della «sfinge, di colui che è a priori insondabile e impalpabile. [...] Un essere enigmatico che ci mette di fronte ad un doppio mistero, quello dell'animalità, che entra in comunicazione con quello della differenza umana.»¹⁷² Problematizzare è dunque la parola chiave anche di fronte a comportamenti apparentemente definiti, apparentemente incasellati dall'una o dall'altra parte della frontiera uomo-animale che considera il non-umano non come «l'opposto negativo dell'umano, né inversamente la sua migliore sfaccettatura.»¹⁷³

In *Lispector*, così come in Morante, l'utilizzo dell'animale non mira alla semplice comparazione nel tentativo di capire «come l'uomo si sentirebbe al posto dell'animale»¹⁷⁴, ma è più sottilmente collegato a come «si sviluppa il passaggio inevitabile attraverso il diventare-animale dell'uomo, con tutto il pericolo che questa esperienza comporta.»¹⁷⁵ L'incontro sconvolgente è infatti quello che avviene con la propria estraneità, e animalità, *per mezzo* dell'estraneità animale nella quale risultano più evidenti i labili confini della nostra creaturalità.

Il comportamento animale funge da specchio per quello umano e, in un ulteriore passaggio, mette in luce la possibile trasformazione dell'uomo sulla base di quella creaturalità che in esso risiede assopita. Torniamo per un istante sull'ultimo testo di *Lispector* già analizzato, *Un soffio di vita*, per recuperare un importante estratto sul tema dell'animalità ferita e ferina in cui l'autrice, sulla base di una reale esperienza da lei vissuta che si aggiunge a quella raccontata dell'incendio da lei stessa causato, mette in rilievo l'ambiguità caotica del creaturale.

¹⁷⁰Nadia Setti et Maria Graciete Besse, (sous la direction de) *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps: études*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.105

¹⁷¹ Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Bologna, Carocci, 2009, p.49

¹⁷² Nadia Setti et Maria Graciete Besse, (sous la direction de), *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps: études*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.105

¹⁷³ *Ivi*, p. 106

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ *Ibidem*

Uno di questi giorni succederà: il mio cane aprirà la bocca e si metterà a parlare. Sarà la gloria. Ulisses è Malta, è l'Amapá – si trova alla fine del mondo. Come ci si arriva? Abbaia in modo quadrato – non so se si capisce quello che voglio dire. [...] Cerco di capire il mio cane. Lui è l'unico innocente. Io so parlare una lingua che comprende solo il mio cane, lo stimato Ulisses, mio caro signore. [...]

Una volta ha fatto una cosa inaspettata. Ma me la meritavo. Gli ho fatto una carezza e lui ha ringhiato. E ho commesso l'errore di insistere. Lui ha fatto un balzo che proveniva dalle sue profondità selvagge di lupo e mi ha morso la bocca. Mi sono spaventata e sono dovuta andare al pronto soccorso dove mi hanno dato sedici punti. Mi hanno detto di dare via Ulisses a qualcun altro perché per me rappresentava un pericolo. Ma il fatto è che, a seguito di quell'incidente, mi sono legata a lui ancora di più. Forse perché ho sofferto a causa sua. Soffrire per un essere sprofondata il cuore dentro al cuore. (USDV, p. 71)

Clarice Lispector racconta qui ciò che è davvero accaduto con il suo cane Ulisses, (un nome esplicitamente joyciano, nonché il nome del suo unico terapeuta psicanalista, Ulisses Grisoler¹⁷⁶) che la morse sfigurandole, per la seconda volta dopo il fuoco, il suo bellissimo volto strappandole una guancia. Nel riportare qui questo traumatico episodio, Lispector sottolinea come la sua umana invadenza nel territorio «[del]l'unico innocente» abbia scatenato le «profondità selvagge di lupo» del suo cane, ma di come questo contatto violento con l'aspetto più ferino di Ulisses e la sofferenza da esso derivata, l'abbia fatta sentire ancora più vicina a lui. Una sofferenza comune che crea compassione, una sofferenza che «sprofonda il cuore dentro al cuore».

E proprio l'innocenza qui sottolineata è la forma alternativa di conoscenza che Morante contrappone alla ragione e al «freddo moralismo che distrugge la spontaneità dei rapporti umani»¹⁷⁷ capaci di generare esperienze storiche come la guerra e lo sterminio degli ebrei proprio perché manchevoli di quel sentire e com-patire tipico di chi possiede ancora quell'innocente senso del sacro. Questo non significa però che la visione morantiana sia ingenuamente rosea e che implichi una bontà animale che esclude la brutalità violenta che sottolinea Lispector. Infatti oltre a Blitz, Bella e Immacolatella, personaggi e madri adottive, è un'altra la figura animale personaggio della *Storia* che racchiude in sé il lato negativo, violento e ambiguo sia dell'essere creature animali che dell'essere madri. Si tratta della gatta Rossella.

¹⁷⁶ Roberto Francavilla, *Clarice Lispector una lezione di Roberto Francavilla*, risorsa digitale

¹⁷⁷ Graziella Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci Editore, 2016, Roma, pp.214-215

Sia negli immaginari colti della letteratura e dell'arte, sia in quelle superstizioni delle credenze religiose e dei riti popolari, il gatto si attesta sul piano dell'ambiguità, tra il sacro e il magico, veicolando una ricca ramificazione di significati come la malizia, la sensualità, l'insidia, l'imperturbabilità, il mistero, l'autonomia.¹⁷⁸

Lungo la *Storia* si incontrano qua e là ben più di un gatto a partire dai gatti a cui Vilma, anche lei molto vicino al creaturale proprio a causa della sua pazzia, «ragazza invecchiata, trattata là in giro, per una mentecatta» (*LS*, p. 60), porta da mangiare e che solo tra loro si sente in pace. Incontriamo poi un apologo animale con il paragone di Ida che fugge dal soldato tedesco ad un gatto di casa che «per un suo assurdo malumore si acquatta nei propri nascondigli» (*LS*, p. 63). In questi rapidi incontri, più simbolici e metaforici, non è racchiusa la complessità che rende la gatta Rossella un vero e proprio personaggio.

Rossella è la gatta di Giuseppe Cucchiarelli, l'Eppetondo della grande parentesi collettiva dello stanzone di Pietralata, che si può leggere come effettivo esperimento di metamorfosi in un vero e proprio branco animale, dove i più deboli sono protetti dai più forti e dove il poco cibo che si ha nella carestia, si condivide. Rossella è schiva e solitaria, non si fa vedere se non di rado, l'autrice ne sottolinea, in linea con altre scrittrici novecentesche quali Oates e Colette,¹⁷⁹ l'autonomia più che la carica erotica¹⁸⁰ senonché due episodi sui tre significativi che la vedono protagonista, sono invece proprio legati alla sessualità e alla maternità.

Il primo episodio che rende la scontrosa Rossella irriconoscibile alla tribù dei Mille si colloca quando essa una notte entra nello stanzone miagolando euforicamente mentre tutti dormono, per annunciare l'arrivo di un forestiero che ha bisogno di aiuto: il giovane Davide Segre.

¹⁷⁸ Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Carocci, Bologna 2009, p.119 (*Gatti*, di Noemi Billi)

¹⁷⁹ Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Carocci, Bologna 2009, p.121

¹⁸⁰ Questo si discosta da una trattazione delle gatte improntata a sottolinearne le caratteristiche di sensualità in quanto «le affinità elettive del mondo femminile con quello felino appartengono, per inciso, a un immaginario prettamente maschile.» Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Carocci, Bologna 2009, p.121 (*Gatti*, di Noemi Billi)

Intanto Rossella, con premure inaudite, non cessava di sollecitarlo con la speciale voce MIUUUUU! e correva avanti e indietro dalla finestra all'uscio, chiaramente raccomandandosi di accogliere colui senza indugio.(*LS*, p. 195)

Ma la più complimentosa era Rossella, evidentemente incapricciata di quell'uomo. Dopo essersi strusciata contro le sue gambe con civetteria gli si sedette davanti nella posa della sfinge d'Egitto, senza più staccare da lui i suoi occhioni dorati.(*LS*, p. 196)

I presenti non si capacitavano di vederla così diversa, lei che non dava mai confidenza a nessuno, e, scostumata per natura, passava sempre le sue notti fuori di casa. Ma in realtà, all'insaputa di tutti, presentemente essa era incinta, e forse andava sviluppando qualche istinto per cui lei stessa si sentiva turbata e strana, non avendo ancora mai provato niente di simile nella sua vita. Era difatti alla sua prima gravidanza, e in età di nemmeno dieci mesi. (*LS*, pp. 197-198)

Come si evince dalle descrizioni dell'autrice qui riportate in questo particolare episodio la gatta Rossella perde la sua naturale scontrosità per indossare una veste più sensuale e suadente, «incapricciata di quell'uomo». Viene descritta con «una voce speciale», «complimentosa», «incapricciata» e «con civetteria» connotando qui una scena evidentemente focalizzata sull'aspetto corporeo, sensuale ed erotico della gatta che però non cattura l'attenzione di Davide Segre, un personaggio perennemente immerso in un arrovellarsi mentale che gli preclude qualsiasi tipo di contatto fisico ed emotivo. Estraneo alle manifestazioni d'affetto, scanserà sempre anche il piccolo Usepe, per implodere in un rapporto frenetico e ossessivo soltanto con il suo di corpo, rapporto mediato dall'utilizzo di droghe che gli sarà fatale. Non concede alla gatta dunque nemmeno uno sguardo, ma più interessante è come questo comportamento anomalo sia associato dalla narratrice, (dall'autrice?¹⁸¹), ad un'imminente maternità dell'animale, la quale, essendo molto giovane, non ha mai compiuto questa esperienza. Il tema della maternità che abbiamo già affrontato, ritorna qui legato alla vicenda di Rossella in due significative sequenze. In un primo momento è il cardine che smuove i sentimenti della gatta solitamente fredda ed emotivamente distaccata (come Davide in fondo, il quale però non proverà mai questa sensazione di calore materno avvicinandosi ad Usepe sempre troppo poco), e in un secondo momento quando Rossella partorisce il

¹⁸¹ Secondo Cesare Garboli, all'interrogativo su chi sia il narratore della *Storia* si può smettere di rispondere un narratore onnisciente, in quanto «l'onniscienza è messa in dubbio a ogni occasione proprio dal narratore stesso.» (C. Garboli, op. citata, p. 188) Garboli suggerisce che stavolta, seguendo l'intento di dare al romanzo la forma della cronaca, sia raccontata da «Elsa Morante ipse, proprio da lei, con l'intonazione e il timbro della sua voce e non con una voce imprestata ad altri.» (C. Garboli, op. citata, p. 188)

suo cucciolo tornando ad essere autonoma e sola, implorando un aiuto che resta inascoltato ed essendo costretta, non riuscendolo a sfamare, a compiere un gesto estremo di una «maternità negata»¹⁸²: lasciar morire la propria creatura.

Sebbene nuova, e ancora piccola d'età, essa s'indaffarò subito a strappargli d'intorno la membrana con dei morsi impazienti e quasi rabbiosi, come tutte le madri gatte già esperte. E poi si dette a leccarlo in fretta in fretta, come tutte le madri gatte, finché il gattino fece udire il suo primo miagolio, talmente fino che parve una zanzara. Essa allora s'accucciò sopra di lui, forse nella fiducia di allattarlo. Ma probabilmente, a motivo dei suoi troppi digiuni, oltre che dell'età immatura, aveva le mammelle secche. D'un colpo, improvvisamente si staccò da lui, riguardandolo soprapensiero con curiosità. E andò a riacciacciarsi per suo conto a una certa distanza, dove rimase ancora un poco in ozio con gli occhi consapevoli pieni di malinconia senza più rispondere a quel piccolo miagolio solitario. Poi d'improvviso tese gli orecchi, avendo colto le note voci dei fratelli di Carulí che rincasavano; e come udì aprirsi l'uscio d'ingresso, gettato un ultimo sguardo indifferente verso il gattino, fu pronta a saltar fuori dalla tenda nella strada. (*LS*, pp. 256-257)

Come viene ribadito più volte Rossella, nonostante la sua giovane età, possiede l'istinto delle madri esperte, ma, in realtà, il sottolineare questo elemento serve proprio a specificare che esso non basta. Il gesto estremo della gatta, che troppo debole e sciupata, non riesce a sfamare il suo cucciolo e lo abbandona alla morte, è il risultato dell'insufficienza dell'istinto materno, concetto rigettato dall'autrice come si evince anche dall'incapacità materna di Ida, ma anche di Arcoeli, di Anna, di tantissimi personaggi femminili, sostituiti da una maternità altra, ossia quella animale. La negazione di Rossella dimostra ancora una volta l'ambiguità dell'essere madre, l'oscillazione tra la gioia e il dolore di questo evento, ma anche tra il suo essere un ruolo tanto naturale quanto culturale.

Sull'ultima apparizione della gatta Rossella torneremo alla fine di questo paragrafo. Adesso restiamo sul tema della maternità felina che compare, in maniere molto simile, in *Acqua viva* di Lispector. Non abbiamo ancora affrontato questo testo se non estrapolandone alcune citazioni ed è un testo che è difficile definire romanzo in quanto, sebbene nasconda una trama, essa è debolissima e si esaurisce nell'intento del monologo di una pittrice che non dipinge, ma che comincia a scrivere accorgendosi di amare molto di più le parole che i tratti del disegno. Si rivolge, con questo monologo sotto forma di lettera, al suo amato, ma questo non è altro che un pretesto clariciano per dare ampio e

¹⁸² Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi, (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Bologna, Carocci, 2009, p. 124

libero spazio ad un flusso di coscienza che ben poco segue un ordine o una logica e che diventa magma denso di pensieri e di riflessioni sulla vita, sulla morte, sull'animalità. Fin dal titolo infatti questo testo rinvia ad una forte presenza animale.

Água viva tradotto linearmente nell'italiano *Acqua viva* in portoghese ha anche un altro significato che nella nostra lingua sfugge alla traduzione, ossia quello di «medusa.» La presenza della medusa è da tenere in considerazione ed ha a che fare, richiamandone l'archetipo, con la connotazione del femminile fluente, fluida, vitale ma anche pericolosa¹⁸³. Animale a Lispector molto caro, la medusa è «una categoria dell'informe, dell'asessuato, del neutro, a cui [... l'autrice] aspira come finale della sua esistenza».¹⁸⁴ Ambiguo, labirintico, sfuggente è anche il testo qui racchiuso, un testo breve e metatestuale, dove la scrittura è la vera protagonista insieme all'*It*, il pronome neutro della lingua inglese inteso dall'autrice come «il mistero dell'impersonale».¹⁸⁵ L'*It* è una vera e propria ossessione di Lispector, la sua aspirazione esistenziale, quella del raggiungimento di uno stato magmatico di nulla, ma di un nulla esistente.¹⁸⁶

In questo nulla cosmico, gli animali sono i protagonisti.

Mi hanno detto che la gatta, dopo aver partorito, si mangia la sua placenta e per quattro giorni non mangia nient'altro. È solo più tardi che beve il latte. Lasciami parlare puramente di allattamento. (*Acqua viva*, da qui AV, p. 31)

Nascere: ho già assistito al parto di una gatta. Il gatto viene fuori avvolto in una sacca piena d'acqua e tutto raggomitato all'interno. La madre lecca così tante volte la sacca d'acqua che questa alla fine si rompe ed ecco un gatto quasi libero, legato soltanto dal cordone ombelicale. Allora la gatta-madre-creatrice rompe con i denti quel cordone e appare una cosa in più nel mondo. Questo processo è it. Non sto scherzando. Sono seria. Perché sono libera. Sono così semplice. Ti sto dando la libertà. Prima rompo la sacca d'acqua. Poi taglio il cordone ombelicale. E tu sei vivo per conto tuo. E quando nasco, sono libera. Questa è la base della mia tragedia. No. Non è facile. Ma «è». (AV, p. 34-35)

¹⁸³ Federica Negri, *Incroci di genere: Raccontarsi contro gli stereotipi: la scrittura nell'opera di Clarice Lispector e Yukio Mishima*, Università degli Studi di Padova, risorsa digitale

¹⁸⁴ Roberto Francavilla, *Clarice Lispector- Una lezione di Roberto Francavilla*, 21 maggio 2021, risorsa digitale

¹⁸⁵ Clarice Lispector, *Acqua viva*, Milano, Adelphi, 2017, p. 30

¹⁸⁶ Roberto Francavilla, *Clarice Lispector- Una lezione di Roberto Francavilla*, 21 maggio 2021, risorsa digitale

Ecco che ritroviamo il tema del parto di una gatta, raccontato anche qui, sebbene senza l'atto tragico finale che avviene nella *Storia*, con una rappresentazione lontana dalla visione dolce e protettiva della maternità, in linea con la poetica di entrambe le autrici, che sigilla la loro riflessione creturale su questo naturale avvenimento che viene raccontato nelle loro opere sia dal punto di vista umano che animale e che, in tutti e due i casi, decreta la «base [di ogni] tragedia».(AV, p. 35)

Stilisticamente più frammentata e sempre lanciata verso un introspettivo dialogo con sé stessa, Lispector, come Morante, racconta delle gatte-madri e delle azioni *post partum* che devono compiere al fine di liberare il loro cucciolo dalla placenta con dei morsi che sfiorano la ferinità in virtù di un atto necessariamente amorevole, dove la bocca e i denti e la lingua servono qui a rompere il cordone ombelicale che li teneva uniti e a lasciar andare la loro prole. Non può non sovvenirci la riflessione di Emanuele su quanto la nascita sia sempre una feroce separazione, unita alla sua richiesta, implorante e drammatica, allorché chiede alla morta Aracoeli di essere rimangiato, «come fanno le gatte con i loro piccoli nati male.» (A, p. 127)

In *Acqua Viva* qualche pagina dopo questo episodio Clarice Lispector richiama esplicitamente il mondo animale ed esteriorizza, in questo testo che abbiamo detto essere molto esplicativo della sua poetica nonché il penultimo, il suo pensiero sulle creature non umane. Non possiamo riportare per intero questa lunga sequenza, ma ne estraiamo un paio di brani, i più emblematici a nostro avviso, per rintracciare la riflessione creaturale di questa scrittrice.

Ho di nuovo bisogno di sentire l'it degli animali. È da molto tempo che non entro in contatto con la vita primitiva degli animali. Ho bisogno di studiare le bestie. Voglio cogliere l'it per poter dipingere non un'aquila e un cavallo, ma un cavallo con le ali spiegate di una grande aquila. Rabbrivisco tutta quando entro in contatto fisico con gli animali o alla loro semplice vista. Le bestie mi fantastano. Sono il tempo che non si misura. Mi sembra di provare una sorta di orrore per quelle creature vive che non sono umane e che hanno i miei stessi istinti ma liberi e indomabili. L'animale non sostituisce mai una cosa con l'altra. (AV, p. 48)

A volte mi elettrizzo a vedere un animale. Adesso sto sentendo dentro di me il grido ancestrale: mi pare di non sapere chi è più la creatura, se io o l'animale. E mi confondo tutta. A quanto pare ho paura di affrontare istinti soffocati che davanti alla bestia sono costretta a riconoscere. Ho conosciuto un «lei» che umanizzava le bestie chiacchierando con loro e attribuendo loro le sue caratteristiche. Non umanizzo le bestie perché è offensivo – bisogna rispettare la natura – sono io che mi animalizzo. Non è difficile e avviene semplicemente. Si tratta solo di non fare resistenza e di abbandonarsi. (AV, p. 49)

Gli elementi da noi evidenziati vogliono mettere in rilievo il nucleo di questa esplicita riflessione: le bestie, gli istinti, il grido ancestrale, l'umanizzare, l'animalizzare. Clarice Lispector chiude qui il cerchio delle opposizioni uomo/animale, razionale/irrazionale, bene/male, intellegibile/sensibile, maschile/femminile, aprendo la possibilità di invertirle.¹⁸⁷ Il solo entrare in contatto visivo con gli animali la fa rabbrivire, ma è un contatto che le è necessario per recuperare quelli che sono i suoi «stessi istinti ma liberi e indomabili».

Il grido ancestrale risuona nel suo intimo a tal punto da confonderla su chi sia più creatura, se lei o l'animale e quello che confonde di più è proprio il non riconoscere quegli istinti come propri, oltre che appartenenti alle bestie, non riuscire a vedere quel filo che ad esse ci collega. La conseguenza di questa cecità ci porta a soffocare questi istinti, incorrendo nel rischio di farli deflagrare, metaforicamente e letteralmente, nei conflitti bellici, nella violenza, nella disumanità, come spiega attraverso l'uso del bestiario Elsa Morante.

Umanizzare le bestie, afferma Lispector, è offensivo per loro, «bisogna rispettare la natura» e tocca dunque all'uomo animalizzarsi, trasformazione questa che non ha nessuna connotazione negativa, anzi, la quale significherebbe riavvicinarsi a quel non-umano che ci abita.

Il contatto con l'animale, visivo o fisico, può però essere anche fonte di terrore e di inquietudine, di paura e di violenza, come abbiamo in parte già visto con l'episodio autobiografico dell'autrice e del cane Ulisses. Le emozioni destabilizzanti liberate da questo incontro derivano non soltanto dalla paura che l'animale possa ferirci concretamente, o dal fatto che la sua forza fisica possa superare la nostra, ma sono strettamente collegate al risveglio di Thanatos, di quel Cerbero e di quella medusa magmatica e silente che vivono dentro di noi.

¹⁸⁷ «La littérature pensante de Lispector ouvre la possibilité d'inverser les oppositions qui selon Nietzsche sont à la base du savoir philosophique¹⁸, oppositions telles que homme/animal, rationnel/irrationnel, bien/ mal, intelli-gible/sensible, vivant/mort, présent/absent, organique/inorgani-que, masculin/féminin, etc. Au moyen de cette critique radicale, aucun terme ne peut être reconnu sous sa configuration finale, de façon à ce que l'identité devienne un effet du processus général entre la nature et la culture, et pas sa cause et/ou sa fin.» Nadia Setti et Maria Graciete Besse (sous la direction de) *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps: études*, Paris, L'Harmattan, 2013

Devo interrompermi per dire che « X » è ciò che esiste dentro di me. [...] « X » non è né bello né brutto. È sempre indipendente. Ma accade solo a chi ha un corpo. Anche se è immateriale ha bisogno del nostro corpo e del corpo della[...] L'eccesso di me arriva a essere doloroso e quando sono eccessiva devo darmi, come il latte che se non fluisce fa esplodere il seno. Mi libero da questa pressione e torno alle dimensioni naturali. L'elasticità esatta. Elasticità di una pantera morbida.

Una pantera nera in gabbia. Una volta guardai fissa negli occhi una pantera e quella guardò fissa nei miei. Ci trasmutammo. Che paura. Me ne andai di lì completamente annebbiata dentro, l'« X » inquieto. Tutto era successo dietro il pensiero. Ho la nostalgia di quel terrore che mi provocò lo scambio di sguardi con la pantera nera. So incutere terrore. (AV, pp. 79-80)

In questa peculiare sequenza Lispector aggiunge al concetto dell'*It* quello dell'« X », definito come «ciò che esiste dentro di me» e come il possibile soffio dell'*It*. Un nucleo pulsante che *accade* solo a chi ha un corpo, un nucleo che non ha connotazione positiva o negativa, ma che abita il creaturale. Ritorna il tema del latte materno come liberazione di un'eccedenza altrimenti dolorosa, lo stesso latte che serviva alla liberazione del gattino.

L'incontro con la pantera è evidentemente molto suggestivo e connotato da una sensazione di elettrica sintonia e allo stesso tempo diffidenza, scaturite dal contatto visivo che fa paura perché riaccende la ferinità nascosta in quel « X » remoto. Gli occhi negli occhi sono un potente contatto sebbene non prettamente fisico, tanto potente da generare una trasmutazione. «Ci trasmutammo»: con questa brevissima frase Lispector racchiude la metamorfosi che avvenne tra l'una e l'altra, dall'una all'altra, lo scambio di punto di vista, quasi reale, di posizione e di visione. Una sostituzione brevissima, un istante solo in cui gli occhi della pantera nera sono quelli della protagonista, e dell'autrice, e viceversa.

Acqua viva è il penultimo testo di Lispector, ma l'incontro con questo particolare felide, la pantera nera, viene raccontato anche molti anni prima nel *Lampadario*, titolo del 1946, segno che questi grandi felini sono da sempre una particolare attrazione per l'autrice.

In questo romanzo Virginia ci descrive una sua camminata nello zoo della città e i suoi incontri con alcuni significativi animali: delle scimmie, una tigre, una pantera nera. Queste le principali bestie su cui Virginia sofferma lo sguardo e tra esse, questa volta, l'incontro più perturbante avverrà con la tigre, mentre la pantera nera, lasciata qui per ultima e un po' più marginale, resterà una presenza in sospeso. La ragazza infatti,

attirata dal felino nero, viene richiamata dal guardiano che gli mostra la sua mano ferita proprio dalla pantera. Significativo è in questa scena l'andirivieni tra le gabbie che coincide con un'alternanza di emozioni che vanno dalla paura all'euforia, dalla soggezione alla curiosità.

Prima di guardare la tigre, Virgínia vede un gruppo di scimmie che «non facevano niente, si spidocchiavano, guardavano, si aggrappavano alle sbarre strizzando l'occhio, facevano segnali, guardavano come dolci prostitute.»(IL, p. 166) Dopo questa breve descrizione silente delle scimmie, animale che riaccende gli istinti più licenziosi, arriva lo scambio di sguardi che ricorda quello di *Acqua viva*, qui messo in scena con la tigre.

Si avvicinava alla tigre inalando il bollore e l'aria viziata della gabbia; vincendo il destino stesso si costringeva a guardare sola al mondo la tigre negli occhi, la sua andatura ondeggiante, elevandosi al di sopra del terrore, finché non ne usciva una specie di verità che la rappacificava come una cosa, lei sospirava strizzando gli occhi. Quell'odore ripugnante di stanchezza le faceva bene, lei chiudeva i suoi denti di donna. (IL, p. 166)

Un incontro forzato in cui la protagonista si costringe a guardare, gli occhi negli occhi, la belva, respirando l'odore dell'aria della gabbia, un'odore che «le faceva bene». In questo passaggio che potremmo definire quasi del tutto sensoriale, dove l'olfatto, la vista, il movimento del corpo sono gli elementi che realizzano questa sequenza, avviene la trasmutazione e Virgínia cerca quel contatto quasi come per diventare lei stessa la tigre. Si elevava sopra al terrore per riappacificarsi con sé stessa, per tornare al corpo. La creaturalità degli animali nei testi che stiamo esaminando riapre sempre il contatto con la propria, il loro corpo che predomina sulla razionalità fa riemergere negli umani il desiderio e la necessità di riappropriarsi del proprio. Il corpo di Virgínia reagisce al contatto visivo con le creature, trema, rabbrivisce, si elettrizza.

«C'è gente che o la butto fuori o devo portarla al fresco. Si figuri, signora, che ci sono quelli che si accendono una sigaretta, tirano una boccata e poi la avvicinano al muso delle bestie ».

Lei disse: che orrore, però il suo corpo si mosse di dentro, frettoloso e oscuro. Gli emù ridevano in silenzio, pieni di allegria e stupidità ma un cartello diceva che erano pericolosi. Non lo sembravano, il collo sottile direttamente piantato sui fianchi voluminosi, pieni di movimenti calmi. [...] Passava accanto al serpente immobile e freddo con il cuore asciutto di coraggio. A un certo punto si mise a piovere, guardava bagnata gli animali inquieti nelle gabbie. Le pozzanghere cantavano. La pantera nera di velluto si muoveva, le zampe toccavano il suolo e se ne staccavano con passo leggero, rapido e silenzioso. La femmina, con la testa sollevata rispetto al corpo allungato a terra, ansimava assorta con sazietà, gli occhi verde pallido. Il guardiano dimostrò la ferita sul palmo della mano, gliel'aveva fatta la pantera. Ma c'era una tigre mansueta, gliela mostro, signora.(IL, pp. 166-167)

Ecco che l'orrore si mischia al piacere e la debolezza alla forza: «che orrore, però il suo corpo si mosse di dentro, frettoloso e oscuro.» Racchiusa in questa frase c'è l'ambiguità e il perturbante del creaturale, quella caratteristica su cui ci stiamo interrogando e che si inserisce in questa letteratura novecentesca con l'intento di smuovere i confini del modernismo, di inserire nelle sue trame questi fili conturbanti che nella rappresentazione animale rivelano tutta la loro potenza. La pantera nera ha morso il guardiano, quella aggressività latente è stata liberata, ma qui Lispector deve andare oltre e soffermarsi sulla tigre mansueta, quella che a Virgínia fa davvero paura. Nella sua liberazione cittadina infatti Virgínia è, e si sente, una belva in gabbia, in una gabbia invisibile da cui nemmeno lei sa come liberarsi, perché le sbarre sono fatte di incertezze, di nostalgie, di abbandoni e di silenzi. La sua sosta dalle cugine, (la vedremo nel paragrafo seguente), la sua relazione con Vicente che sembra non capirla mai veramente e la presenza di Adriano che invece la capisce senza che lei dica una parola: ognuna di queste situazioni concorre a creare la sua gabbia e Virgínia è quella tigre e quella pantera assieme, mansueta e pericolosa, che si muove un passo dopo l'altro con sensualità, diversa rispetto a chi la circonda, che trattiene le emozioni fino al punto in cui non possono far altro che esplodere.

Clarice Lispector sottolinea spesso con i suoi personaggi femminili e con le loro azioni che è da considerarsi più spaventosa l'assenza dei sentimenti e delle emozioni, lo smarrimento del legame con il corpo e con la sua voce piuttosto che una loro presenza fosse anche eccessiva. Le protagoniste, non tanto i protagonisti che abbiamo detto appartenere quasi esclusivamente alla categoria degli inetti, riescono a vivere solo se si liberano da quella gabbia, se esprimono la loro vera ed emblematica natura, anche ferendo, anche morendo per questo, come alla fine accadrà a Virgínia.¹⁸⁸

Quando il richiamo del corpo viene ascoltato si sopravvive o, a volte, si vive.

Ritorniamo dunque come anticipato all'ultima comparsa della gatta Rossella che, dopo la traumatica esperienza del parto, si rimpossessa della sua energia fisica e la sprigiona in un'azione violenta dettata dall'istinto e dalla fame.

¹⁸⁸ Questo però, non vuole significare che la concezione di Lispector sia ingenuamente rivolta ad una società nella quale sia possibile abbandonare le strutture civilizzatrici per ristabilire la natura allo stato puro. Il vero obiettivo è comprendere come uomo e animale condividano un patrimonio ancestrale. (Evando Nascimiento, op. citata a cura di N. Setti e M. G. Besse, pp. 104-105)

Questo suo ultimo atto avverrà sotto un'altra veste rispetto a quella della sfinge seducente o della partoriente scheletrica, in un'ulteriore metamorfosi che, come vedremo, trasmuterà anche Ida.

Dopo tre giorni dal parto, la gatta ricompare dunque macilenta e torva, la «bocca semiaperta che mostrava i denti [...] somigliava [...] a certi borsaioli abbruttiti» (*LS*, p. 258), affamata e abbruttita d'odio. Di quella felina sensuale che aveva cercato di attirare le attenzioni di Davide Segre, «dell'altera sfinge incapricciata dell'ebreo anarchico [...], rimane solo l'istinto estenuato e febbricitante della fame»¹⁸⁹, con cui, in un balzo fulmineo e imprevedibile, salta e recide il volo dei due canarini di Giuseppe, casualmente liberi, lasciando in terra «due straccetti sanguinolenti» (*LS*, 258).

L'unico volo di libertà dei canarini vissuti perennemente in gabbia, (torna il tema della cattività), viene brutalmente interrotto, e per sempre, dal riscatto di una gatta ferita, schiva, abbandonata nel suo unico momento di necessità («Sul far della sera, mentre nessuno si ricordava più di lei, d'un tratto levò uno strano inquieto miagolio, e sortì da sotto la catasta vagando intorno, con quell'inaudito lamento che implorava: aiuto, aiuto.» p. 256).

L'uccisione dei canarini, che, non fosse stato per il loro essere tenuti in cattività, sarebbe stata del tutto lineare con il ciclo naturale degli animali liberi nel rapporto preda-predatore, racchiude una metafora che porta con sé un messaggio chiave capace di spiegare l'intero romanzo. Morante lungo le oltre seicento pagine della *Storia* vuole allentare la tensione emotiva dei personaggi «fino a ridurla, a livello intellettuale e morale, a zero.»¹⁹⁰ Le creature protagoniste sembrano essere tutte indifferenti al grande gioco che si svolge sopra le loro piccole vite, continuano a volare fino a quando il silenzio assordante della città distrutta dalle bombe, o il volo reciso dagli artigli diventano impossibili da ignorare.

La rassegnazione all'incubo appare ormai evidente ed Elsa «Morante ha reciso con mano fermissima il cordone tra i destini individuali delle persone e la loro appartenenza a un destino, a un progetto, a uno straccio qualunque di disegno, di disegno, di

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 125

¹⁹⁰ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 185

provvidenza, di trascendenza storica.»¹⁹¹ Tutti, animali e persone, sono vittime, e carnefici, dello stesso destino. C'è però chi è più vittima tra le vittime, ma questo non cancella il fatto che tutti i destini sono uguali, e le similitudini ossessive tra il comportamento della specie umana e quello della specie animale ci ricordano che il nostro destino non è diverso da quello del coniglio scomparso dei Marocco, della gatta Rossella, dei poveri canarini resi «straccetti sanguinolenti.» Come ribadisce Cesare Garboli, «i personaggi della *Storia* sono esseri dal destino insignificante, esseri che non lasciano traccia.»¹⁹²

In questa fitta rete di relazioni, di scambi, di trasmutazioni usando il termine lispectoriano, l'ancestrale patrimonio che ci lega alle altre creature spesso emerge e si evidenzia nelle situazioni liminari, quelle che pongono l'essere umano al confine con la vita, al confine con la sopravvivenza. Quelle specifiche occasioni fanno riaffiorare l'antico l'istinto primordiale che riannoda le capacità intellettive con le pulsioni del proprio corpo e quest'ultimo, attivato nelle sue più recondite capacità, spesso sconosciute o dimenticate, prende il sopravvento, afferra il timone nelle decisioni e segue il suo bisogno, decretando la salvezza, o quanto meno, un temporaneo sollievo.

3.3 La relazione con il cibo tra fame, voracità e nausea

Entrò in una latteria con le valigie, ordinò caffè, latte, biscotti, dolci, mangiava avida e sensibile come dopo una punizione, mangiava e soffriva fermandosi ogni tanto per trattenere una specie di dolore che le saliva dal ventre alla gola e che mascherava con un sorriso, gli occhi che ardevano ombrosi.
Il lampadario, Clarice Lispector

Nelle situazioni estreme la connessione con quello che Morante definisce *sensu del sacro* può riattivare meccanismi primordiali che, allentando la razionalità, riescono a far agire e re-agire anche nella più ardua e drammatica delle difficoltà. La condizione di fame reiterata, di digiuno forzato come quella che sempre avviene durante le guerre, è una di queste situazioni in cui gli istinti riaffiorano, soprattutto laddove da sfamare c'è un cucciolo indifeso che rischia di morire di stenti.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 186

¹⁹² *Ivi*, p. 187

In quest'unica, esclusiva occasione, dove il conflitto bellico distrugge anche gli equilibri delle città e delle capitali portando al limite della sopravvivenza gli abitanti, la gente comune, le madri di famiglia, Ida Ramundo, piccola e fragile, in fondo sempre bambina, diventa una tigre. Lungo tutto il romanzo il periodo in cui Ida ruba per sfamare Usepe, partecipando anche all'assalto di un camion tedesco carico di farina, è il solo momento in cui la donna affronta le sue più recondite paure, soffocandole sotto un moto di slancio predatorio che viene amplificato dalla situazione di branco in cui si trova. Altrimenti le sue fragilità profonde sono ben evidenziate da Morante:

[...] un certo infantilismo; una limitata levatura culturale, nonostante gli studi magistrali; la timidezza e la paura del mondo esterno; l'isteria che la conduce a forti somatizzazioni, confuse a volte con manifestazioni epilettiche; il suo frequente soccombere al vitalistico primogenito Nino, sul quale l'autrice [...] il proprio desiderio di una libertà che, nella prima metà del Novecento, era di solito negata alla donna italiana, specialmente di ceto sociale non elevato.¹⁹³

I luoghi in cui Ida si sente al sicuro sono la casa, la scuola elementare dove insegna e le strade silenziose del Ghetto, dove le sue origini ebraiche tanto temute e nascoste, si liberano nell'eco dei suoi ricordi ancestrali. Lì, il fatto di essere donna ed ebrea non è più un limite, «ma diventa piuttosto una ricchezza che le infonde un senso di pace e dolcezza».¹⁹⁴ L'eco però di «un'arcaica e quasi magica potenza della donna»¹⁹⁵ è presente in lei, che “sente” con il corpo, che percepisce l'orrore che la circonda, la dolcezza infinita, ma anche la precoce morte del suo piccolo Usepe.

Quel corpo attraverso qui sente, che la scuote, che la spaventa, che è ostacolo alla sua serenità, si fa durante la guerra sempre più gracile, impalpabile e vuoto, ma, per una volta soltanto nella sua vita, Ida non ha paura.

«Via via smarrì ogni senso d'onore e di vergogna, oltre che di paura.»(LS, p. 329)

La misera lotta di Ida contro la fame, che da più di due anni la teneva armata, adesso era pervenuta al corpo-a-corpo. Quest'unica esigenza quotidiana: dar da mangiare a Usepe la rese insensibile a ogni altro

¹⁹³ Graziella Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 202

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 203

¹⁹⁵ *Ibidem*

stimolo, a cominciare da quello della sua propria fame. Durante quel mese di maggio, essa visse, in pratica, di poca erba e d'acqua, ma tanto le bastava, anzi ogni suo boccone le pareva sprecato, perché sottratto a Useppe. A volte, per sottrargli ancora meno, le veniva alla mente di bollire, per se stessa, delle bucce, o foglie comuni, o addirittura mosche o formiche: sempre sostanza, erano... Magari rosicchiarsi qualche torsolo dalle immondezze, o strappare l'erba anche dai muri delle rovine. All'aspetto, aveva fatto i capelli bianchi e le spalle curve da gobbetta, rimpicciolendosi fino a sopravanzare di poco la statura di certe sue scolare. (LS, p. 327)

Dovunque ci fosse uno spaccio legale aperto, si vedevano lunghissime file in attesa di fuori; ma quelle file si allungavano ancora sui marciapiedi, che già la scorta in distribuzione era esaurita. Quando si ritrovava spersa fra gli ultimi, rimasti a mani vuote, Iduzza si allontanava tramortita, col passo di una *colpevole che ha meritato una punizione*. Alla vista di qualsiasi sostanza mangiabile, ma purtroppo inaccessibile ai suoi mezzi, essa restava incantata, con una invidia struggente. A lei stessa niente faceva gola, perfino la secrezione della saliva le si era prosciugata: tutti i suoi stimoli vitali si erano trasferiti su Useppe. Si racconta di una tigre che, in una solitudine gelata, si sostenne assieme ai propri nati leccando, per parte sua, la neve; e distribuendo ai piccoli dei brandelli di carne che lei stessa si strappava dal proprio corpo coi denti. (LS, p. 330)

«Quest'unica esigenza quotidiana: dar da mangiare a Useppe la rese insensibile a ogni altro stimolo». L'unica preoccupazione di Ida è talmente forte da soffocare la sua propria fame, da farla sopravvivere con erba e acqua, o pensare di potersi sfamare di formiche e mosche. È «insensibile» a qualunque altro stimolo che non sia la fame di Useppe, mentre lei rimpicciolisce. La sua insicurezza ancestrale la fa sentire colpevole quando non riesce ad accaparrarsi un po' di cibo agli spacci alimentari, ma la sua forza inaspettata la spinge a rubare reiteratamente: prima un uovo, poi una lattina di carne, poi la farina.

Il cuore di Ida si era messo a pulsare con tale violenza, da somigliare allo sbattere di due grosse ali. Essa allungò una mano, e s'impadronì d'una lattina, che fece scivolare nella sua borsa, riparandosi prontamente dietro l'angolo della strada. [...] Tutto si era concluso nel tempo di tre secondi. E già Ida, sgattaiolando, si sviava per le traverse di dietro. Il cuore seguiva a sbatterle, però lei non avvertiva una speciale apprensione, e nessun sentimento di vergogna. (LS, p. 332)

Furti riusciti a metà, sempre troppo miseri, sempre troppo frettolosi, dopo i quali Ida si pente più per quello che non ha preso, che per quello che è riuscita ad afferrare. L'apice di queste sue azioni ribelli, insolite per lei, è proprio il sopracitato assalto al camion di farina, che viene definito da Graziella Bernabò come «una sorta di capovolgimento [...] dell'episodio dell'assalto ai forni presente nei *Promessi sposi*.»¹⁹⁶ Nel romanzo manzoniano le scene di rivolta sono connotate sempre in maniera negativa

¹⁹⁶Ivi, p. 204

dall'autore, che si sovrappone alla voce del narratore onnisciente, criticando le sommosse popolari.¹⁹⁷ Morante invece in questo caso racconta gli avvenimenti senza giudicarli, e la ribellione collettiva di un gruppo di donne romane che urlano parole volgari ai tedeschi affiora sulla pagina quasi come un affresco della pittura dei Macchiaioli, in tutta la sua vivida, colorata e rapida rappresentazione.

«Corra, signò, faccia presto. Stasera se magna!» «Aripiàrose la robba nostra!» «Ce la devono da ridà, la robba nostra, sti ladri zellosi!» La voce già si spargeva, altre donne uscivano veloci dai portoni. [...] Alcune delle donne, con l'ardimento supremo della fame, s'erano arrampicate addirittura sul camion, carico di sacchi di farina. E fatti dei tagli nei sacchi, se ne versavano dentro il pieno dentro le gonne, le sporte e qualsiasi altro recipiente si fossero trovate a portare. [...] Ida si fece largo disperata: «Anch'io! anch'io!» strillava come una bambina. Non riusciva a rompere l'assedio che stringeva i sacchi buttati a terra .si sforzò a salire sul camion, ma non ce la faceva: «Anche a me! anche a me!» [...] «Tiè, signò, ma spicciate!» e accucciandosi verso Ida, con una risata da furia le empì la sporta di farina, versandogliela direttamente dal proprio grembo. Ida a sua volta si era messa a ridere, simile a una bambina mentecatta, cercando di risortire col suo carico, di mezzo alla folla urlante. (LS, p.335)

Quest'azione collettiva, in cui finalmente anche Ida riesce a partecipare, inebria le donne che si riappropriano del cibo che un conflitto mondiale toglie alle loro famiglie dopo averle private di padri, fratelli, mariti. «Con l'ardimento supremo della fame» rivendicano il diritto primario a nutrirsi ed è il loro corpo che glielo domanda, che le spinge ad una ribellione estrema, nonché pericolosa, contro i tedeschi, i quali però, di fronte a questo branco di tigri fameliche, restano inermi: «le donne parevano tutte sbronze, eccitate dalla farina come da un liquore. Urlavano inebriate contro i tedeschi gli insulti più osceni, che nemmeno le puttane di un lupanare.» (LS, p. 335)

In una dinamica creaturale pluridimensionale, questa è una trasmutazione a tutti gli effetti da un gruppo di donne ad branco di tigri che, per sfamare i loro cuccioli, trovano il coraggio di insultare i soldati. Ida, coinvolta in questo slancio, rischia di restare a mani vuote, schiacciata ai margini della folla, troppo gracile e insicura per farsi avanti, ma capace di strillare per chiedere aiuto disperatamente, per non fallire in questa difficile prova per la sua timidezza. Una ragazza, che invece si trova sul camion e che viene descritta come «scapigliata, le sopracciglia foltissime e more, i denti come di bestia», che si regge le cocche della vesticciola lasciando le cosce scoperte fino alle mutande di raion nero, la aiuta con una «risata da furia», intimandole di sbrigarsi. In

¹⁹⁷*Ibidem*

questa brevissima descrizione, Morante riesce a tratteggiare una ragazza molto più giovane di Ida, molto più forte, come una bestia e una furia, solidale e paziente con la lentezza della spaurita ebrea. Eppure, quello che si evidenzia qui è che la risata dell'una, come la farina, passa all'altra, che «a sua volta si era messa a ridere, simile a una bambina menteccatta» totalmente inebriata da questa contravvenzione collettiva.¹⁹⁸

Il cibo serve a tenere in vita il corpo, quel corpo a cui il creaturale fa tornare e che per Ida Ramundo rappresenta, fin da quando era piccola, una gravità con cui non riesce a fare pace, né ad essere in equilibrio. Eppure, in questi episodi è quello stesso corpo che rivendica la sua sopravvivenza, che fa resistere Ida in qualità di donna e di madre, mentre, dopo la morte di entrambi i figli, quello stesso corpo potrà infine cedere alla sua creaturalità impaurita di preda ferita, cedere insieme alla mente che abbandonerà anche la più piccola scintilla di razionalità.

Ma mangiare non è solo una questione di sopravvivenza. Il rapporto con il cibo sottende più di una relazione con altre dimensioni della vita, a partire, ancora una volta, da quella con la madre e, in senso più ampio, con la famiglia di origine.

Se nella *Storia* abbiamo visto come Ida reagisce solo nella condizione estrema della fame mantenendo in vita l'unico legame d'amore della sua esistenza, non considerando quello con il ribelle Nino poiché ha sempre rifiutato e respinto le cure e le volontà materne, nell'*Isola di Arturo* il rapporto tra padre e figlio e, soprattutto, tra Nunziata, la matrigna, e Arturo, passa attraverso il rifiuto, (in parte falso), del cibo da parte di quest'ultimo.

Abbiamo visto come il ragazzino di Procida fantastichi sui propri primi anni di vita, sul fatto che, quasi come i gemelli Romolo e Remo, sia cresciuto bevendo latte di capra sopravvivendo all'assenza materna perché destinato ad essere l'eroe della sua isola. Con l'arrivo della nuova moglie del padre la vita euforica e avventurosa del fanciullo viene incrinata dalla presenza di Nunziata che, quasi sua coetanea, dettaglio importante, mentre risveglia in lui il lato erotico dell'adolescenza trasformandolo indirettamente da

¹⁹⁸ «Una scena simile si trova anche nell'episodio manzoniano, dove però la donna è un'antipatica e avida megera, la quale, per rimprovera il figlio, che lascia cadere dei pani da una gerla che porta sulla testa, fa dei movimenti bruschi, lasciando cadere dalla sottana sollevata molta più farina di quella che sarebbe necessaria per fare quei pani. Il confronto tra le due figure femminili, colte in un atto simile, eppure ben diversamente rappresentate, rivela l'ottica contrapposta dei rispettivi autori.» G. Bernabò, op. citata, p. 204

bambino a ragazzo, lo porta al rifiuto, calcolato e fittizio, del cibo. Arturo in realtà, così facendo, vuole rifiutare Nunziata, il suo fare materno, ma anche la sua femminilità, che, a ben vedere, smuove in lui un sentimento. Rifiuta brutalmente quell'unica donna che è entrata nella Casa dei guaglioni, che ha infranto la regola che ne proibiva l'ingresso, ma che, soprattutto, ha spezzato l'incantesimo della sua vita, rivelando l'inganno che nascondeva la figura paterna.

Nel paragrafo intitolato *La pasta* Arturo esplicita la dinamica crudele di questo suo rifiuto non mosso, potremmo dire, da una reale anoressia, ma dalla rabbia e dalla volontà intransigente di non cedere al desiderio che la povera Nunziata mette in moto: quello dell'affetto, dell'amore e poi del sesso. Denigrare le cene della fanciulla e soprattutto non mangiare in sua presenza è un atteggiamento che indossa le vesti di un'anoressia d'amore, in cui «il suo “No!” non è dialettico, non contempla il dubbio, l'oscillazione, il ripensamento, la mediazione. L'anoressic[o] nel suo rifiuto di alimentarsi [e di amare, in questo caso] manifesta una decisione che sembra priva di incertezze.»¹⁹⁹ Arturo è, apparentemente, chiaro a sé stesso e al lettore:

La mia antipatia per la matrigna, intanto, non diminuiva, anzi diventava ogni giorno più fiera. [...] A tal punto avevo in odio quella donna, che, pure quando mi trovavo fuori di casa, m'era spesso un tormento il saperla lassù, nelle nostre stanze ch'eran diventate la sua dimora, e mi sforzavo di dimenticare la sua esistenza, di fingere a me stesso che lei era niente, meno d'un'ombra. [...] Non faceva più troppo freddo, in quelle belle sere stellate; e spesso io, fra il mare, le strade, e il losco Caffè della vedova, lasciavo passare l'ora di cena senza presentarmi alla Casa dei guaglioni. Ma, per quanto tardi rincasassi, vedevo sempre, giù dalla via, la luce ancora accesa alla finestrucola di cucina, e là sapevo di trovare lei, che non aveva ancora cenato e aspettava me per buttare la pasta nella pentola. Io ero già in ritardo, e avevo molta fame; ma tuttavia, certe volte, al vedere quella finestra illuminata, venivo preso dalla crudele volontà di prolungare, apposta, l'attesa di colei. (*IA*, pp. 164-165)

Fin dalla mattina, si metteva in grande movimento per i preparativi della pasta all'uovo, che rifaceva fresca tutti i giorni e che, appena spianata, stendeva ad asciugare su certi travi davanti alla soglia, come uno stendardo. Una mattina presto, ch'ero sceso in cucina piuttosto coi nervi e la vidi intenta ai soliti preparativi, le dichiarai bruscamente che, se la faceva per me, quella pasta tutti i giorni, era in errore: difatti, a me la pasta non piaceva, e non m'era piaciuta mai. Questo io lo dissi per umiliarla, non perché fosse vero; in realtà, la pasta mi piaceva, non meno di qualsiasi altro cibo. Io, si può dire, mangiavo col medesimo piacere qualsiasi vivanda che fosse commestibile per gli umani: la sola cosa che m'importava, era la quantità, perché avevo sempre un appetito famelico. – Come! - essa disse a mezza voce, quasi non credesse a quel che udiva, - non ti piace la pasta!!

– No.

– E che ti piace?

¹⁹⁹ Massimo Recalcati, *I tabù del mondo*, dal paragrafo *La decisione dell'anoressica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2017, p. 25

Cercai fra me la risposta peggiore, che potesse piú di tutte amareggiarla. E ricordandomi dello sdegno da lei mostrato una volta contro il latte di capra, lí per lí inventai: – La carne di capra! – La carne di CAPRA! – essa esclamò sbalordita. (IA, pp. 166-167)

L'odio che Arturo prova (che quasi si costringe a provare) lo porta ad essere crudele, a far tacere il proprio «appetito famelico» pur di far aspettare ancora Nunziata che, nonostante stia crollando sulla sedia dalla stanchezza, lo attende per cucinare e mangiare la pasta. La cura che la matrigna è capace di dargli, l'affetto che prova per lui, un affetto inizialmente materno, passa attraverso la pasta che ogni mattina prepara, facendo una delle poche cose che sa fare mentre Arturo, rifiutandola e dicendole per menzogna che non la gradisce, rifiuta quella cura. Si mette così in moto una dinamica simile e opposta a quella che avviene nell'anoressia. Se nel meccanismo anoressico «il rifiuto ostinato di nutrirsi vuole segnalare l'eterogeneità irriducibile tra il piano dei bisogni e quello del desiderio»²⁰⁰ laddove viene soddisfatto il primo, ma non il secondo che è invece il desiderio di essere visti, riconosciuti e infine amati, qui quel riconoscimento che invece è presente viene rifiutato perché arriva dalla persona sbagliata. Arturo avrebbe voluto riceverlo fantasticamente dalla madre e, più realisticamente, dal padre Wilhelm, che però ha sempre svicolato dal ruolo paterno. È una cura quella di Nunziata, che arriva troppo tardi, obnubilata dalla gelosia²⁰¹ che Arturo prova ingenuamente nei suoi confronti, in quanto sposa del padre, e che proverà in quantità ancora maggiore quando nascerà il fratellastro. Il nutrimento del desiderio supera il bisogno primario del nutrimento del cibo e quando Arturo muterà, inaspettatamente per lui, quel finto odio in amore, il che accadrà quando Nunziata sta per partorire ed il ragazzo, sconvolto dal malessere della puerpera, ne teme la morte, allora, esattamente come chi soffre di anoressia «sfida il tabù della morte per ricattare l'Altro da cui dipende, [...] per affermare una impossibile autonomia del proprio Io»²⁰²,

²⁰⁰ *Ivi*, p. 26

²⁰¹ «È fortissima la gelosia da lui provata verso il padre come verso la matrigna [...] Arturo prova già, come in una premonizione, l'effetto del desiderio mimetico più tipico e freudiano: la gelosia per il proprio amatissimo padre nel momento in cui si affaccia la figura della matrigna nel loro rapporto.» Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 168

²⁰² *Ibidem*

richiamando quel desiderio un momento prima rigettato e tentando quel finto, ma quasi realizzato suicidio, di cui abbiamo già detto.

Anche nel *Lampadario* di Lispector attraverso la relazione con il cibo possiamo leggere le dinamiche affettive della famiglia di Virgínia e il conseguente rapporto della protagonista con il proprio corpo al quale ritorna, oltre che nel contatto con gli animali e con la natura, anche attraverso il suo non mangiare o mangiare troppo.

Nella grande e vuota casa di Grajia Quieta, gli adulti sono assenti e i due bambini, ma anche la sorella maggiore Esmeralda, crescono sostanzialmente soli e selvaggi, mentre la presenza dei genitori, in particolare del padre, si palesa solo in un preciso contesto: quello dei pasti.

Si sedevano a tavola per fare colazione e se Virgínia non mangiava abbastanza le buscava all'istante - com'era bello, la mano aperta volava rapida e schioccava con un rumore allegro contro una delle sue gote, rinfrescando la sala ombrosa con la delicatezza di uno starnuto. La faccia si risvegliava come un formicaio al sole e allora lei chiedeva altro pane di mais, piena di una fame bugiarda. Il padre seguiva a masticare, le labbra umide di latte, mentre col vento una qualche allegria esitava nell'aria; (*IL*, p. 18)

Ai pasti, Esmeralda sedeva accanto alla madre; scendeva sempre lenta e un po' in ritardo, ma il padre non diceva nulla. E poteva persino presentarsi pallida e con le occhiaie per aver ballato a casa di una famiglia a Brejo Alto. [...] Masticando con sguardo assente, rivedeva la sala da ballo. Dolci e scintillanti, le ragazze si sparpagliavano di nuovo fra le verande e la sala, in pose calme e controllate, aspettando che venisse il loro turno di farsi cingere; poi danzavano, il volto quasi serio; [...] Esmeralda masticava, con lo sguardo fisso, sentendo la realtà incomprensibile del ballo fluttuare come una bugia. Il padre osservava in silenzio. Prima di cominciare a mangiare e permettere agli altri di fare altrettanto, affermava con una certa tristezza: «Masi».(*IL*, p. 19)

E qualche volta arrivava dal Sud un parente del ramo paterno a trovare il padre e la nonna. Lo zio sedeva a tavola, sorrideva a tutti sordo come una campana e mangiava. E anche zia Margarida, magra, la pelle flaccida, il viso affilato da uccelletto secco però le labbra sempre rosate e umide come un fegato; portava su un unico dito le fedie di vedova e altri tre anelli con le pietre. Il padre in quei giorni rioriva e Virgínia lo osservava con spavento e un inquieto malessere. Insisteva a servire a tavola lui stesso, dispensando la nera di cucina - Virgínia lo guardava agitata e muta, la bocca piena di un'acquerugiola di nausea e concentrazione. [...] Lo zio diceva in tono profondo e calmo: «È davvero squisito». «Prendine ancora!» lo esortava il padre, sbattendo le ciglia per la contentezza. [...] Il padre lo guardava per un istante con perplessità eccessiva. Poi afferrava il piatto di suo fratello, lo riempiva di cibo e lo spingeva verso di lui, emozionato e felice: «Tieni, mangia tutto». (*IL*, pp. 22-23)

Da questi frammenti si può evidenziare come l'atteggiamento del padre segua uno stile autoritario e severo, diventando a tratti anche violento quando i figli non vogliono mangiare. È Virgínia qui a ricevere uno schiaffo in viso costringendosi a chiedere altro

pane per manifestare una «fame bugiarda», fame che in realtà non ha. Lispector riesce in queste scene a porre l'accento sia sui gesti che compiono e sulle espressioni che assumono i personaggi a tavola, (il masticare, lo schiaffo, gli sguardi, il servire le porzioni, i piatti) che sulle emozioni che si muovono dentro di loro (l'allegria del padre, la fantasticheria di Esmeralda sulla sera precedente, l'inquietudine di Virgínia che guarda il padre versare altro cibo per il fratello). Il vuoto delle parole, il vuoto degli affetti e il *gap* della comunicazione si cerca di colmarlo con mestoli di cibo in più.

Il padre dà il consenso ad iniziare il pasto e verifica che tutti mangino. Ha un occhio di riguardo per la figlia maggiore, che può scendere in ritardo in sala da pranzo senza essere redarguita, è allegro, forzatamente ospitale con i parenti. Con gli occhi di Virgínia vediamo quanto sia tutto stretto, *co-stretto*, anche il mangiare per mezzo delle minacce e della violenza, mentre una delle parole chiave della poetica lispectoriana, che qui già troviamo, è nausea: «Virgínia lo guardava agitata e muta, la bocca piena di un'acquerugiola di nausea e concentrazione.»

La povertà della famiglia, che comunque non fa mancare il cibo e il rituale del pasto, non permette leccornie e sazietà continua, ma la fame che Virgínia avrebbe viene cancellata dalla nausea letterale, e metaforica per quella vita, per quel luogo, per quelle persone. Il tema della nausea, che ritroveremo in *Vicino al cuore selvaggio*, è un tema della poetica di Lispector molto analizzato dai suoi studiosi e se in un primo momento può richiamare alla mente gli esistenzialisti e *La nausea* di Sartre, dobbiamo ripensare a questo concetto in senso molto più creaturale che esistenziale ed è Lispector stessa che ce lo dice:

– Todavía hablando de ese libro, ¿hiciste lecturas o tuviste influencia de los existencialistas?

–No, ninguna. Es más, mi náusea es diferente de la náusea de Sartre. Mi náusea es verdaderamente sentida porque cuando era pequeña no soportaba la leche y casi vomitaba cuando tenía que beberla. Me echaban gotas de limón en la boca. Es decir yo sé qué es la náusea en todo el cuerpo, en toda el alma. No sartreana.²⁰³

Una nausea fisica dunque, ricordo d'infanzia proprio legato alla forzatura di ingerire un cibo le procurava un senso di vomito, il latte. Lispector porta con sé questa nausea fisica e nella sua poetica diventa sintomo di una costrizione, ma allo stesso tempo

²⁰³ Intervista a Clarice Lispector in, *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio*, Anthropos, Barcelona, 1997, *Extra 2*, p. 19

dell'epifania di questa consapevolezza. La nausea avverte che bisogna liberarsi, fisicamente, metaforicamente, «i suoi personaggi tentano di trovare un antidoto di fronte alla nausea come lo è estrarre un evento quotidiano dalla realtà per collocarlo nel proprio mondo al fine di ristrutturare la propria idratazione».²⁰⁴

Se si allontana dal concetto satriano Lispector si avvicina a quello di Merleau-Ponty che intende il corpo come corpo soggetto e mediatore attivo tra il sé e il mondo, considerandolo un modo di accedere al mondo.²⁰⁵ In questo legame di conoscenza si inserisce l'atto della creazione artistica che diventa strumento per relazionarsi con le cose attraverso il linguaggio, (di parole, immagini, suoni), e nella poetica di Lispector la nausea è simbolo della ricerca di questo linguaggio che vuole dare i nomi alle cose e si può parlare di una «gravidanza del linguaggio fino all'espulsione all'esterno in una specie di nausea».²⁰⁶ Questa espulsione, orribile e purificatrice al tempo stesso, è quella che Clarice Lispector ed i suoi personaggi vivono nella nausea, una spinta che arriva dalle profondità del corpo per potersi muovere verso *l'alto*, verso *l'altro* e soprattutto verso la propria libertà, anche artistica.

Tornando alla nausea di Virgínia vediamo come, a differenza di Arturo, la fame le passi realmente, ma il rifiuto del cibo sia un diritto che a Granja Quieta non si può esercitare. Quella voragine dentro il suo stomaco che le fa avere fame si richiude su sé stessa, nauseata dal cibo affettivo e relazionale che le viene proposto. Ad esso preferirebbe il digiuno.

Di molecola in molecola, però il pensiero indistinto discese violentemente muto fino ad aprirsi al centro del corpo, sulle labbra, completo, perfetto, incomprensibile tanto era libero dalla sua stessa formazione – ho bisogno di mangiare. [...] Questa era l'impressione e lo stomaco si scavava allegro, affamato. Ma restò seduta. Sembrava incapace di alzarsi e darsi davvero una direzione, le mancava angosciosamente un senso. [...] Pensava con la voce moscia di sua madre: sono nervosa. In preda ad una preoccupazione priva di dolcezza, vibrava aridamente nell'immobilità capricciosa e isterica. Finché la corda più tesa non si spezzava, e qualcosa come una presenza abbandonava il suo corpo e lei restava al di qua del suo normale esistere. Forzata, straordinariamente indifferente e ormai con poca fame, dimenticava tutto per sempre come chi viene dimenticato. (*IL*, p. 46-47)

²⁰⁴ Carolina Hernández Terrazas; prólogo de Elena Losada Soler, *Clarice Lispector: la náusea literaria*, Madrid, Fórcola, 2017, p. 83, traduzione nostra

²⁰⁵ *Ivi*, p. 84

²⁰⁶ *Ivi*, p. 83, traduzione nostra

Come leggiamo in questa sequenza, anche quando Virgínia sente il «bisogno di mangiare» le manca «angosciosamente un senso», resta immobile, nervosa, isterica, capricciosa, pensando con la voce della madre, e quel vuoto sparisce non perché sia stato soddisfatto, ma come una «presenza» che la abbandona, mentre il nucleo del suo sentire si concentra sull'essere dimenticata e dunque, per vendetta, sul dimenticarsi. Questa è l'ambiguità che lega questa bambina, e poi donna, al cibo, che sarà sempre per lei un elemento di legame con chi in realtà non la desidera e da cui si sente rifiutata, oscillando tra il senso di fame e la nausea.

La scrittura corporale e creaturale di Lispector tocca nel *Lampadario* altezze vertiginose di introspezione sulla «promessa dell'infanzia e dell'adolescenza» che qui è «consumata sull'istante, con giorni che non potrebbero sfolgorare di più se non distruggendosi; vissuta nella celebrazione dei corpi difficili, nell'obbedienza “ardente” al fratello.»²⁰⁷ Nemmeno Daniel, l'unico che lei ama davvero, le restituisce quell'affetto e la fuga insieme verso la città servirà soltanto a separarli ulteriormente.

Nella seconda parte del romanzo accade che la fame di affetto, ma in questo caso anche di cibo, di Virgínia sia estremizzata dalla convivenza con due cugine, Arlete ed Henriqueta, a cui Virgínia si rivolge quando resta sola e senza denaro. La breve permanenza in questa casa vecchia, silenziosa, sporca e macilenta, così come la compagnia delle sue inquiline, due zitelle aride e apatiche, prive di qualsiasi *joie de vivre*, nausea Virgínia, che è costretta a cucire tutto il giorno quando non è capace e non ne ha voglia e a fare «pochi piccoli pasti, freddi e inodori» (*IL*, p. 130).

Tutto sa di polvere e di muffa e «Virgínia si alza da tavola famelica e schifata, sentiva il suo corpo incontrollabile e giovane reclamare pieno di rabbia» (*IL*, p. 130) L'attesa snervante che conduceva solo incontro al nulla, non può trattenere una donna creaturale ed impetuosa come Virgínia, non a lungo per lo meno, e quando ricompare la nausea la giovane donna sa che è ora di andarsene.

Le piante marcite le ricordavano la rigogliosità di Granja Quieta e lei respirava a fondo, il viso rivolto verso ciò che immaginava fosse la via del ritorno. Ma la città... dov'era la città? Sentiva in sé una specie di vita che le dava la nausea di sé stessa, continui sospiri di impazienza e tutto questo mischiato a una fame reale che era più violenza che fame – pensava al cibo con una forza che avrebbe desiderato scatenare contro Arlete. (*IL*, p. 130)

²⁰⁷ Michele Neri, *Clarice Lispector La promessa dell'infanzia e dell'adolescenza*, articolo apparso su *Il foglio* del 02 settembre 2022, consultato nella versione digitale

Virgínia sente che quella vita, ancora una volta, le dà nausea di sé stessa e la rabbia rancorosa per quello stallo temporaneo, ma anche per quello perenne delle due zitelle, ed accresce la sua fame reale e metaforica, che si trasforma in violenza rabbiosa, divoratrice. Con la sua sensibilità acuta percepisce il rancore presente tra le due sorelle e il sottile cambiamento che si è innescato in Arlete dopo il suo arrivo, come un guizzo di vita risvegliato dalla potenza emotiva di Virgínia, quella vita che le cugine hanno seppellito ormai tanto tempo fa. Quando Arlete la trova in giardino, Virgínia la sfida ad esporsi al sole:

«Vieni al sole» le disse con una certa brutalità. Arlete si appoggiava al muro, il corpo magro nel vestito nero della domenica, pulito, slavato; [...] Virgínia non si trattenne e con un movimento voluttuoso e audace le bisbigliò «Hai paura di non farcela...» (*IL*, p. 131)

Infine, quando Virgínia apre la porta all'istinto e alla fame, cadono tutte le maschere:

«Senti, » sussurrò Virgínia lenta e pallida « me ne vado, ho fame, sai cos'è la fame? Ho pagato la mia parte tutti i mesi e non vedo da mangiare da non so quanto tempo. Non è giusto – quasi tutti i miei soldi per quella misera mansarda... e poi la fregatura di dover cucire». Arlete non si scompose. «Sei venuta perché l'hai voluto tu» disse semplicemente. «E me ne vado perché lo voglio io» gridò Virgínia salendo gli scalini di cemento spaccato, attraversando la porta e avvertendo contro il braccio per un istante il corpo duro di Arlete. Quando ebbe raggiunto tremante il centro della sala, vicino alle scale che salivano in camera sua, sentì Arlete gemere, si girò e vide che si teneva con tutte e due le mani la ridicola sporgenza del petto, come se fosse ferita. «Che c'è?» Chiese Virgínia improvvisamente terrorizzata. L'altra la guardò con attenzione e intensità. «Mi hai picchiata... sai che sono fragile e mi hai picchiata.» Stupefatta Virgínia la guardava. Osservandole, nessuno avrebbe potuto ignorare la loro feroce intesa. L'istante le soffiò in corpo l'impulso scuro e ottuso di darle sul serio una spinta; chiuse gli occhi, trattenendosi. [...] «Mi hai picchiata» ripeteva l'altra con aspra vittoria. «Ma tu... tu... sei una cagna!» le gridò. «Una cagna bugiarda!» (*IL*, pp. 131-132)

Questa lunga sequenza ci è necessaria per vedere la contrapposizione corporea ed emotiva delle due donne: la fredda e dura Arlete e l'audace e tremante Virgínia che, rivendicando la propria fame, abbandona la segregazione imposta dalle cugine. La sfida che lancia ad Arlete leggendo in lei un desiderio sopito di vitalità non viene raccolta e di fronte alla sua dirompente libertà, la cugina la accusa di averla picchiata. La detonazione finale accade, la nausea viene liberata sotto forma di linguaggio, decretando quel senso di purificazione di cui abbiamo detto sopra e condensandosi nell'insulto che

Virgínia rivolge ad Arlete prima di fuggire dalla quella casa per sempre,²⁰⁸ «Ma tu... tu... sei una cagna!», insulto che recupera la dimensione animale e animalesca, con il significato più volgare che viene storicamente, e maschilisticamente, assegnato alla parola cagna. Questo scoppio verbale libera e al contempo incupisce Virgínia, sempre tumultuosa e duplice nelle sue percezioni, ma quello che qui più ci interessa è vedere come questa auto-liberazione venga associata ad una successiva abbuffata alimentare che porta piacere e dolore insieme:

Entrò in una latteria con le valigie, ordinò caffè, latte, biscotti, dolci, mangiava avida e sensibile come dopo una punizione, mangiava e soffriva fermandosi ogni tanto per trattenere una specie di dolore che le saliva dal ventre alla gola e che mascherava con un sorriso, gli occhi che ardevano ombrosi. (*IL*, p. 133)

Virgínia mangia come dopo una punizione, avida, ma dolorante, consapevole che tutti quei dolci non basteranno a placare la sua fame, che è ben più profonda, che ha lasciato le sue radici a Granja Quieta ed è lì che tornerà per provare a colmare quella voragine interiore un'ultima volta.

[...] il padre masticava senza guardarle, però ascoltava. Il cibo era più condito che in passato, si parlava di chiudere la cartoleria, di aprire la Granja a ospiti paganti. La madre ascoltava mangiando di gusto, gli occhi che meditavano su quell'idea; Daniel tagliava la carne con precisione e indifferenza, Virgínia ascoltava il padre con silenzioso ribrezzo. Una volta aveva guardato Esmeralda. Non sapendosi osservata, questa aveva smesso di mangiare, i denti stretti, il mento brutalmente proteso in avanti in un sorriso forzato mentre gli occhi socchiusi spiavano il nulla, dura di speranza, di vendetta quasi. (*IL*, p. 232)

Quello che trova è la stessa indifferenza di sempre, dilatata nel masticare senza guardare del padre, nel mangiare di gusto della madre, nella precisione di Daniel e nel sorriso forzato e vendicativo di Esmeralda. Tutte azioni che allontanano dal centro, dall'incontro con l'Altro tanto atteso e agognato e che svuotano, di nuovo, Virgínia, lasciandole solo un «silenzioso ribrezzo» una perenne, infinita nausea.

Le funzioni creaturali del cibo sono dunque, come abbiamo visto, molteplici e tutte sempre connesse, sia in senso fisico che emotivo, alla dimensione che più ci avvicina a

²⁰⁸ Una scena che possiamo sovrapporre alla lite liberatoria tra Arturo e Tonino Stella, l'uomo amato da Wilhelm. Sarà proprio in questa sequenza finale che Arturo, prendendo le difese paterne, è pronto a insultare e a sputare, letteralmente, verso Stella, in una dinamica animalesco-aggressiva che è la conseguenza di un contenimento forzato e prolungato: quello della rabbia che il ragazzo prova verso il padre e che qui si scaglia sul terzo componente in questo che possiamo interpretare come un triangolo del desiderio in senso girardiano.

tutte le creature viventi, ossia quella del corpo. Sopravvivenza, rifiuto, bisogno, nausea, mancanza, eccesso. Tutti gli episodi analizzati fin qui sottolineano come questi significati si legano anche ad altri elementi della dimensione creaturale che stiamo osservando, in una trama che non può essere davvero scorporata per singoli temi .

Il materno, la nascita, la morte, l'animalità: tutte queste tematiche si possono ritrovare e *rileggere* anche nell'interpretazione del tema del cibo, nella relazione spazio-temporale legata ai pasti, nel significato simbolico che ciascuno associa al nutrimento e che abbiamo visto variare di testo in testo, di personaggio in personaggio.

Un'altra dimensione emotiva legata all'atto del mangiare è, ad esempio, quella che si celebra in una delle scene più famose della storia della letteratura, ossia la celeberrima scena della *madeleine* di Proust nel suo *À la recherche du temps perdu*. Si tratta della relazione tra cibo e memoria che a sua volta si declina nelle tematiche dell'infanzia, dell'affettività e di una memoria corporale in cui sono coinvolti il gusto, il tatto, l'olfatto. Attraverso il cibo la catena del ricordo si attiva e può trasportare indietro nel tempo di molti anni con sensazioni piacevoli o claricianamente nauseanti.

Sulla scia di questa metafora compiamo anche noi un ultimo salto a ritroso nel tempo lungo la cronologia delle opere delle nostre autrici e arriviamo all'inizio della loro carriera, affrontando, infine, quel primo testo che le ha viste proporsi sulla scena e che le ha rese celebri. *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante e *Vicino al cuore selvaggio* di Clarice Lispector sono proprio una piccola *recherche* di quell'infanzia smarrita per sempre, o che si crede tale.

CAPITOLO IV

Le origini: il *Familienroman* come esordio letterario

Voi, Morti, magnifici ospiti, m'accogliete
nelle vostre magioni regali,
i vostri miniatissimi volumi
sfogliate graziosamente per me.
Ai personaggi, Menzogna e Sortilegio, Elsa Morante

In questo nostro percorso *à rebours* lungo parte della produzione di Elsa Morante e Clarice Lispector giungiamo infine alla nascita della loro carriera letteraria, all'analisi del romanzo che le ha proclamate autrici. Queste due opere prime²⁰⁹ *Menzogna e sortilegio* (1948) e *Vicino al cuore selvaggio* (1944) rappresentano, rispetto alle altre fin qui analizzate, il punto di massima distanza stilistica tra le due scrittrici.

Quasi coevi sono infatti due romanzi diversissimi tra loro e la prima, palpabile, differenza riguarda proprio l'oggetto libro che ci troviamo di fronte. Al confronto *Menzogna e sortilegio* ci appare come un testo massiccio che nell'edizione Einaudi del 2014 consta di 706 pagine fittissime scritte in un Einaudi Garamond molto piccolo, mentre *Vicino al cuore selvaggio* è, nell'edizione tascabile Adelphi del 2021, un agile libretto di 193 pagine. Una divario importante che non riguarda solo la forma, ma che si lega a doppio filo con un'evidente distanza di stile che adesso specificheremo.

Elsa Morante scrisse *Menzogna e sortilegio* attorno ai trent'anni e ne aveva trentadue quando fu pubblicato nel 1948.²¹⁰ Morante alla fine del conflitto mondiale vedendosi rifiutare alcuni suoi scritti di guerra, si ritirò amareggiata nella casa di Roma che condivideva con il marito Moravia per comporre l'opera in una dimensione di

²⁰⁹ Si intende nel genere del romanzo.

²¹⁰ «Costruito su una serie di tentativi compiuti da Morante tra il 1941 e il 1942, esso cominciò ad assumere una fisionomia riconoscibile nel 1943, quando tuttavia, a causa delle leggi razziali, Morante fu costretta con Moravia a fuggire da Roma, affidando il manoscritto a Bragaglia. Lo riebbe soltanto, e – pare – rocambolescamente, nel 1944 e si dedicò quindi intensamente alla stesura fino al 1947 [...]» Luisa Mirone, *Perché leggere Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, articolo apparso su *La letteratura e noi*, 27 maggio 2022

autonomia rispetto alla politica culturale del tempo, senza però smettere di adoperare uno «sguardo limpido sul mondo esterno e sulla storia, che le si era ormai palesata chiaramente nell'orrore della guerra e del nazifascismo».²¹¹

Dai suoi diari di quegli anni emergono diverse angosce legate alla relazione con Moravia e agli avvenimenti che riguardano il padre naturale Francesco Lo Monaco suicidatosi tempo addietro e della cui morte Morante venne a sapere soltanto dopo la guerra.²¹² Elementi questi che, oltre a contestualizzare la composizione dell'opera che la rese celebre, (aveva già pubblicato alcuni racconti²¹³), rimandano ad una funzione quasi sacrale di *Menzogna e sortilegio* che fu una sorta di tributo notturno al mondo dei morti, come mette in evidenza la citazione posta in apertura di questo capitolo ed estratta dalla dedica che apre la *Parte prima*, subito dopo l'*Introduzione alla storia della mia famiglia*.²¹⁴ La precisa divisione del romanzo in parti e capitoli entrambi dai titoli molto dettagliati che ricordano quelli dei romanzi d'appendice e popolari, ci permette di evidenziare una prima differenza stilistica rispetto a *Lispector*, ossia la volontà morantiana di scrivere «l'ultimo [romanzo] possibile nel suo genere»:

Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*, senza dimenticare, in diversa forma, l'*Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese.²¹⁵

Questo stralcio della quarta di copertina, scritta dall'autrice stessa per l'edizione di *Menzogna e sortilegio* del 1975 (Einaudi, Gli Struzzi), dimostra il suo intento di rifarsi ad un genere del passato appartenente alla narrativa romantica del secolo precedente:

²¹¹ Graziella Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 74

²¹² *Ivi*, p. 75

²¹³ Una parte di questi racconti era stata pubblicata nel *Gioco segreto* per Garzanti nel 1941, mentre nel 1942 era apparso per i tipi Einaudi *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, un libro di fiabe. Oltre a questa piccola produzione l'autrice aveva collaborato per riviste e giornali con articoli di diversa indole. (Giovanna Rosa, op. citata, p. 9)

²¹⁴ *Ivi*, p. 77

²¹⁵ Graziella Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 83

quello dell'epopea borghese e del *Familienroman*. In pieno clima neorealista «mentre gli occhi di tutto il mondo si giravano verso il futuro e puntavano dritti sulla realtà»²¹⁶ la scelta morantiana è quella di guardare sì ad una realtà, ma del passato, rifacendosi alla tradizionale affabulazione mitica con una storia familiare che abbraccia tre generazioni e che viene raccontata da Elisa, ultima superstite di questa magione di morti²¹⁷. Questa realtà è quella piccolo borghese di una famiglia, di un piccolo universo incurante dei grandi fatti del mondo, narrata da una voce che ricama i fatti reali, vissuti o conosciuti tramite i racconti materni, con le trame fantasiose e suggestive di dettagli che non può conoscere per cucire insieme la *menzogna* che la sua famiglia visse ed il *sortilegio* di quello avrebbero voluto vivere. La voce di Elisa, (di Morante), non è rassicurante, né, e non può esserlo, onnisciente, non descrive i fatti seguendo le regole della tradizione realista, ma si serve di quei fatti per scavare più in profondità, con una richiamo di sirena ammaliante, bugiarda e nevrotica, come lo sono tutti i componenti della famiglia De Salvi - Massia.

Le relazioni parentali nella loro complessità, e creaturalità, sono il nucleo di questo romanzo che si potrebbe ridurre «[al]la storia del matrimonio fallimentare tra una nobile decaduta e un arrogante e patetico aspirante piccolo borghese, raccontata dalla figlia divenuta adulta»²¹⁸, ma che racchiude, in una narrazione così ampia, la somma di tutte le pulsioni psicoanalitiche e creaturali dei personaggi. Esse abitano i protagonisti, si manifestano nelle loro nevrosi, ossessioni, comportamenti e la grandezza di Morante nel comporre un romanzo così controcorrente anche dal punto di vista della lingua usata, (al parlato povero e dialettale in voga a quel tempo, predilige uno stile volutamente inattuale), ma che avrà ampio successo di pubblico, fu quella di illuminare le profondità misteriose dell'essere umano, recuperando in parte l'analisi psicologica dei grandi romanzieri russi, ma andando oltre e intravedendo la possibilità di un'analisi che pur nella menzogna è più veritiera, smascherando, pagina dopo pagina, la natura creaturale dei suoi personaggi. Ben lontana dunque dal realismo convenzionale e opaco e dal neorealismo impegnato politicamente, l'autrice riallaccia la dimensione introspettiva e

²¹⁶ Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 28

²¹⁷ *Ibidem*

²¹⁸ Luisa Mirone, *Perché leggere Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, articolo apparso su *La letteratura e noi*, 27 maggio 2022

psicologica con quella più basso-corporea che è mimetizzata in questo grande affresco borghese.

Nelle opere successive Morante aprirà sempre di più questa porta rivolta all'interno del sé, alla coscienza e al corpo, toccando l'apice, come si è già detto, in *Aracoeli*, ma qui il germe del creaturale è già, seppure un po' nascosto, presente: nell'arrovellarsi che sfiora il patologico di Elisa e di sua madre, nella relazione ambigua, erotica e sadica tra Anna ed il cugino Edoardo, nella forma dei corpi che si scontrano dolcemente e brutalmente, nella malattia e nella morte. L'infanzia di Elisa e il suo ritorno alle origini della propria storia si sommano al nostro ritorno alle origini morantiane del creaturale, che in *Menzogna e sortilegio* non fa che corroborare l'architettura di un *Familienroman* che risuonerebbe altrimenti un vuoto «*divertissement* fine a sé stesso».²¹⁹

Se può risultare in parte complicato rintracciare le forme del creaturale in questo romanzo che pure indossa le vesti del realismo, potrebbe esserlo ancora di più rintracciarle in *Vicino al cuore selvaggio* di Lispector che invece è un esordio controcorrente in senso opposto rispetto a Morante, ossia arriva sulla scena letteraria come qualcosa di totalmente nuovo, inaspettato, mai letto prima, che scavalca qualsiasi definizione di stile.

È il 1944, Clarice Lispector ha appena diciannove anni e da quando ne ha dodici vive a Rio de Janeiro, dopo aver passato l'infanzia a Recife, nello stato del Pernambuco. Ultima di tre sorelle, era nata in Ucraina poco prima che la sua famiglia di origini ebraiche scappasse dall'orrore dei *pogrom*. Fin da prima della sua nascita la madre era malata e, secondo alcuni, tra cui lo scrittore statunitense Benjamin Moser che scrive *Why this world. A Biography of Clarice Lispector*²²⁰, era affetta da sifilide, malattia che avrebbe contratto a causa di uno stupro da parte di alcuni soldati russi durante una rappresaglia. Clarice sarebbe stata concepita per guarirla, secondo un'antica credenza. Quello che Lispector scrive da adulta però conferma e smentisce quest'analisi. Raccontando del suo concepimento nel *Jornal do Brasil* Lispector afferma che sua madre fosse effettivamente già malata e che lei fosse venuta al mondo per salvarla, ma

²¹⁹ Graziella Bernabò, *La faba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 84

²²⁰ Benjamin Moser, *Why this world. A Biography of Clarice Lispector*, USA, Oxford University Press, 2009

non dichiara il tipo la malattia. Il dubbio su questa notizia dunque rimane, incrementato dal fatto che chi contrae la sifilide la trasmette al feto.²²¹

Nel 1930 dopo la morte della madre, il padre si sposta a Rio de Janeiro con le tre figlie. Morirà anch'egli dieci anni dopo nel 1940, quando Clarice Lispector è appena ventenne. Un anno prima aveva già scritto *Vicino al cuore selvaggio* in poco più di dieci mesi, ma gli era stato rifiutato dalla casa editrice José Olympio e sarà dato alle stampe nel 1944 da un piccolo editore.²²²

Questa breve incursione biografica è utile per contestualizzare l'esordio di una ragazza che studia giurisprudenza, pressoché sconosciuta, ma che sconvolge subito la critica, entrando di diritto nel canone della letteratura brasiliana, svincolandosi da qualsiasi definizione di stile e di lingua.

Di segno opposto al romanzo morantiano *Vicino al cuore selvaggio*, a partire dal titolo che recupera la citazione in esergo,²²³ si sposta sul versante del modernismo joyciano relegando la trama ai margini delle pagine per far emergere invece un «lungo piano sequenza di scavo interiore».²²⁴ Tutte le forme si spezzano in questo romanzo che non segue nessun tipo di linearità, né quella temporale, né quella spaziale, nemmeno quella delle voci dei personaggi che si confondono nel passaggio fluido dall'una all'altra. Come afferma Isabella Cesarini «*Vicino al cuore selvaggio* abbraccia una sorta di universo solipsistico con una piccola variazione: il pensiero, dove tutto acquista solidità, viene superato dai sensi. È il sentire a divenire coscienza» e la storia di Joana, la protagonista, è tutto un sentire, un sentire con il corpo.

Questo magma di parole che cercano di essere espressione di un universo interiore tanto sensibile quanto imperturbabile all'interno del quale si scende per non risalire mai più, utilizza una lingua nuova, un «portoghese brasiliano lontano dal canone, in cui troppi hanno ravvisato “errori”, considerandoli residui della sua origine o libertà

²²¹ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, pp. 12-13

²²² *Ivi*, p. 16

²²³ La citazione in esergo di *Vicino al cuore selvaggio* è una frase di Joyce di cui non si specifica l'opera di appartenenza. «Era solo. Era abbandonato, felice, vicino al cuore selvaggio della vita.» James Joyce

²²⁴ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 28

creative tutto sommato accettabili, anzi, vezzose, [...] e non comprendendone invece la portata progettuale». ²²⁵ Lispector, nemmeno ventenne, sperimenta già la piena libertà della sua scrittura e del suo stile passando attraverso lo *stream of consciousness* del modernismo e andando oltre, in una pluridimensionalità densissima, in un labirinto di parole, anche inventate, dove è facile perdere l'orientamento fino a che, paradossalmente, non sopraggiunge la trama che si fa carico della funzione di alleggerire il testo. ²²⁶ Questa minima presenza della trama non rende la lettura convenzionalmente accessibile, ma richiede lo sforzo, la fatica, la compartecipazione del lettore a quella «vertigine immobile». ²²⁷

In questa vertigine modernista è però viva la presenza di una forte creaturalità. Joana è l'antecedente di Virgínia e poi di tutte le protagoniste clariciane e il creaturale lo abita e lo esplora nei diversi stadi della sua vita che ci racconta: l'infanzia, l'adolescenza, l'età adulta. Questa ricerca modellata sulle sue profondità esclude tutti gli altri esseri umani, incluso il marito. Otávio, così come Francesco, il marito di Anna di *Menzogna e sortilegio*, non potrà mai avere accesso intimo all'animo di Joana. La relazione più profonda e meno dannosa che Joana possa avere è quella con sé stessa e *Vicino al cuore selvaggio* è un viaggio femminile verso le profondità del creaturale. ²²⁸

Seppure nella sua brevità possiamo considerare *Vicino al cuore selvaggio* un *Familienroman* in cui i rapporti sono costruiti sull'assenza e sul ricordo e dove i fili iridescenti delle relazioni familiari sono annodati attorno al cuore selvaggio di Joana che, nella rimembranza e nella riflessione, cerca di sbrogliarli. La madre, il padre, la zia, il marito e l'amante: è una quantità di rapporti molto ridotta rispetto alla molteplicità dei personaggi di *Menzogna e sortilegio*, ma in queste poche relazioni si evidenzia e sviluppa tutta la potenza della problematicità dei rapporti familiari e la loro creaturalità.

²²⁵ Roberto Francavilla, *Enigmatica, insofferente, sola come un cane. Clarice Lispector cosa abbiamo capito di te?*, articolo apparso su TuttoLibri, La Stampa, 27 agosto 2022

²²⁶ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 29

²²⁷ Alexandre Eulálio, *No Rio com Clarice*, UNICAMP, *Remate de males n°9*, a cura di Berta Waldam e Wilma Arêas, 1989, pp. 11-13

²²⁸ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 28

Iniziamo dunque a intravedere come due romanzi all'apparenza così diversi sotto molti aspetti possano incontrarsi in altrettanti punti di congiunzione. Uno è rivolto al passato nella forma e nella lingua, mentre l'altro è proiettato verso un futuro ancora ignoto; uno è scritto da un'autrice già conosciuta nella cerchia della società letteraria (anche perché *moglie di Moravia*), l'altro da una studentessa sconosciuta; uno ha una trama ricca di personaggi, avvenimenti, colpi di scena, l'altro è quasi privo di trama.

Il punto in cui si incontrano *Vicino al cuore selvaggio* e *Menzogna e sortilegio* è proprio il creaturale dei loro personaggi, e, soprattutto, delle loro *personagge*²²⁹. Elisa e Joana hanno in comune la responsabilità di una narrazione parziale, soggettiva, esplicita e fuorviante, nonché il peso di un'infanzia infelice e tragica che riflette quella delle loro autrici.

Queste due opere rappresentano per Elsa Morante e Clarice Lispector «l'opportunità di disciplinare un discorso potenzialmente rovente per entramb[e] sul piano autobiografico»²³⁰, occasione con la quale riescono ad evitare un'ingenua effusione sentimentale di quei vissuti attraverso la mediazione narratologica e stilistica.²³¹

Riprendendo alcune nostre precedenti affermazioni, la scrittura è per le due autrici uno strumento vitale per la comprensione di sé stesse e dei loro vissuti e risulta impossibile affermare di non rintracciare nelle opere della loro carriera le loro ombre biografiche fin da questo esordio romanzesco.

La loro evidente ed innegabile capacità è quella di trasformare queste introspezioni in pagine condivisibili e prive di qualunque retorica sentimentale, rendendo quelle esperienze private esperienze universali attraverso la narrazione corporea e creaturale.

Joana ed Elisa nel raccontare la loro infanzia raccontano quella di tutti.

²²⁹ Giulia Caminito, *Amatissime*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022. In questo saggio sulla vita e le opere di cinque scrittrici italiane del Novecento, (Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Paola Masino, Laudomia Bonanni, Livia De Stefani), Caminito riferendosi a Giacinta la definisce una *personaggia* morantiana (p. 33). Facciamo nostro questo femminile al plurale per indicare le *personagge* di Morante e Lispector.

²³⁰ Graziella Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p.84. Nel testo Bernabò sta parlando di Morante e Landolfi, quindi usa il maschile.

²³¹ *Ibidem*

4.1 Elisa e Joana: il sortilegio dell'infanzia

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

Menzogna e sortilegio, Elsa Morante

Quella che compiono Joana ed Elisa, dicevamo, è una piccola *recherche*. La memoria è generatrice di una narrativa a carattere non solo ontologico, ma anche epistemologico e, nella comparazione tra presente e passato, porta alla conoscenza del sé facendosi *medium* per dare risposte presenti ad un passato che però è suggerito da una memoria fittizia, creativa, falsa.²³² Si genera così un cerchio che è a tutti gli effetti un sortilegio.

Era allegra, quel giorno, e bella. Con un po' di *febbre*, anche. Perché quel romanticismo: un po' di febbre? Ma la verità è che ce l'ho davvero: *occhi lucidi*, quella forza e quel languore, *battiti* disordinati del cuore. [...] E allora lei pensava in fretta, senza poter smettere di inventare. [...] Vuol dire che in realtà io non ho immaginato. Sempre la stessa tendenza: né il male né l'immaginazione. Nel primo, nel suo centro finale, la sensazione semplice e senza aggettivi, cieca come una pietra che rotola. Nell'immaginazione che sola ha la forza del male, solo la visione ingrandita e trasformata e sotto, la verità impassibile. Si mente e si cade nella verità. [...] Essere liberi era seguire se stessi, in fin dei conti, ed ecco il nuovo cammino segnato. [...] Perdo la coscienza, ma non importa, *nell'allucinazione* trovo la più grande serenità. (*Vicino al cuore selvaggio*, da qui *CS*, pp. 20-21)

[...] la qualità più nefasta e aberrante del mio fantasticare stava in ciò, ch'esso, a somiglianza d'una droga, mi privava d'ogni potere d'azione [...]. Chi m'avesse veduta immobile per intere giornate, gli occhi spalancati e sognanti, m'avrebbe potuta credere immersa in qualche celeste meditazione; e invece, come un bevitore maniaco, io giravo nella macchinosa tregenda delle mie bugie. *Bugie** per qualsiasi cervello assennato; ma non per quello d'Elisa. Infatti con l'andar del tempo, io credetti nelle mie favole come una specie di Rivelazione, e i loro personaggi non furono più, per me, delle ombre, ma quasi delle anime incarnate. (*Menzogna e sortilegio*, da qui *MS*, pp. 23-24) (*corsivo dell'autrice)

Come vediamo in queste due sequenze i corpi delle protagoniste adulte sono preda di brividi, febbre, occhi lucidi da bevitori, battiti accelerati e a causare questo stato psicofisico di esaltazione inebriante è la loro stessa immaginazione. Un'immaginazione assimilabile al «male» (*CS*) e a una «droga» (*MS*), ma da cui è impossibile astenersi perché nella bugia esse ritrovano la verità smarrita nella brutalità creaturale del loro passato.

²³² Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 5

Se rievocare le tracce della propria infanzia può di per sé essere disturbante, rievocare quelle di un'infanzia infelice può essere anche pericoloso e la sofferenza patita da queste due bambine lascia nella loro trasformazione adulta il desiderio di sfuggire alla realtà «chiudendosi nel mondo falsamente consolatorio della scrittura»²³³ e della parola per risolvere, attraverso di essa, le ansietà di un'esistenza chiudendosi sole nella loro *chambre*.²³⁴

Il trauma che accomuna le infanzie di queste due bambine è la morte dei genitori che avviene quando hanno entrambe circa dieci anni,²³⁵ ma dietro a questo evento che certamente perturba e angoschia in uno stadio della vita in cui gli strumenti razionali ed emotivi per affrontare un lutto sono estremamente ridotti, se non assenti, se ne cela un altro che concorre ad amplificare la sua intrinseca drammaticità. È la ferita dell'amore non corrisposto, negato da coloro che invece avrebbero dovuto curare amorevolmente, ossia i genitori. Le architetture di questi due testi e dei ricordi in essi contenuti, sono costruite sulle assenze, sui fantasmi di quei genitori che finanche quando erano vivi, non erano altro che vuote presenze anaffettive.

Il connubio letale amore - gelosia²³⁶ è il germe che si sostituisce ad una sana relazione parentale e che viene trasmesso in un'eredità transgenerazionale²³⁷ degli affetti, che passa di madre in figlia e che sempre rinnova il suo potere malsano.

In *Menzogna e sortilegio* questa catena inizia con la nonna Cesira che «era attirata dall'amore come certe creature selvatiche sono attratte dalla musica, o dal fuoco» (p. 41)

²³³ Ivi, pp. 11-12

²³⁴ Il tema proustiano della *chambre* come spazio in cui, nell'esclusione volontaria o involontaria del fanciullo dalla vita degli adulti, si attiva il processo di rimemorazione è frequente nella produzione morantiana (S. Lucamante, op. cit. pp. 58-59) e anche lispectoriana. Lo spazio chiuso, talvolta claustrofobico, talvolta rassicurante, è un punto di riferimento della vita infantile e poi adulta di Elisa e Joana. Il ritorno alla camera e alla cameretta è il ritorno al cuore più vivo e pulsante del ricordo.

²³⁵ In *MS* viene dichiarato da Elisa che la morte dei suoi genitori avviene quando ha dieci anni, in *CS* non è esplicitata, ma si può supporre sulla base degli altri dati che emergono dal romanzo che accada comunque intorno ad un'età più o meno simile.

²³⁶ Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 15

²³⁷ Anne Ancelin Schützenberger, *La sindrome degli antenati, psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti nell'albero genealogico*, Roma, Di Renzo Editore, 2004

e che non ha mai amato suo marito «Tuo padre, lo sai, non l'ho mai amato» (p. 41), innamorata di un ufficiale poi partito per la guerra e mai più rivisto.

Anna Massia, figlia di Cesira e madre di Elisa, prosegue questo domino dell'*amour-jalousie*²³⁸ innamorandosi follemente del nobile cugino Edoardo Cerentano «vero colpevole e, potrei dire, inventore di tutta la nostra vicenda, e subdolo tessitore di ogni nostro intrigo» (p. 28), dando vita ad una tormentata vicenda «intessuta di crudeltà e narcisismo»²³⁹ da cui nessuno esce innocente o indenne. Ultima erede Elisa sa di aver *ereditato* questo morbo, poiché ha già sperimentato l'amore non ricambiato per la madre e le sue speranze per un'esistenza felice sono svanite nell'esito mortifero della sua famiglia, da cui trae la seguente conclusione: il matrimonio risulta essere un atto senza amore da cui nessuno emerge vincitore.²⁴⁰

Quello che vive Joana, sfoltito da tutti gli innumerevoli dettagli della vicenda morantiana qui assenti, è simile nell'eredità emotiva e creaturale che la bambina riceve.

«si chiamava Elza. Mi ricordo di averle perfino detto: Elza è un nome come un sacco vuoto. Era sottile, spigolosa, sai com'è, no?, piena di forza. Così rapida e aspra nelle conclusioni, così indipendente e amara che la prima volta che parlammo le diedi della selvaggia! Pensa... Lei rise, poi se ne restò lì tutta seria. Allora io mi mettevo a immaginare cosa facesse di notte. Perché sembrava impossibile che dormisse. [...] Era il diavolo. [...] Insomma, io preferisco proprio che questa creaturina qui non le somigli. Neanche a me, per Dio... Per fortuna ho l'impressione che Joana seguirà la propria strada...». «E allora?» aveva detto poi l'uomo. «Allora... niente. È morta appena ha potuto». (CS, pp. 27-28)

La madre, morta in un tempo non rivelato mentre Joana era ancora piccola, viene descritta dal padre con parole che sarebbero perfettamente sovrapponibili ad una descrizione di Anna. Il suo aspetto diabolico, selvaggio, spigoloso intimorisce il padre di Joana che, morta quella ragazza conosciuta di sfuggita a vent'anni, si ritrova ad accudire una figlia sperando che «non le somigli», (ma nemmeno a lui), da quella madre di cui, «ancora adesso vorrei sapere, darei tutto per saperlo, a cosa pensasse tanto» (CS, p. 28).

Ecco che, come le figlie, Anna ed Elza si somigliano nell'essere due donne insondabili che vivono in sé stesse e in una dimensione spazio-temporale che non è

²³⁸ Ivi, p. 16

²³⁹ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 36

²⁴⁰ Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 16

quasi mai il presente. Queste due figure materne incarnano un ritratto lontano, rarefatto, «a cui si torna più agevolmente con la memoria che mediante un abbraccio»²⁴¹ che non c'è (quasi) mai stato e l'infanzia non è che uno sguardo “all'indietro” sull'infanzia, come quello di Arturo e di Virgínia, ma qui amplificato dalla potenza conferita al ricordo, o meglio, all'illusione del ricordo, al suo sortilegio e alla sua menzogna che provano a colmare il vuoto²⁴² dell'*hic et nunc*.

Joana tesse storie immaginarie per dare corpo ad una figura materna che non ha mai conosciuto e di cui non ha fatto esperienza se non nei primi anni di vita, sagomando un'infanzia a misura della sua immaginazione:

«Che altro avrebbero potuto fare di me? Aver avuto un'infanzia, non è il massimo? Nessuno riuscirebbe a togliermela...». E in quell'istante aveva già cominciato ad ascoltarsi, curiosa. «Io non tornerei alla mia gioventù neanche per un attimo » aveva continuato Otávio assorto, pensando di certo al tempo di Isabel e della dolce Lídia. «Neppure un istante». «Ma neanche io,» si era affrettata a rispondere Joana «neanche un secondo. Non ne ho nostalgia, capisci?». E in quel momento affermò a voce alta, lentamente, impressionata: «Non è nostalgia, perché *io ora possiedo la mia infanzia molto più di allora...*». Sì, c'erano molte cose allegre mescolate al sangue. (CS, p. 46)

Questa affermazione di Joana, «io ora possiedo la mia infanzia molto più di allora...», riassume molto di quello che abbiamo cercato di dire fino qui. Immaginare la propria infanzia quando non la si ha avuta è un'atto creativo di grande potenza liberatoria, un'elaborazione del trauma e del lutto e Clarice Lispector, che deve sempre nominare le cose affinché esistano realmente, ricrea la sua infanzia attraverso le parole di *Vicino al cuore selvaggio* che costituisce solo l'inizio di questa rielaborazione che durerà tutta una vita ed una carriera.

Se nella ricostruzione fantastica di Joana il corpo della madre è, ed è sempre stato per lei, assente, conosciuto tramite la descrizione indelicata del padre, quella di Elisa si aggrava del rifiuto, fisico *in primis*, della madre Anna nei suoi confronti.

[...] infatti io non contavo per mia madre. Ella soleva, in genere, trattare i fanciulli come una razza inferiore, una sorta di animali fastidiosi, i quali, incapaci di provvedere a se stessi, costringono gli altri a tale ingrata cura. [...] e quantunque non possa dire ch'ella mi odiasse o mi trascurasse, i suoi sentimenti verso di me, non erano, credo troppo diversi dall'indifferenza e dal fastidio ch'ella provava verso i

²⁴¹ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 33

²⁴² *Ibidem*

fanciulli altrui. [...] Accudiva ai propri doveri materni con severità brusca, quasi minacciosa. Quando mi ammalavo, la vedevo al mio capezzale accigliata, impaziente, come se l'ammalarsi fosse una colpa. Né, trovandosi nell'intimità, si peritava di comportarsi in mia presenza al modo stesso che se fosse sola; come s'usa, appunto, con gli animali privi d'anima e di giudizio. [...] Tuttavia, pur traendomi sempre al suo seguito, non di rado pareva dimenticarsi addirittura della mia persona, o considerarla un peso inevitabile, piuttosto che una cosa viva. (MS, p. 440)

D'altra parte, quel nostro povero carcere soffocante e tumultuoso, era ancora il luogo più vicino al Paradiso per me: giacché in esso era chiusa, con lui, la mia Anna. In quelle giornate lunghe e amare, ciò che più mi sgomentava era l'apprestarsi della notte. Di notte infatti, il mio solo compenso, la presenza di mia madre, per volontà di lei mi veniva tolto. Ed io venivo esiliata nella camera che per tanto tempo avevo divisa con lei, senz'altra compagna che la mia paura. (MS, p. 627)

Elisa fin da bambina percepisce di non contare nulla per sua madre e questa consapevolezza giunge principalmente dal suo evidente rifiuto corporeo che nel rapporto con i bambini è determinante, assieme all'importanza del sentirsi amati, per lo sviluppo psichico. Quanto a lungo questo mancato riconoscimento resterà nel ricordo e nel corpo di Elisa lo si può evincere dalle prime pagine del romanzo in cui la protagonista ormai adulta incontra la propria immagine nello specchio e stenta a riconoscersi in una sensazione di sostanziale estraneità a sé stessa, apparendo al lettore psicoanaliticamente isterica.²⁴³ Per sua madre Elisa è il frutto di un matrimonio accettato per fame e per disperazione, e, come tale, appartiene alla menzogna di Francesco De Salvi, il marito che le fece credere di essere un barone non donandole, invece, nient'altro che una vita di stenti. Il rifiuto di Anna passa quindi attraverso la negazione di ogni contatto, sia fisico che verbale, sostituiti da un'indifferenza che si intreccia alla costante e malsana *rêverie* in cui vive: quella di avere un figlio dal cugino Edoardo. Quel bambino sarebbe stato il «solo fanciulletto» che «ella sarebbe stata in grado di amare» (MS, p. 440), ed Elisa, oscurata da questo sogno nefasto, subisce tutto il peso di una noncuranza materna che però genera in lei un sentimento opposto a quello del rifiuto.

Il mio amore per mia madre era qualcosa di sacro e di vile nel tempo stesso: non troppo diverso dal sentimento d'un selvaggio alla presenza d'un simulacro sfolgorante. (MS, p. 587²⁴⁴)

²⁴³ Graziella Bernabò, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p, 91

²⁴⁴ Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990, vol. 1

L'amore di Elisa per la madre è genuinamente puro e senza eguali, cieco di fronte a tutte le violenze materne. Lo sfregio della negazione di Anna può essere compreso razionalmente da Elisa solo mentre sta raccontando l'epopea della sua famiglia, ma nemmeno allora è capace di condannare la madre tanto amata.

Ed ecco, invano, oggi, la mia ragione adulta mi suggerisce nomi spietati, d'inferno, per condannare quella tiranna. Invano il mio giudizio tenta di chiamarla stupida, perversa, e volgare donnaccia; il giudizio, ahimè, non può nulla, ch  ancora oggi il mio sentimento riveste d'un colore divino la sua figura. La cattiva matrona, la guastafeste, la perfida moglie, io non posso vederla che coi miei occhi bambini: eccola rifulgente nella sua stola ricamata, nelle sue pietre preziose, nobile e bella come una Nostra Signora orientale. (MS, p. 499)

Diversamente da Anna Elisa «ha interrotto la catena matrilineare di odio iniziata dal cattivo rapporto tra Anna e Cesira, salvando qualcosa del materno, e quindi del suo stesso essere donna, con il connesso potenziale di generosit , che si esplica [...] gi  nel suo prendersi cura della madre malata.»²⁴⁵ Sar  solo in punto di morte che Anna, in un ultimo e raro istante di lucidit , riconosce la figlia e (forse) tutta la verit  della sua esistenza.

Abbiamo gi  considerato e analizzato il tema del materno, come sia un nucleo della poetica delle nostre autrici, fatto che qui ci viene confermato dall'essere presente fin dal primo loro testo importante, e non vogliamo riattraversare aspetti gi  trattati. Quello che in questo paragrafo ci preme sottolineare   come il creaturale si possa insinuare in territori apparentemente meno estremi, serpeggiando in una delle pi  complesse dimensioni umane: quella delle relazioni. Se lo strumento del creaturale serve ad illuminare le parti pi  insondabili e perturbanti del reale, oltre punti apicali gi  affrontati, (la nascita, la morte, la malattia, l'animalit ),   possibile annoverare nello spettro del perturbante anche comportamenti pi  moderati «stati d'animo sfuggenti, situazioni emotivamente confuse, impulsi mal decifrabili. [...] L  soprattutto dove l'istintivit  rompe le barriere della ragionevolezza e del senso comune» viene alla luce il «grumo oscuro che sempre ci abita».²⁴⁶ In questo romanzo dalle molteplici sfaccettature in cui l'ambientazione popolare e povera dell'Italia meridionale viene descritta senza

²⁴⁵ Graziella Bernab , *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 94

²⁴⁶ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 65

fraintendimenti, le stanze della casa diventano l'alcova delle pulsioni irrazionali e primitive in cui la conflittualità animalesca emerge vivida, ma incompresa e dove i bambini sono abbandonati a loro stessi e l'ignoranza causa rancori e vendette. La rete di paragoni che intesse Morante, come abbiamo visto, privilegia anche qui come terreno di confronto il regno dell'animalità naturale²⁴⁷, quello in cui predominano i «moti irriflessi che la coscienza opaca dei personaggi può solo avvertire: sbigottimenti, trasalimenti, presentimenti, premonizioni».²⁴⁸

Quelle che affliggono tutti i personaggi sono pulsioni profonde, ma poco decifrabili, percepite come le percepiscono gli animali, ossia senza possibilità di sgombrarle dalle nubi del flusso emotivo che portano con sé e che li portano ad agire senza nessun pensiero antecedente all'azione. Anna, Francesco, Rosaria, persino il nobile e colto cugino Edoardo e sua madre Concetta cedono perennemente ai desideri e alle richieste spasmodiche e irrazionali delle loro pulsioni fino alla morte, fino alla pazzia.

Altra voragine profondamente creaturale, la follia lascia indenni pochi personaggi di questa storia che, sebbene intessuta di favola e inganni, è profondamente e completamente realistica. Anche la nevrosi, come l'*amour-jalousie*, è un morbo che si eredita e che affligge sia la famiglia Massia che la famiglia Cerentano e questo soprattutto perché le nevrosi spesso nascono dai traumi vissuti e sono incrementate da una serie di fattori di rischio quali la povertà, la scarsa alfabetizzazione, le dipendenze (come l'alcolismo più o meno velato di Francesco), la mancanza di relazioni sane.

Tutti paralleli e meridiani che si intrecciano nella parentesi temporale delle pagine di questo *feuilleton* novecentesco, portando all'eliminazione di tutti i personaggi tranne di Elisa, la cui ultima possibilità di salvezza diventa così il sortilegio dell'invenzione e la solitudine.

Nelle loro ricostruzioni Elisa e Joana recuperano la figura femminile nonostante la sua assenza²⁴⁹ e la fanno quasi diventare archetipo del materno, mentre i personaggi maschili, i padri, non vengono salvati dalle trame fantastiche, ma restano quello che

²⁴⁷ *Ibidem*

²⁴⁸ *Ibidem*

²⁴⁹ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 34

sono stati per le loro figlie, una scarsa presenza dissolta nell'inettitudine, nella ferocia, nell'abbandono che, al contrario di quello materno, non ottiene perdono.

4.2 La nausea dei padri assenti

La macchina di papà faceva tac tac... tac tac tac...
L'orologio si destò con un dlin senza polvere... Il silenzio scivolò via zzzzz...
Vicino al cuore selvaggio, Clarice Lispector

In *Vicino al cuore selvaggio* e *Menzogna e sortilegio* quell'amore - gelosia che le protagoniste vivono costantemente ha origine e si intreccia con il vuoto e la nausea che provano verso i loro padri assenti. Nausea che pure non scioglie, anzi, alimenta, il nodo della gelosia che le avvolgerà anche dopo la morte di questi ultimi.

Nel breve tempo che trascorrono con le figure paterne le due bambine assorbono nel corpo i moti interiori e gli animi fastidiosi di questi due uomini concentrati così tanto sul proprio sé da non vederle nemmeno.

La relazione di Joana con suo padre dura pochissimo e in altrettante poche pagine, le prime di *Vicino al cuore selvaggio*, ci viene raccontata sorprendendoci con uno stile frammentato, luminoso pieno di onomatopee, (tac tac tac, dlin, zzzz), che ricrea il tintinnio di una brevissima parentesi di giochi infantili che sarà presto fatalmente interrotta.

«Papà, che faccio?» «Va' a studiare». «Ho già studiato». «Va' a giocare». «Ho già giocato». «Allora non rompere». Fece una piroetta e si fermò, spiando senza curiosità le pareti e il soffitto che giravano e crollavano. [...] «Papà, che faccio?» «Te l'ho già detto: va' a giocare e lasciami stare». «Ma ho già giocato, giuro». Il padre rise. «Ma di giocare non si finisce mai...». «Si finisce sì». «Inventa un altro gioco». «Non voglio né giocare né studiare». «Che vuoi fare, allora?». Joana ci pensò su: «Niente di quello che so fare...». «Vuoi volare?» chiede il padre distratto. «No» risponde Joana. Pausa. «Che faccio?». Il padre stavolta sbotta: «Sbatti la testa contro il muro!». Lei si allontana facendosi una treccina coi capelli sciolti. Mai mai mai si sì, canta sottovoce. Aveva imparato a fare le trecce uno di quei giorni. (CS, p. 16)

Papà finisce il suo lavoro e la trova seduta in lacrime. «Ma che c'è, piccolina?». La prende in braccio, guarda senza apprensione quel faccino ardente e triste. «Che c'è?». «Non ho niente da fare».

Mai mai si si. Tutto era come il rumore del tram prima di addormentarsi, finché si sente un po' di paura e ci si addormenta. La bocca della macchina si era chiusa come la bocca di una vecchia, ma veniva quella cosa a stringerle il cuore come il rumore del tram, solo che lei non si sarebbe addormentata. Era l'abbraccio del padre. Il padre medita un istante. Ma nessuno può far niente per gli altri, al massimo si aiuta. È così vivace quella bambina, così esile e precoce... Respira affannata, scuote la testa. Un ovetto, è proprio così, un ovetto vivo. Che ne sarà di Joana? (CS, p. 17)

Nella prima sequenza leggiamo un dialogo secco, pungente, in cui la bambina Joana cerca l'attenzione e l'aiuto del padre per "fare qualcosa" e in risposta ottiene uno scocciato «non rompere» che in un crescendo di fastidio, alle repliche insistenti della figlia, esplose in un «Sbatti la testa contro il muro!». In uno scambio veloce e scarno la scena si presenta vivida davanti al lettore: nella stanza appaiono due presenze opposte, il granitico e impassibile padre che risponde distrattamente e la bambina allegra che facendo una piroetta e cantando si abbandona al gioco solitario, decidendo di farsi una treccia.

Nel secondo e più esplicativo frammento il padre «finisce il suo lavoro» e finalmente si accorge che la bambina sta piangendo. Ecco che allora si appresta a prenderla in braccio, ma la guarda «senza apprensione» sminuendo una tale, piccola tristezza. In poche righe vediamo come Lispector, precocissima nella sua abilità scrittoria, ci trascina da un flusso di pensieri all'altro, da quello della bambina, «Mai mai si si. Tutto era come il rumore del tram prima di addormentarsi, finché si sente un po' di paura e ci si addormenta» passando, attraverso l'abbraccio del padre, tentativo di sostituire alle parole e alle azioni mancate di poco fa un'unico gesto di slancio affettuoso, ai pensieri dell'uomo «Il padre medita un istante. [...] Che ne sarà di Joana?». La bambina gli appare precoce, delicata come si evince dalla metafora dell'«ovetto vivo», che si può facilmente rompere e di cui si chiede cosa ne sarà, in una sorta di premonizione della sua stessa morte, sigillo della sua già attuale assenza.

«I tentativi di Joana [sono quelli di] aprire un varco al di sotto della muraglia dell'espressione verbale, verso la realtà pre-linguistica»²⁵⁰ e se già da bambina vive imprigionata nel mondo delle parole, da adulta ne inventa di nuove per inventare tutta la realtà. In mezzo a questo fiume salvifico di parole, in cui persino il padre di Joana si

²⁵⁰ Acir Pimenta Madeira Filho e Marco Antonio Nakata, (a cura di) *Clarice Lispector: la parola inquieta*, Rivista di Cultura Brasiliana, n°2, Roma, Gangemi Editore, 2013, p. 48

perde, aleggia sempre, come elemento cruciale, lo spettro del silenzio²⁵¹. Quello che fa la bambina è quello che fa Lispector, come descrive il professor Benedito Nunes in *Linguaggio e silenzio*²⁵²:

Dello stile di Clarice Lispector possiamo sostenere, a buon diritto, ciò che Sartre aveva già affermato dell'opera letteraria di Albert Camus: uno stile dominato dallo "spettro del silenzio". Di fatto, la scrittrice, ora neutralizzando i significati astratti delle parole, ora recuperandoli nella loro massima concretezza, servendosi della ripetizione ossessiva di verbi e sostantivi, fa uso di un processo che denomineremo tecnica di logoramento, come se invece di scrivere, *dis-scrivesse*, scovando, nel riflusso del linguaggio, un effetto magico, la possibilità di mettere a nudo il "quello", l'inespresso. Un tale effetto rimanda a quell'alone di stranezza che si può ottenere ripe-tendo una qualsiasi parola banale un numero indeterminato di volte: casa, montagna, quiete, ecc. (corsivo dell'autore)

Nelle sue opere il creaturale, qui rappresentato dai rapporti familiari, dalle emozioni perturbanti che questi causano e dalla morte, si fonde con una ricercatezza di linguaggio e di sperimentazione estranei a Morante, e questo è senz'altro il tratto che più le allontana stilisticamente.

Una delle vette più luminose di questo incontro tra stile alto e contenuto creaturale la possiamo individuare nella sequenza in cui Joana non *racconta*, ma *ritorna*, e noi con lei, al momento della morte del padre. È un'epifania tragica che sopraggiunge a scatti, in una percezione sempre più forte, più vicina, corporea e disturbante a cui Joana, e tutti i bambini, (e gli adulti) non vorrebbe arrivare mai. L'epifania sarà completa quando Joana riuscirà a pensare il pensiero, a mettere in parole il fatto.

Aveva preso il caffè con un dolce strano, scuro - un sapore di vino e di blatta -, che le avevano dato da mangiare con tanta dolcezza e pietà che si sarebbe vergognata di rifiutarlo. Adesso le pesava sullo stomaco e le dava una tristezza di corpo che si andava ad aggiungere a quell'altra tristezza - una cosa immobile dietro la tenda - con cui aveva dormito e si era svegliata. [...] (CS, p. 35)

Joana inizia rievocando il viaggio fatto per andare a casa della zia e lungo il quale chi la accompagna le offre un dolce che lei si vergogna di rifiutare anche se ha lo stomaco contratto e su cui il *dessert* subito le andrà a pesare. Ecco che torna il tema del cibo legato alle emozioni, del rifiuto che non si può agire per educazione anche se il

²⁵¹ Ivi, p. 52

²⁵² in Acir Pimenta Madeira Filho e Marco Antonio Nakata, (a cura di) *Clarice Lispector: la parola inquieta*, Rivista di Cultura Brasiliana, n°2, Roma, Gangemi Editore, 2013, p. 48

dolce «ha un sapore di vino e di blatta».²⁵³ La tristezza si espande anche sul cibo indigesto e si somma a «quell'altra tristezza - una cosa immobile dietro la tenda - »: la bara del padre.

Prima di poter fare un qualunque movimento di difesa, Joana si trovò seppellita fra quelle due masse di carne flaccida e calda che tremolavano per i singhiozzi. Da dentro, dal buio, come se sentisse attraverso un cuscino, udì fra le lacrime: «Povera orfanella!». Si accorse che quelle mani grasse le scostavano violentemente il viso dal petto della zia e poi si sentì osservata per un istante. La zia passava da un movimento all'altro senza transizione, con quei suoi scatti rapidi e bruschi. Una nuova ondata di pianto le proruppe in petto e Joana venne sommersa da quei baci angosciati sugli occhi, sulla bocca, sul collo. La lingua e la bocca della zia erano molli e tiepide come quelle di un cane. Per un momento Joana chiuse gli occhi, ricacciando indietro la nausea e il dolce scuro che le salivano dallo stomaco tra i brividi di tutto il corpo. (CS, pp. 36-37)

Quando finalmente arriva a casa della zia ecco che la donna entra in scena in maniera un po' dickensiana, con una vestaglia a fiori, precipitandosi emozionata addosso alla bambina. A questo assalto corporeo Joana non può sottrarsi e nei dettagli minuziosi che riferisce sull'abbraccio compassionevole della zia, - la carne flaccida, le mani grasse, la lingua e la bocca molli-, stende un velo di ironia grottesca in cui la zia prende le sembianze di un cane che riserva festose attenzioni. Una festa tragica a cui Joana può rispondere solo con quella reazione che abbiamo visto caratterizzare tutta la poetica lispectoriana, ossia la nausea.

«Lasciami!» gridò Joana, battendo il piede per terra, gli occhi sbarrati, il corpo tremante. [...] Joana si asciugò col dorso delle mani il viso inumidito da baci e lacrime. Fece un respiro profondo, senti ancora il

²⁵³ Dobbiamo qui segnalare l'importanza del tema della blatta che compare per la prima volta in *Vicino al cuore selvaggio* e che avrà un posto di rilievo nella poetica di Lispector. Dalla vasta produzione dell'autrice abbiamo dovuto escludere per la nostra selezione il romanzo *La passione secondo G.H.* Senza poter qui approfondire lo menzioniamo adesso perché il tema dello scarafaggio qui citato da Joana è il nucleo creaturale di questo romanzo scritto nel 1963. In questa breve opera dal tono intimo, come un diario che segue il flusso dei pensieri, la vita quotidiana della protagonista viene stravolta dal ritrovamento di una blatta in un armadio. L'uccisione dell'animale e la fuoriuscita di materia biancastra che la donna assaggia sono il pretesto per parlare dell'esistenza umana e arrivare ai meandri più intimi di G. H. La fusione con la blatta è la fusione con il tempo preistorico dell'universo e con il coraggio atavico di uccidere il nemico. (I. Cesarini, op. citata, p. 22, p. 65) Nel suo primo romanzo, scritto vent'anni prima, Lispector inserisce già questo motivo ancestrale che si lega alla nausea di Joana. Un motivo che ricorda indubbiamente Kafka e la metamorfosi di Gregor Samsa, ma, mentre la nausea kafkiana «vive l'immagine dello specchio: dagli altri a lui, da lui agli altri in un movimento circolare senza soluzione di continuità» (I. Cesarini, op. cit. p. 60) quella di Lispector si origina dentro l'individuo ed è un momento di catartica rivelazione.

gusto insipido di quella saliva tiepida, il profumo dolce che emanava dai seni della zia. Senza più trattenersi, la collera e la ripugnanza le salirono a ondate violente e, china su di una cavità fra le rocce, lei vomitò a occhi chiusi, col corpo dolorante e vendicativo. Il vento, adesso, la lambiva duramente. Pallida e fragile, respirando leggera, lei lo sentiva, salato, allegro, che le correva sul corpo, dentro al corpo, e la rinvigoriva. [...] Pian piano era arrivato il pensiero. Senza paura, non grigio e piagnucoloso come era arrivato fino ad allora, ma nudo e taciturno sotto il sole come la sabbia bianca. Papà è morto. Papà è morto. Respirò lentamente. Papà è morto. Adesso sapeva davvero che suo padre era morto. Adesso, vicino al mare, dove il luccichio era una pioggia di pesci d'acqua. Il padre era morto come il mare era profondo! (CS, pp. 38-39)

Nell'ultimo tratto, prima della rivelazione finale di ciò che Joana in realtà sa già, la bambina scappa, si libera dalla morsa pietosa e compassionevole della zia e si rifugia sulla spiaggia, in riva al mare, dove inizia un dialogo emotivo e corporeo con l'acqua, ma solo dopo essersi davvero *liberata*. La nausea riesce finalmente ad essere espulsa dietro gli scogli lasciandole un «corpo dolorante e vendicativo», ma allo stesso tempo rinvigorendola. La poesia del vento «che le correva sul corpo, dentro al corpo» in questa fusione tranquillizzante, si fonde con il disgusto del gesto appena compiuto e con il pensiero che insieme al rigurgito viene a galla: «Pian piano era arrivato il pensiero. [...] Papà è morto. Papà è morto. Respirò lentamente. Papà è morto». Ecco che la realtà è reale se viene pensata. Adesso sa davvero che il padre è morto e lo ripete, senza sosta, per dare concretezza a quel fatto, per associare quel pensiero alla bara dietro la tenda. L'assenza del padre è completata. Quel padre che non le diceva a cosa giocare è davvero corporalmente scomparso.

Si tratta di una sequenza drammatica ed estremamente creaturale e poetica, uno dei punti più riusciti di questo romanzo che si conclude con un *tourbillon* di pensieri della bambina che si distende bocconi sulla sabbia. La trama si allontana e i pensieri diventano via via più astratti, si trasformano in pensieri sulle emozioni, sulla paura soprattutto, sul genere delle parole, (mai era maschile o femminile?), diventano metapensieri. Tra questi però, la concretezza della bara dietro la tenda rimane.

E niente dice niente. Oh la paura, la paura. Ma non era solo la paura. [...] Ma non era solo questo. Occhi aperti che sbattono, mescolati alle cose dietro la tenda. (CS, p. 41)

La parentesi paterna di Joana finisce qui e la sua infanzia anche: la zia dopo poco la manderà in collegio e la sua fuga dalla realtà tramite le parole non farà che infittirsi.

La storia della relazione tra Elisa e il padre Francesco è anch'essa piuttosto breve e contrassegnata dall'esclusione della bambina dal suo mondo affettivo. Il personaggio di Francesco De Salvi, soprannominato il butterato a causa dei segni che il vaiolo contratto da bambino lasciò sul suo volto e che possiamo considerare uno stigma concreto del suo essere una creatura *outsider*, emarginata e altra rispetto agli uomini della sua società, primo tra tutti il bello e immacolato Edoardo, vive una vicenda che ci mostra come Morante sappia «coniugare l'attenzione ai dati sociologici con l'analisi finissima dei moti interiori».²⁵⁴ La sua infanzia contadina, il desiderio di elevarsi ad uno *status* urbano e borghese attraverso gli studi ed il fallimento di questo progetto che acuisce il ripudio dell'ambiente di provenienza e l'amore-odio per sua madre Alessandra, si condensano nel suo carattere timido, ma burrascoso, sottomesso, ma perennemente infuocato. A sua volta non ha avuto una vera figura paterna, sdoppiata tra il suo vero padre Nicola Monaco, un impostore al servizio dei Cerentano e quello che ha sempre creduto fosse suo padre, Damiano De Salvi, amato, ma anche maledetto per il suo attaccamento alla terra. «In questo gioco di figure parentali e di ruoli sociali»²⁵⁵ Francesco rimane incatenato vivendo la delusione di essere rifiutato da tutti quelli che ama: Nicola Monaco, Edoardo Cerentano, che lo usa soltanto per capriccio, ma che non sarà mai suo vero amico, Anna Massia, la donna di cui si è innamorato a prima vista.

Un personaggio dunque che diventa vittima della sua pulsione di rabbia, una belva ferita che sa reagire solo in scoppi di aggressività verbale, fisica, o nell'annullamento ricercato nell'alcol. Noi lo analizziamo in relazione al suo rapporto con la figlia a partire dai brani ambientati all'osteria di Gesualdo, le uniche occasioni, oltre alle ore trascorse a casa dell'amica Rosaria, in cui porta con sé la bambina.

Con la sua solita impazienza distratta, ella mi apprestava l'abito e la biancheria per uscire; ed io seguivo tali preparativi col cuore stretto dalla gelosia, pensando al pomeriggio ch'ella trascorrerebbe in casa senza di me. La rivolta e la nostalgia mi guastavano la passeggiata, ed ero, per mio padre, una trista compagna. A momenti, perfino, il pianto mi gonfiava gli occhi; ma per superbia evitavo che mio padre se ne accorgesse. Lui, del resto, non faceva troppa attenzione ai miei misteriosi umori. (*MS*. p. 510)

In questa società così poco comunicativa mi toccava talvolta di trascorrere degli interi pomeriggi; né valeva più la mia vecchia usanza, di trarre lamenti o sospiri per significare che ero stanca e avevo voglia

²⁵⁴Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 68

²⁵⁵ *Ivi*, p. 69

d'andar via: mio padre sembrava non udire quei suoni dolenti, o non tenerli più in conto alcuno. (*MS.* p. 512)

Nell'effimera animazione dei primi bicchieri, mio padre soleva trattare simili vicini da confidenti e amici. Mai prima, se non forse talvolta in presenza di Rosaria, lo avevo veduto in questo aspetto di vantatore, menzognero e loquace, pontificante, espansivo fino alle lagrime; e devo aggiungere che non gli perdonavo tale nuovo aspetto più dell'altro a me già noto. [...]

La mia presenza, in quell'ora enfatica, non valeva a frenarlo. Nei suoi gran gesti e perorazioni, egli gettava, sì, sguardi accesi sulla sua piccola compagna; ma non con l'aria interrogativa, confusa, di chi sa d'aver di fronte un giudice severo, bensì con una illusione entusiastica. Pareva che le sue menzogne, appena dette, e in virtù, appunto, della sua parola di ebro, non fossero più menzogne per lui, ma acquistassero tradizione e sostanza di verità. (*MS.* p. 514)

Da questi frammenti è evidente come da un lato Elisa non abbia nessuna predilezione per il padre, offuscata dall'amore assoluto per la madre che però non fa nulla per trattenerla a casa, anzi, sembra essere sollevata dalla sua assenza, e, dall'altro come Francesco non si curi affatto della bambina, dimenticandosi di lei, della sua stanchezza, non vedendola nemmeno. Abbiamo visto che la stessa identica scena si verifica nelle passeggiate che Elisa faceva con la madre: per ambedue i genitori Elisa non esiste. Nelle ore trascorse all'osteria con il padre che beve e che racconta aneddoti agli altri avventori che, come la perspicace Elisa nota, lo ascoltano, ma lo deridono allo stesso tempo, la bambina percepisce il suo ribrezzo verso il comportamento paterno e non gli perdona «tale nuovo aspetto più dell'altro a me già noto» ossia quello da lui tenuto a casa della prostituta Rosaria, (altro personaggio seccato dalla presenza della piccola che viene maltrattata). Questo tassello si somma ai precedenti. Elisa, che ama la madre tanto da voler essere un tutt'uno con lei, investe il padre del risentimento materno, ossia di quella scarsa considerazione nata dall'idea di fallimento che Anna associa al marito e la bambina guarda il padre con gli occhi della madre. A questa visione si aggiunge la sofferenza di quelle ore insieme in cui viene ignorata, rifiutata e, oltretutto, sottratta da casa, dove la madre sta trascorrendo la giornata da sola. Anna è colei che li unisce, Anna è colei che li separa.

Di più, le responsabilità e le gravezze ch'egli sosteneva eran tutt'uno coi suoi doveri d'uomo sposato: e la sposa era Anna! Ella lo rinnegava, è vero, fra le mura della nostra casa; ma tuttavia, dinanzi al mondo, Francesco era unito a lei non solo da un dovere, ma da un diritto, e, forse inconsciamente, si sentiva, al cospetto degli altri, investito della sua padronanza su Anna come di un lo feudale. (*MS.* p. 520)

Fra quelle noie, soprattutto mi angustiava il caparbio, geloso pensiero di Anna che passava il suo pomeriggio senza di me. Con la nuova stagione, l'antico rimpianto s'era incrudelito: e il perché lo vedremo. Or mentr'io pensavo ad Anna, a chi altri, se non a lei stessa, pensava colui che mi sedeva di fronte? Una sola padrona, io credo, possedeva insieme la mia mente e quella di mio padre. Strani rivali, invero! (MS. p. 532)

È chiaro che Elisa adulta stia rileggendo questi avvenimenti mentre Elisa bambina li ha vissuti emotivamente nello sconforto, nella tristezza, nel disgusto per quelle ore di ebbrezza e di abbandono.

La trasformazione di Francesco secondo la sua vera, rabbiosa natura, avviene nella drammatica *escalation* finale, quando Anna rivela di avere un amante (il cugino ormai defunto) e il marito, che può sopportare anche di non essere amato, (apparentemente), ma non di avere una moglie disonesta, si tramuta in «una creatura non umana»:

Per venir da me, s'era rivestito in fretta e sommariamente, infilandosi i pantaloni e il suo solito vecchio soprabito, che si apriva sul suo petto nudo, scuro e irsuto. I suoi grossi e rozzi piedi erano nudi, i capelli scarmigliati, e a me parve, più che mai, d'aver innanzi una creatura non umana, ma selvatica e animalesca. Prima ancora ch'io fossi desta del tutto, egli incominciò a parlarmi, con voce bassa e guardinga ma con molta gravità, fissandomi con occhi di malato, lucenti e quasi supplici. Per prima cosa, e ciò mi parve strano in lui che non credeva né a Dio né a Satana, mi ammoní a rispondere sinceramente e veracemente a quanto s'apprestava a chiedermi, perché i mentitori son condannati all'inferno [...] Dopo tale preambolo, mi avvertí che dalla sincerità della mia risposta poteva dipendere non soltanto il suo proprio onore, ma la futura sorte di mia madre e di noi tutti. Guardandomi, quindi, con pupille minacciose e febbrili, prese a dire che io, certo, vivendo assiduamente al fianco di mia madre, dovevo conoscere qualcosa dei suoi segreti. (MS, p. 629)

La descrizione di questa terrificante creatura fatta di peli irsuti, piedi rozzi, voce grave e occhi «di malato» si associa al sentimento di paura che Elisa prova di fronte agli interrogatori del padre sulla relazione che Anna ha dichiarato di avere, ma, soprattutto, di fronte alle minacce di Francesco che afferma di voler uccidere sua moglie.

A simili interrogazioni, io rispondevo solo facendo di no con la testa, in preda a un terrore crescente e inesprimibile. Non dubitavo, infatti, vedendo gli occhi irosi di mio padre, ch'egli mi facesse tante domande per decidere, dalle mie risposte, se mia madre doveva o no venire uccisa. Per salvarla, bisognava, dunque, dargli le prove ch'ella non era colpevole; ma come lo potevo io, se nella mia mente regnava la più bizzarra confusione riguardo alle colpe di lei, sì che, affermando o negando le cose da lui domandate, io temevo ugualmente di condannarla? (MS, p. 629)

La gelosia famelica di Francesco De Salvi ha spezzato tutte le catene del suo temperamento falsamente umile e sottomesso ed in preda al furore attacca moglie e figlia, minacciando la disfatta definitiva di tutta la famiglia De Salvi. Elisa, incastrata tra

l'incapacità di capire appieno la situazione e il suo amore per la madre, è pronta ad essere un altro piccolo Cristo sacrificato, sebbene anche senza la sua morte sia stata già sacrificata al grande gioco degli adulti, che stavolta non è quello della *Storia*, ma quello dell'amore.

Ma in quella risata io sentii subito una minaccia così furiosa, che balzata giù dal letto mi posi contro mio padre, e sforzandomi di respingerlo con le due mani gli gridai: - Non avvicinarti a lei! non toccarla! esci dalla mia camera! esci dalla mia camera o ti ucciderò! - [...] Senonché, l'umile condotta di mio padre mi risparmiò simili prove d'eroismo; nel momento stesso che gli gridavo: - Vattene, vattene o ti uccido! - di a un tatto, in luogo di respingermi, chinarsi su di me. Sentii le sue palme stringermi il capo, e l'ispida, sudata sua faccia premere la mia faccia lagrimosa in un disordine di baci appassionati e folli. Poi bisbigliatomi: - Buona notte, Elisa -, egli uscì dalla camera senza più guardarci, con tale tempestoso e cieco impeto che per un poco mia madre ed io sospendemmo il fiato, quasi per un dubbio condiviso che egli corresse a morire. [...] io non mi sentivo neppure un poco riconciliata con lui. Anzi, oltre alla mia avversione naturale, i suoi baci avevano destato in me il sentimento confuso di subire un'ingiustizia. Le ragioni di un tale sentimento, per me riposte allora, mi si svelano in parte oggi, ed io potrei qui tradurre quella mia puerile mortificazione e ribellione all'incirca col discorso seguente: «Ah, bugiardo! Credi ch'io non t'intenda? I tuoi baci non sono stati, in realtà, per Elisa: essi sono stati, invece, il Gran Gesto di questa tua scena notturna, la Gran Sorpresa finale, e la Parata della tua viltà. [...]» (MS, p. 635)

In quest'ultimo brano, (che ci ricorda molto l'abbraccio *in extremis* del padre di Joana), nella nevrosi collettiva della famiglia Elisa gioca la parte dell'adulta che cerca di arginare una simile follia, frapponendosi tra la madre e il padre, convinta che Francesco voglia uccidere Anna. Davanti a questo sacrificio innocente, quello del padre è forse uno dei pochi gesti compiuti in uno stato di lucidità, come se, per un momento, vedesse chiaramente la nube di pazzia in cui sono tutti invischiati. Nel dare la buonanotte alla bambina la travolge di baci in preda, questa volta, ad uno slancio di affetto e non di rabbia per poi correre via così sconvolto che madre e figlia per un attimo hanno pensato che «egli corresse a morire». Un tale affettuoso e disperato gesto, che non ha la consapevolezza sufficiente per essere definito salvifico o riparatorio, ma che è semplicemente il polo opposto di quell'animalesco istinto alla violenza, viene rifiutato dalla bambina che lo legge come l'ultimo atto di una commedia, l'ennesima rivelazione della viltà paterna che non le procura né sollievo, né riconciliazione. Trincerata nel suo risentimento estremo, Elisa coglierà l'affetto paterno che abitava in lei soltanto alla notizia della morte del padre, frantumando solo alla fine la gabbia di fittizi cristalli in cui la sua famiglia si era rinchiusa. Giovanna Rosa suggerisce l'ambiguità di quel grido finale di dolore «No! no, fa' che non sia vero, Gesù mio! fa' che non sia vero!» (MS, p.

668), come se fosse «espressione di un indomabile amore edipico o confessione di terribili sensi di colpa per aver desiderato davvero la fine paterna».²⁵⁶ Questo conflitto potrà risolversi, forse, soltanto nelle pagine finali di *Aracoeli*, in cui, anche lì, solo di fronte alla morte del padre si rivela a sé stessi un amore taciuto.

4.3 Il desiderio: «eccomi di ritorno al corpo»²⁵⁷

Lui la voleva non per fare con lei la sua vita, ma perché lei gli permettesse di vivere.
Vivere su se stesso, sul proprio passato, sulle quelle piccole viltà che aveva compiuto codardamente e a
cui codardamente era ancora legato.
Vicino al cuore selvaggio, Clarice Lispector,

Dopo aver attraversato il sortilegio che Elisa e Joana creano per ricostruire la loro infanzia costellata di lutti e abbandoni ed avere analizzato il nucleo paterno di questi ultimi, osserviamo adesso un altro aspetto creaturale molto vivido e presente in questi due romanzi, anche se, come si è potuto evincere fin qui, i temi creaturali non possono essere mai separati nettamente gli uni dagli altri. In questo paragrafo abbozzeremo un'analisi, sicuramente non esaustiva, ma sintetica ai fini della nostra tesi, sul desiderio del corpo e dell'Altro.

Per l'analisi di questa tematica in *Menzogna e sortilegio* ci avvarremo in parte della teoria del desiderio mimetico dell'intellettuale francese René Girard.²⁵⁸ Com'è noto, tale teoria contesta la naturalità del desiderio ipotizzando che tra il soggetto e l'oggetto del desiderio sia sempre presente un mediatore, un terzo soggetto che nell'esaltare le bellezze o le proprietà di quell'oggetto, (o persona), attiva il nostro desiderio di possederlo. Si crea così un triangolo vincolante per cui non si è mai realmente liberi di scegliere il proprio agognato oggetto d'amore, ma lo si sceglie assoggettandosi al potere delle relazioni sociali. «L'idea di base di Girard è che il desiderio è sempre, al fondo,

²⁵⁶ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 72

²⁵⁷ Clarice Lispector, *Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 2021, p. 65

²⁵⁸ René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Tascabili Bompiani, 2021

desiderio di essere. E se è desiderio d'essere non esiste oggetto che possa soddisfarlo.»²⁵⁹

In questo triangolo hanno un posto rilevante i sentimenti connessi e generati dalla gelosia, ossia l'invidia, l'odio, il risentimento, i quali concorrono ad alimentare il desiderio verso l'oggetto desiderato da *altri* tramite il fascino che questi *altri* hanno per il primo soggetto. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, scritto da Girard nel 1977, analizza i grandi romanzi della letteratura alla luce di questa teoria affermando che in essi è svelata la natura imitativa del desiderio, o meglio, qualificando «come *romantiche* le opere che riflettono la presenza del mediatore senza mai svelarla, e *romanzesche* quelle che invece la svelano.»²⁶⁰

È interessante notare come la parola chiave *menzogna* sia anche nel titolo di uno dei due romanzi che stiamo qui analizzando e che esso contiene ben più di un triangolo del desiderio girardiano.

In *Menzogna e sortilegio* il desiderio mimetico osserva lo schema di una doppia mediazione interna di tipo classico, generando almeno due triangoli esplicitamente narrati: 1) Francesco (mediatore) presenta Rosaria (oggetto) a Edoardo (soggetto); 2) Edoardo (mediatore) presenta Anna (oggetto) a Francesco (soggetto). Quest'ultimo, da perfetto eroe romantico fallito, si invaghisce dell'oggetto del desiderio (effimero ma presente) del suo idolo Edoardo, immettendosi dunque in una mediazione interna molto stretta, al limite dell'incesto, (Anna è cugina del mediatore).²⁶¹

Come spiegato da Stefania Lucamante i due triangoli che si creano nel romanzo confermano la teoria di Girard soprattutto nella dimensione di *amour-jalousie*, che abbiamo già in parte indagato e che muove e alimenta le dinamiche di nevrosi e follia che toccano tutti i membri di questi triangoli.

In tutto questo intreccio di desideri il creaturale appare al centro del triangolo nel corpo dell'Altro che è sempre oggetto desiderato non solo, ma soprattutto, in senso sessuale.

Nelle due coppie i rivali d'amore Anna e Rosaria, Francesco ed Edoardo non potrebbero essere più diversi nel corpo e nel carattere.

²⁵⁹ Stefano Brugnolo [et al.], *La scrittura e il mondo : teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 234

²⁶⁰ René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Tascabili Bompiani, 2021, pp. 38-39

²⁶¹ Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 156

La bellezza di Anna era, a quel tempo, nel suo primo fiore, e non poteva non destare ammirazione, sebbene apparisse alquanto trasandata. Anna teneva i capelli semplicemente raccolti in una treccia pesante e sostenuti alla meglio con delle comuni forcine, il suo cappello disadorno era messo senza studio sul capo. Alla sua giacca, dalle maniche fattesi un po' troppo corte, mancava un bottone, e da uno dei suoi guanti, rotti in punta, sbucava un ditino infreddolito. Ella scendeva lungo il viale con altera e languida noncuranza, come se il cammino malfido non la riguardasse. Nelle nere scarpe 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; e le sue labbra imbronciate si sporgevano in un modo ancor da bambina. (MS, p. 127)

Io la fissavo attonita, giudicandola persona d'altissimo rango. Stretta nel busto, e ridondante nei fianchi e nel seno, ella appariva di solenne di un arcivescovo; né parevano, quelle che la coprivano, stole da signora, bensì drappi e tende, apprestati per qualche gran cerimonia. Era carica di collane, braccialetti, pendenti, e anelli d'ogni foggia; [...] Aveva un fresco e lentigginoso incarnato; ma i rossi naturali delle sue guance eran velati dalla cipria, mentre un falso purpureo le accendeva la bocca dipinta. Gli occhi, poi, sebbene ilari e umani per lor natura, parevano, nel troppo bistro, due luci invasate e spudorate. (MS, pp. 462-463)

Da un lato Anna, bella ma ignara, disadorna, con i vestiti rotti e le labbra imbronciate da bambina «incarna la giovane vergine»²⁶² la cui caduta nella neve²⁶³, (che avviene appena dopo queste righe), rappresenta l'inizio del suo crollo psichico e dall'altro Rosaria, incipriata, «ridondante nei fianchi e nel seno», abbellita e adornata in eccesso, «cocotte pragmatica e poco amante dei sogni».²⁶⁴ Sul fronte maschile si oppongono l'inetto e butterato Francesco, aspirante *parvenu* moralista, destinato a soccombere alla sua vera natura di contadino e iracondo insoddisfatto ed Edoardo, il viziato e capriccioso cugino di Anna, fanciullo bello e galante dall'animo perfido e crudele, quasi una sorta di Dorian Grey pronto a vendere la propria anima pur di provare ogni ebrezza e a scapito dell'altrui sofferenza, ma che sul finale pagherà il prezzo di questa vendita abbruttito e annichilito dalla malattia che lo uccide.

La causa di tutto si potrebbe sintetizzare in Edoardo che affascina Anna fin da quella volta in cui, ancora bambina, lo scorge in calesse in una delle sue passeggiate con il padre Teodoro che, nell'indicargli il cugino Edoardo, non può sapere di star instillando dentro di lei un tarlo. A seguito dell'incontro sulla neve dei due personaggi ormai

²⁶² Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 156

²⁶³ *Ivi*, p. 146

²⁶⁴ *Ivi*, p. 156

ragazzi si svilupperà un'incestuosa relazione in cui sin dal primo appuntamento tra i due «Anna mira ad essere schiava di Edoardo»²⁶⁵ in una cuginanza che «è la storia dolorosa di un tentativo fallito di iniziazione sessuale»²⁶⁶ in cui però la giovane e ingenua cugina agisce al di sotto della sua soglia di consapevolezza, donandosi al nobile fanciullo secondo l'istinto creaturale delle pulsioni amorose, ma non comprendendo di essere la nuova pedina dei suoi sadici giochi. E non lo comprenderà nemmeno quando i loro incontri diventano realmente, fisicamente oltre che psicologicamente, una richiesta sadica e malvagia unidirezionale in cui Edoardo abbevera la sua sete di egocentrismo, di narcisismo ed di esaltazione chiedendo sacrifici sempre più discutibili e feroci alla debole Anna, fino alla sequenza apicale del marchio di fuoco.

In realtà, Edoardo non dubitava d'essere adorato da Anna; ma s'è già detto che la parola pace non aveva alcun senso per lui. Fin dal primo istante ch'egli s'innamorava, la sua cattiva sorte accendeva in lui l'imperioso desiderio d'assoggettare la persona amata. Ma un tal desiderio, anzi volontà, s'accoppiava al continuo timore che il suo schiavo gli sfuggisse. La sua condanna era di vedere (anche a dispetto d'ogni evidenza), i propri amati sempre in fuga, alati quasi, infedeli e capricciosi. Egli non diffidava soltanto dei loro atti, ma anche dei loro pensieri, e perfino delle loro intenzioni riposte, e da loro stessi ignorate. Al fine di scoprire la verità su tante colpe immaginarie, egli sottoponeva a continui processi i propri accusati, servendosi della più sottile casistica e dei più complicati psicologismi. Ma, ahimè, lui stesso era la prima vittima dei propri congegni; ché addentrandosi in simil processi, i suoi dubbi, invece di cedere a una fiduciosa certezza, si moltiplicavano assurdamente, al contrario, e lo stringevano da ogni parte. (*MS*, o. 151)

Con fervore pudico e avido, ella ricordò al cugino la sua promessa di segnarla crudelmente nella persona, prima di lasciarla, affinché lei serbasse per sempre un ricordo di lui; e ambì dal cugino traditore sfregi o ferite, come un'altra donna sul punto d'essere abbandonata dall'amante, esige da lui denari e oro. D'accordo i due s'accin-sero al loro crimine puerile; e fu Anna medesima che arroventò alla fiamma il ferro da ricci di Cesira (arma prescelta per il rito), e lo porse al cugino, offrendogli nel tempo stesso il volto, come per un bacio. In verità, forse ella credeva che il cugino, al pari delle altre volte, mutasse pensiero all'ultimo istante; e attendeva davvero un bacio. Lo attendeva, forse, ma lo desiderava? Non so, ma una cosa è certa, per quanto insana e irragionevole: dopo una breve attesa piena di spavento, nell'attimo che il suo gentile parrucchiere, mutatosi in perfido chirurgo, le premette quell'arma frivola sulla guancia, presso la bocca ov'ella aspettava il bacio; e che lei, suo malgrado, urlò dal dolore; Anna fu gioiosa e felice. (*MS*, p. 184)

Edoardo si procura un gratificante piacere nel vedere le proprie vittime come amanti «sempre in fuga, alati quasi, infedeli e capricciosi», un piacere che è anche la sua stessa condanna, come Morante mirabilmente ci descrive. I processi a cui sottopone gli amanti

²⁶⁵ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 90

²⁶⁶ *Ivi*, p. 94

per provare la loro fedeltà possono anche essere estremi, ma Anna gioisce dell'estremità dell'ultima prova d'amore, lasciandosi marchiare a fuoco con un ferro rovente, creando la cicatrice che «potrà alimentare la menzogna autoingannatrice di restare fedele all'antico sovrano».²⁶⁷

Il rapporto ambiguo tra i cugini è il centro erotico del romanzo dove lo «sconfortato pessimismo morantiano»²⁶⁸ si addentra nel nucleo oscuro dell'eros, nel sortilegio che nasce con la virginea Anna, la vera protagonista delle scene più conturbanti proprio perché il suo è un atteggiamento visceralmente condotto, non obnubilato dal lusso sfarzoso in cui vive il cugino, elemento che attrae invece la prostituta Rosaria. Di fronte al dono corporeo di Anna però Edoardo rinuncia e fugge, ed è qui che si celebra il trionfo doloroso della femminilità, poiché per continuare ad affermare il suo fascino la mascolinità deve negare la virilità matura.²⁶⁹

Provando ammirazione per Edoardo Francesco desidera ciò che l'altro inizialmente desidera, ossia Anna mentre viceversa Edoardo si invaghisce di Rosaria e le due coppie si intrecciano dando vita ad una collettiva insoddisfazione in cui, alla fine, ogni desiderio resterà insoddisfatto. Rosaria, conscia dell'incapacità di amare di Edoardo e della sua passione temporanea è in realtà innamorata di Francesco, ma è costretta dal crudele fanciullo ad allontanarsi dalla città per poi tornare anni dopo, quando Francesco sarà già sposato e padre di Elisa; Anna deve rinunciare al suo sogno erotico per sopravvivere, sposandosi con l'imbrogliatore butterato; Francesco infine, perde su tutti i fronti, sia su quello dell'amicizia, dove Edoardo non ha remore nel tradirlo, che su quello dell'amore, scegliendo una donna che non lo ama. Così come tutto ha inizio con Edoardo, tutto crolla con la sua morte che fa precipitare gli eventi nella rivelazione folle e spasmodica di Anna che confessa al marito di avere un amante e nel delirio di Francesco a questa notizia che non è altro che l'ennesima menzogna.

Anche in *Vicino al cuore selvaggio* il tema del corpo e del desiderio ha un ruolo centrale, pur non assumendo la forma di triangoli girardiani, ma sdoppiandosi in due coppie principali, le cui relazioni sono molto meno delineate nelle loro dinamiche nella

²⁶⁷ *Ivi*, p. 95

²⁶⁸ *Ivi*, p. 94

²⁶⁹ *Ivi*, p. 95

consueta sfumatura che l'autrice conferisce alle sue trame, ma vivide nel ruolo determinante che il corpo ha per loro. Oltre alle due coppie, costituite da Otávio e Joana e da Otávio e Lídia, l'autrice ci lascia intravedere a sprazzi altre due relazioni: quella ambigua e giovanile di Joana con un suo professore, abbozzando una situazione molto perturbante e poi, sul finire della storia, quella di Joana con un amante non meglio identificato, cercato nel tentativo di fuggire dall'opprimente ruolo di moglie e di madre, che non sente appartenere. Parallelamente Otávio che non può comprendere gli abissi emotivi di sua moglie, si rivolgerà a Lídia, una vecchia amica che diventa sua amante e confidente, surrogato di quella moglie che non vuole essere tale.

Per Clarice Lispector «la carnalità custodisce il segreto per esprimere il finito e l'infinito»²⁷⁰ e fin da questo esordio occupa un posto di rilievo nelle sue opere in cui la sessualità è il luogo da lei scelto per affrontare il tema del dualismo: il sesso è dove il due torna a farsi uno.²⁷¹ Raccontandone qui e nelle altre opere tutte le sfumature ed estensioni, (l'omosessualità, il travestimento, il *ménage à trois*, il desiderio di una donna anziana, il passaggio di una vergine allo stato di prostituta),²⁷² Lispector si fa voce con un tono anche ironico o beffardo, di un aspetto totalmente creaturale dell'esistenza, comune a uomini e animali, (sebbene in questi ultimi abbia il solo fine riproduttivo).

Con un movimento repentino, prima che lo si potesse interpretare, il professore le tese la mano sopra il tavolo. Joana rabbrivì di piacere, gli diede la sua, arrossendo. «Che è stato?» disse lei sottovoce. amava quell'uomo come se lei stessa fosse erba fragile e il vento la piegasse, la fustigasse. Lui non rispose, ma i suoi occhi erano forti e addolorati. Che c'è? - improvvisamente lei ebbe paura: «Che ne sarà di me? ». « Non so » rispose lui dopo un breve silenzio. «Forse un giorno sarai felice, non capisco, di una felicità che poche persone invidierebbero. Non so se si potrebbe chiamare felicità. Forse non incontrerai più nessuno che senta come te, come...». (CS, p. 54)

La moglie del professore entrò nella stanza, alta, quasi bella con quei suoi capelli ramati, corti e lisci. È soprattutto le cosce alte e serene che si muovevano ciecamente, ma piene di una sicurezza che spaventava. Che cosa stava per dire il professore, pensò Joana, prima che «lei» entrasse? «Più nessuno che senta come te, come... come me»? Ah, quella donna. La guardò di sfuggita, abbasso gli occhi piena di rabbia. Ecco il professore di nuovo lontano, la mano chiusa, le labbra abbassate, indifferente come se Joana non fosse stata altro che una sua «amichetta», come diceva la moglie. (CS, p. 54)

²⁷⁰ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 93

²⁷¹ *Ivi*, p. 94

²⁷² *Ibidem*

In questi primi due frammenti intravediamo l'ambiguo, ma erotico e perturbante rapporto tra Joana e il professore in una scena avvolta da una misteriosa vibrazione di piacere scatenata dalla tenera stretta di mano ed interrotta dall'entrata della moglie nella stanza, donna verso la quale il piacere di Joana si trasforma in rabbia ed invidia per la sua bellezza, per quelle «cosce alte e serene che si muovevano ciecamente, ma piene di una sicurezza che spaventava». L'età della moglie e la sua sicurezza affascinano la giovanissima studentessa che le invidia, oltre a queste caratteristiche, il ruolo stesso di moglie del professore e questo poiché di fronte a tale ruolo il professore è costretto a celare qualunque apprezzamento nei suoi confronti, considerandola davanti alla moglie solo una sua «amichetta».

Nel matrimonio con Otávio Joana ricercherà forse l'antica immagine di quella donna, di quella sicurezza abbinata ad una ipotizzata felicità che però le sarà subito chiaro di non poter ricevere da una relazione così vincolante e poco profonda e che ben presto rinnegherà, negandosi al doppio ruolo di moglie e madre.

Era così vulnerabile. Si odiava forse per questo? No, si sarebbe odiata di più se fosse stata ormai ridotta a un tronco immutabile fino alla morte, capace solo di dare frutti ma non di crescere entro se stesso. Desiderava qualcosa di più: rinascere sempre, tagliare tutto quello che aveva imparato, quello che aveva visto, e inaugurarsi in un terreno nuovo dove ogni piccola azione avesse un significato, dove l'aria fosse respirata come per la prima volta. (CS, p. 77)

Cercava per qualche giorno di assumere un atteggiamento indipendente, cosa che realizzava con un po' di successo solo al mattino, quando si svegliava, prima di averlo visto. Bastava la sua presenza, anche solo presentita, perché lei si annullasse del tutto e rimanesse lì in attesa. La sera, sola nella sua camera, lo desiderava, con tutti i nervi, tutti i muscoli dolenti. Quindi si era rassegnata. La rassegnazione era dolce e fresca. Era nata per lei. (CS, p. 85)

«Si sarebbe odiata di più se fosse stata ormai ridotta a un tronco immutabile fino alla morte, capace solo di dare frutti ma non di crescere entro se stesso»: in questa frase chiave l'autrice condensa il nucleo della differenza tra lei e Lídia, l'altra donna di Otávio che aspetterà un figlio da lui. Joana, consapevole di questo legame, preferisce crescere in sé stessa piuttosto che far crescere qualcosa dentro di lei, azione che tra l'altro, come dirà in un surreale *vis-à-vis* con Lídia, sanno fare tutte le bestie («Non abbia paura, tutte le bestie hanno dei figli. Lei avrà un parto facile e anch'io. Abbiamo tutte e due il bacino largo», CS, p. 148).

Joana è sì creaturale e rinnegando l'atto della maternità non rinnega la nascita in sé, ma la gabbia sociale e culturale che ad essa è stata data tramite il ruolo stucchevole e compassionevole del materno, un tronco immutabile che non può che detestare. Rivendica invece quella possibilità di vivere vicino al cuore selvaggio priva di forzature e costrizioni e lo fa attraverso il suo amore contraddittorio e ardente per Otávio che, come sarà per Virgínia e Vicente, non potrà mai soddisfarla davvero. Lo cerca con tutti i suoi nervi, ma si rassegna a non essere capita da lui. Il loro rapporto funziona corporalmente, ma non a livello emotivo, perché abitano territori troppo diversi.

Soprattutto nel momento in cui l'aveva toccata, aveva capito: ciò che fosse successo fra di loro sarebbe stato irrimediabile. Perché quando l'aveva abbracciata, l'aveva sentita vivere improvvisamente fra le sue braccia come acqua che scorre. E vedendola così viva, aveva capito folgorato e segretamente contento che se lei lo avesse voluto lui non avrebbe potuto farci niente... Nel momento in cui finalmente l'aveva baciata, si era sentito se stesso, libero all'improvviso, perdonato al di là di quanto sapeva di se stesso, perdonato in quello che c'era sotto tutto ciò che lui era...Da allora in poi non aveva avuto scelta. Era caduto vertiginosamente da Lídia verso Joana. Il saperlo lo aiutava ad amarla. Non era difficile. (CS, p. 91)

La libertà di un uomo rigido, composto, trattenuto e severo come Otávio è percepibile da lui soltanto nell'abbraccio con Joana, dove riesce a sentirsi completamente sé stesso e da cui sa che non potrà sfuggire cadendo «vertiginosamente da Lídia verso Joana».

Come leggiamo nel frammento che segue la libertà, anche sessuale, di Otávio porta con sé ripensamenti, tentazioni, pensieri che comunque non lo faranno giungere ad una separazione netta da Lídia con cui può completare la sua realizzazione sociale, mentre con Joana può continuare a peccare.

Otávio pensava che accanto a Joana avrebbe potuto continuare a peccare. Quando Otávio l'aveva baciata, le aveva tenuto le mani, stringendosele al petto, Joana gli aveva morso le labbra, dapprima piena di rabbia perché non sapeva ancora con che pensiero rivestire quella sensazione violenta, come un grido, che le saliva dal petto e le intontiva la testa. Lo guardò senza vederlo, gli occhi obnubilati, il corpo, sofferente. Avevano bisogno di staccarsi. Si allontanò bruscamente e se ne andò via senza voltarsi indietro, senza nostalgia. Nella sua camera, ormai svestita sul letto, non riusciva ad addormentarsi. Il corpo le pesava, esisteva al di là di lei stessa come un estraneo. Lo sentiva palpitante, acceso. Chiuse la luce e gli occhi, tentò di fuggire, di dormire. Ma continuò per varie ore a scrutarsi, a controllare il sangue spesso che si trascinava nelle vene come un animale ubriaco. E a pensare. Come non si conosceva, fino a quel momento. Quelle forme sottili e lievi, quelle linee delicate da adolescente. (CS, pp. 92-93)

Una sequenza dove più strati creaturali si intrecciano: quello del sesso assieme a quello della lotta che in parte il sesso rappresenta nel suo legarsi naturalmente alla colluttazione e alla morte. Come spiega Isabella Cesarini «il moto inverso che accompagna tutte le narrazioni clariciane torna ancora con più veemenza in queste narrazioni. Si giunge al piacere solo avendo ricevuto il battesimo del dolore».²⁷³ Intravediamo qui e ne riparleremo a breve, quella che sarà la soluzione all'incomprensibilità delle relazioni forzate e infruttuose, fisicamente e metaforicamente, ossia il ritorno a sé, il ritorno al proprio corpo.

Lídia invece è l'opposto di Joana, come Rosaria lo è di Anna, e il figlio che le cresce in grembo spera possa essere il laccio con cui tenere stretto a sé Otávio, anche se intuisce il legame passionale e di desiderio che lo spinge verso Joana. In questa mescolanza di desideri i ruoli si scambiano, come se Joana fosse l'amante con cui Otávio si sente libero mentre Lídia la moglie amorevole e obbediente che diventa anche madre, sebbene l'uomo si pente di questo secondo sbaglio: il primo era stato quello di sposare Joana.

«Non mi stavi neanche ascoltando! ». Lidia allontanò il corpo dalla sedia con un sussulto, di nuovo sua, di nuovo abbandonata: « Io... ». «Non mi hai neppure capito » ripeté lui fissandola con il respiro pesante. Si sarebbe forse ripetuta la scena dell'ultima volta? No, in lei c'era un figlio. Perché un figlio? Perché io? Proprio io È strano... Di lì a poco si sarebbe chiesta: che sto facendo, insomma? No, no. « Ma io faccio molto di più che capirti, » si affrettò a rispondere « io ti amo... ». Lui sospirò impercettibilmente, ancora con un po' della paura che gli aveva provocato la fuga di lei. La verità era che lei non tornava mai completamente, come prima della gravidanza. E proprio lui le aveva dato il regno, che imbecille... (CS, p. 124)

Otávio si rammarica per averle dato quel regno, il regno della maternità con cui si sarebbe legato a lei per sempre. Tutte queste figure sono ingarbugliate in desideri incostanti e senza forma, o, come direbbe Girard, «sono lacerate da forze di senso contrario» «in balia del fascino»²⁷⁴ e se l'«attrazione è ovunque, ma non è mai confessata»²⁷⁵, l'unica figura libera è proprio colei che esprime la sua libertà anche sessuale, a gesti e a parole. Joana è consapevole di sé stessa, del proprio corpo, di ciò

²⁷³ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 97

²⁷⁴ René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Tascabili Bompiani, 2021, p. 169

²⁷⁵ *Ivi*, p. 170

che desidera e di ciò che non desidera. È oggetto del desiderio di Otávio, ma allo stesso tempo è ignorata dall'uomo durante il giorno e in queste scene di noncuranza sembra di rivedere quel padre che ignorava la Joana bambina in cerca di attenzioni, se non che, adesso, quella bambina sa cosa fare.

Invece lui, come sempre, non indovinava niente proprio nei momenti in cui avrebbe dovuto guardare, Si distraeva con qualcos'altro. Adesso, proprio adesso, gli era venuto in mente di mettere a posto il libro e il quaderno buttati sul tavolo. Non la guardava neanche che, era così sicuro che sarebbe venuta? Joana ebbe un sorriso cattivo, pensando come in fondo Otávio si sbagliava e quanti pensieri aveva avuto senza che lui potesse neanche immaginarlo. [...] Gli appoggiò la testa sul petto e là batteva un cuore. Pensò: comunque, nonostante la morte, un giorno lo lascerò. [...] «Ho preso tutto quello che potevo avere. Non lo odio, non lo disprezzo. Perché cercarlo, anche se gli voglio bene? Non mi amo a tal punto da amare le cose che mi piacciono. Amo ciò che desidero più di me stessa». [...] Con l'udito lei sapeva che l'altro, indifferente a tutto, proseguiva con i suoi battiti regolari, per la sua strada fatale. Il mare. (CS, pp. 106-107)

In questa sequenza traspare la rabbia e la decisione di Joana di lasciare l'uomo, «nonostante la morte» e l'indifferenza di Otávio che continua a vivere senza accorgersi di nulla, mentre il cuore di Joana pensa al mare, quel mare che già in passato l'aveva salvata.

Come accennavamo, sul finire del romanzo Joana si allontana da questo vincolo e si rifugia presso un uomo misterioso di cui l'autrice non ci racconta quasi nulla, solamente che la sua casa è isolata e sperduta in un bosco, elemento che abbiamo già incontrato e che riconduce, metaforicamente e non solo, alla natura e al rapporto sincero con essa. Vediamo come il richiamo creaturale torni sempre in Lispector e si faccia sentire al di sopra del caos urbano (*Il lampadario*), dei legami familiari (*Vicino al cuore selvaggio*), delle condizioni di vita estreme (*Un soffio di vita*), riavvolgendo il respiro su sé stesso e richiamando a sé le proprie creature per un eterno connubio.

Lui nascose il viso in quella spalla morbida e lei se ne rimase lì, a sentire il suo respiro percorrerla avanti e indietro, avanti e indietro. Loro due erano due creature. Che altro importa? - pensava lei. Lui si mosse, sistemò la testa nella sua carne come... come un'ameba, un protozoo alla ricerca cieca del nucleo, del centro vivo. Oppure come un bambino. Là fuori il mondo fluiva, e il giorno, il giorno, poi la notte, poi il giorno. Prima o poi avrebbe dovuto andar via, separarsi di nuovo. Anche lui. Da lei? Sì, fra poco gli sarebbe diventata di peso, con quel suo eccesso di miracolo. Come gli altri, vergognandosi inspiegabilmente di se stesso, avrebbe desiderato ansiosamente andarsene via. (CS, p. 162)

«Loro due erano due creature.» Ecco che Joana torna a sentire il proprio respiro nello stare assieme ad un'altra creatura. Sono simili, si comprendono e se lui è una creatura è

assimilabile ad un'ameba, un protozoo, un bambino... esseri semplici che ricercano «il nucleo, il centro vivo», il cuore selvaggio della vita. Eppure Joana sente, con quella precoscienza tipica delle donne morantiane e lispectoriane, che anche lui la abbandonerà prima o poi, sfuggendo a quell'«eccesso di miracolo» che è lei stessa: «come gli altri [...] avrebbe desiderato ansiosamente andarsene». Lei è troppo creaturale per gli altri, la sua passione totale spaventa perché la «passione del corpo è passione per la vita. Ma l'amore per la vita include anche l'amore per la morte. [...] L'eros fa da traghettatore tra le due sponde».²⁷⁶

Ed è di fronte a questa ennesima epifanica rivelazione che l'unica vera conciliazione, l'unico vero desiderio da soddisfare, l'unico ritorno possibile è quello al proprio corpo.

Lei si accorse che non si era ancora addormentata, pensò di dover ancor scoppiare in fuoco aperto. Di portare a termine prima o poi la lunga *gestazione dell'infanzia*, e dalla sua *dolorosa immaturità* sarebbe scoppiato il suo stesso essere, finalmente, finalmente libero! No, no, nessun Dio, *voglio stare sola*. [...] un giorno innalzerò dentro di me quello che sono, a un mio gesto si leveranno poderose le mie onde, *acqua pura* a sommergere il dubbio, la coscienza, io sarò forte *come l'anima di un animale* e quando parlerò saranno parole non pensate e lente, non leggermente sentite, non piene di voglia d'umanità, non il passato che corrode il futuro! quel che dirò suonerà fatale e completo! non ci sarà nessuno spazio dentro di me perché io sappia che esistono il tempo, gli uomini, le dimensioni, non ci sarà nessuno spazio dentro di me neppure per notare che starò creando istante per istante, non istante per istante: sempre fuso, perché allora vivrò, solo allora *vivrò più che nell'infanzia, sarò brutale e malfatta come una pietra*, sarò lieve e indefinita come ciò che si sente e non si capisce, *mi oltrepasserò fra le onde*, ah, Dio, e che tutto venga e ricada su di me, persino *l'incomprensione di me stessa* in certi momenti bianchi perché basta che mi realizzi e nulla, allora, ostacolerà il mio cammino *fino alla morte-senza-paura*, da qualunque lotta o riposo mi alzerò forte e bella come un puledro. (CS, p. 192-193)

In queste ultime righe di *Vicino al cuore selvaggio*, che riteniamo importante trasporre quasi per intero, in un'altra delle sue vette di poesia Lispector segna il confine da cui partire nelle prossime opere. La decisione di Joana è quella di appartenere al mondo dei pensieri e delle creature, di essere acqua, *Acqua viva*, «forte come l'anima di un animale», libera e sola e sarà così anche per le future *personagge* clariciane. «Fino alla morte-senza-paura», ossia quella dimensione estrema che abbiamo trovato in Ângela all'inizio di questa dissertazione, Joana, (Lispector?), si ripromette di essere creaturale, «brutale e malfatta come una pietra», ma anche «lieve e indefinita» come le

²⁷⁶ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 98

onde. Non importa perdersi, importa cercarsi, superando anche la più grande incomprendimento, ossia quella di sé stessi.

In questo finale vertiginoso è riassumibile tutta la nostra ricerca condotta attraverso le tematiche della creaturalità: l'infanzia, la natura, la brutalità degli animali, la morte, il corpo. Lispector, a soli diciannove anni, ha ben chiaro la direzione che prenderà la sua opera, così come Joana ha chiaro che «da qualunque lotta o riposo mi alzerò forte e bella come un puledro.»

E così avverrà anche per la letteratura di queste nostre autrici che nel sottendere il realismo creaturale fin qui analizzato ai loro lavori, hanno fatto emergere quella rete di nodi che uniscono le varie e complesse esistenze universali e di cui la letteratura deve farsi specchio. Uno specchio da cui si fugge e guardando il quale spesso ci si spaventa come fa Elisa che all'inizio di *Menzogna e sortilegio* (MS, p.11) dice «io sussulto al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissare me stessa, come se mirassi una medusa». E così fa anche Joana che afferma «quando mi sorprende in fondo allo specchio, mi spavento» (CS, p. 65). Soprattutto però, lo specchio della letteratura serve nel momento in cui ci si sorprende «che ci sia tanto in me, oltre il noto, e sempre silenzioso» (CS, p. 65). Quel *tanto oltre il noto* che abbiamo fin qui chiamato creaturale.

Per concludere: una riflessione su stili e modelli

Nell'ultima parte di questa dissertazione concluderemo la nostra analisi soffermandoci un momento su due elementi: lo stile e i modelli.

Quello che lega ed unisce le opere delle autrici è una rappresentazione creaturale del mondo e dei corpi, rappresentazione che porta al centro dei loro testi moltissime tematiche comuni, affrontate però con una scrittura molto diversa. L'elemento che più le separa, come abbiamo avuto modo in parte di anticipare attraverso le porzioni di testo adoperate, è infatti il modo, lo stile, attraverso cui esprimono questa visione creaturale.

Quasi coeve, Elsa Morante e Clarice Lispector hanno avuto un ruolo determinante per la letteratura dei loro paesi, costituendo un punto di non ritorno della narrativa, da imputare al loro successo e, soprattutto, alla qualità della loro opera letteraria. A questa vetta che le ha consacrate, e lo fa tutt'oggi, come capostipiti di più di una generazione, sono arrivate proponendo ai lettori dei testi estremamente diversi e stabilendo loro stesse la tipologia di pubblico a cui aspirare. Per spiegare quest'ultima affermazione vediamo come le stesse autrici introducono una loro opera, in questo caso *La Storia* e *La passione secondo G.H.*.

Le pagine di apertura del romanzo *La Storia* di Elsa Morante sono precedute da due citazioni e da una dedica che qui riportiamo, tutte molto esplicative.

Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte. (*Un sopravvissuto di Hiroscima*)

...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... perché così a te piacque. (*Luca X-21*)

Por el analfabeto a quien escribo

Con queste due citazioni in esergo sembra che Morante si voglia focalizzare sugli ultimi, sui più piccoli, «[sul]le cavie che non sanno il perché della loro morte», che poi sono i protagonisti stessi della *Storia*. Inoltre, con la sua dedica sembra che voglia che la sua opera arrivi al più ampio pubblico possibile, non importa di che livello culturale sia,

anzi, che arrivi soprattutto a quell'analfabeta per il quale scrive. Una presa di posizione che è confermata dalla sua determinata richiesta alla casa editrice Einaudi di pubblicare l'opera subito in edizione economica, senza aspettare la ristampa. Morante vuole che *La Storia* abbia successo, ed effettivamente fu così. Un successo di pubblico che sarà messo in discussione dalla critica proprio per l'impianto storico del romanzo, privo di sperimentalismo, adatto a commuovere, ad appassionare gli animi dei lettori e, dunque, ad un largo consumo.

Decisamente di segno opposto sono la citazione e la dedica che introducono il romanzo *La passione secondo G.H.*, in cui Lispector scrive:

A complete life may be one
ending in so full identification
with the non-self that there
is non self to die
BERNARD BERENSON

Agli eventuali lettori

Questo libro è un libro come un altro, ma avrei piacere fosse letto solo da persone dall'anima già formata. Quelle persone sanno come l'avvicinamento a ogni cosa avvenga per gradi e con sofferenza - e passando talvolta attraverso l'opposto di ciò che è la meta. Quelle persone e solo loro capiranno passo per passo che questo libro non toglie nulla a nessuno. A me, per esempio, il personaggio di G.H. ha dato a poco a poco una gioia difficile, eppure il suo nome è gioia.²⁷⁷

Una citazione dello storico dell'arte Bernard Berenson non certo lineare e chiara come quelle scelte da Morante e un avviso «agli eventuali lettori», che siano, possibilmente, «persone dall'anima già formata». Con queste scelte Clarice Lispector vuole invece un pubblico selezionato, che capisca ciò che legge, che abbia già sofferto, che sia in grado di comprenderla. Vuole un pubblico «di iniziati»²⁷⁸.

Queste volontà delle due scrittrici si legano a doppio filo con il loro stile.

Non è qui nostra intenzione fare un'analisi approfondita dello stile di ciascuna autrice, il quale, oltretutto, andrebbe vagliato opera per opera secondo una naturale evoluzione poetica, ma metterne a fuoco le principali caratteristiche al fine di sottolineare le loro differenze, in quanto nello stile si trova il punto di maggior distanza

²⁷⁷ Clarice Lispector, *La passione secondo G. H.*, Milano, Feltrinelli editore, 2020

²⁷⁸ Roberto Francavilla, *Clarice Lispector una lezione di Roberto Francavilla*, risorsa digitale

tra Morante e Lispector, salvo poi, sul finire della loro carriera, avvicinarsi e sfiorarsi nelle ultime opere, *Aracoeli* e *Un soffio di vita*, da cui è nata l'impressione della suggestiva assonanza che ha portato alla redazione di questa tesi.

Interessante è notare come entrambe siano state definite dai critici *demiurgiche*. Mengaldo lo afferma infatti di Morante in *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, ribadendo più volte «il carattere fortemente demiurgico della personalità della Morante»²⁷⁹, mentre Francavilla lo scrive nella postfazione di *Un soffio di vita* parlando di Lispector come di una «divinità demiurga consapevole del suo progetto fino al più allucinato ritaglio del suo delirio»²⁸⁰. Il demiurgo è colui che imprime il soffio vitale ad una materia informe che esiste già e questo fanno le nostre autrici: modellano in maniera personalissima non solo la lingua, ma la materia tutta della loro narrazione, plasmandola secondo la loro tenace visionarietà, seguendo strade, per un verso o per l'altro, controcorrenti rispetto a quelle dei loro contemporanei, segnando, con un marchio di fuoco riconoscibile, le loro opere.

Entrambe regine della parola hanno però un approccio stilistico sostanzialmente diverso. Elsa Morante si rifà al passato con una lingua *démodée*, «solenne, ricca e grave, appassionata, si direbbe in qualche maniera impostata»²⁸¹, fin da *Menzogna e sortilegio*, dove l'impostazione del racconto epica, mitica e da melodramma necessita di slanci conturbanti dal sapore antico, dove la voce narrante di Elisa ci ammalia con il suo tono sommesso e il suo sortilegio. A questi tratti si accompagna una sintassi elaborata attraverso cui il suo realismo assume un carattere originale, che non mira tanto a ricostruire tempi e luoghi, ma rapporti sociali e psichici. Si inseriscono in rari punti alcuni «meridionalismi e sicilianismi, [...] sempre nel discorso diretto o indiretto, mai nel narrato»²⁸² e questa piccola apertura al dialettale, che concorre a colorare vividamente la realtà popolare, finanche povera che Morante descrive, aumenterà nelle

²⁷⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in *Studi Novecenteschi* Vol. 21, No. 47/48 (giugno-dicembre 1994), pp. 11-36, Accademia Editoriale, p. 12

²⁸⁰ Roberto Francavilla, *Rottami, interferenze, «Fringe»*, in Clarice Lispector, *Un soffio di vita*, Milano, Adelphi, 2019, p. 191

²⁸¹²⁸¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in *Studi Novecenteschi* Vol. 21, No. 47/48 (giugno-dicembre 1994), pp. 11-36, Accademia Editoriale, p. 13

²⁸² *Ivi*, p. 15

sue opere successive. Costituisce infatti un forte nucleo nell'*Isola di Arturo*, dove il dialetto connota specificamente alcuni personaggi (Nunziata), oltre che le movenze dei popolani dell'isola creando un contorno decisamente meno, anzi, affatto, aulico, che viene accompagnato da una sintassi più agile e lineare, sfoltita dalla pesante massa di psicologismi di *Menzogna e sortilegio*²⁸³ ed utile per raccontare la fiaba mitica di Arturo e rispecchiarne gli entusiasmi. Altro elemento distintivo rispetto al romanzo precedente «è che le similitudini sono in genere [...] più rare, più brevi, meno ricche, dunque anche con minor distanza tra figurante e figurato»²⁸⁴ aspetto che si collega alla semplificazione sintattica e all'attenuazione del favolistico.

Uno stacco stilistico maggiore avviene con la *Storia*, romanzo che abbandona lo stile memorialistico dei precedenti per abbracciare un intento «cronachistico e didascalico, anarchico-populistico»²⁸⁵ che segua il filo della grande storia, dove Morante mette da parte la sua voce da prestigiatrice, così come l'analisi introspettiva, per aderire più concretamente alla drammatica realtà della guerra, per esprimere in maniera ampia il punto di vista delle creature protagoniste, animali compresi. Lo stile diviene «più fattuale, meno introvertito»²⁸⁶, con l'uso di un linguaggio a tratti semplice, realisticamente infantile (pensiamo ad Useppe che cerca di imparare le parole e ai suoi tanti *pecché*), e con un «dispiegato plurilinguismo: dalla favola, di cui la dialettalità monolingue era un connotato, siamo passati alla storia, varia e progrediente».²⁸⁷ Predominano i dialoghi diretti, dove l'uso del dialetto, (non solo romano, ma anche siciliano, veneto, mantovano), raggiunge il suo massimo afflato, in picchi che servono a descrivere le estremità emozionali delle situazioni: la rabbia nell'assalto al camion di farina, la ribellione di Nino alla politica sociale e alla madre, ma anche il suo affettuosissimo amore fraterno per Useppe, l'euforia sgangherata e folle dei mille, antidoto alla brutalità del reale. Uno stile che mescola registri, dialetti, prospettive linguistiche ed emotive, ricostruendo, o tentando di farlo, un affresco quanto più

²⁸³ *Ivi*, pp. 23-24

²⁸⁴ *Ivi*, p. 24

²⁸⁵ *Ivi*, p. 25

²⁸⁶ *Ibidem*

²⁸⁷ *Ivi*, p. 26

realistico e creaturale degli avvenimenti che racconta, cercando di non perdere di vista la sua intenzione di denuncia sociale, di grido popolare e di dolore, un'ideologia personale che, secondo alcuni, *in primis* l'amico Pasolini, perse in termini di forza ed efficacia comunicativa proprio nel momento in cui fu tradotta in termini popolari.²⁸⁸

Fino alla *Storia* lo stile morantiano pur nei suoi cambiamenti lo possiamo definire estraneo ai molteplici sperimentalismi del modernismo, che recupera una narrazione ottocentesca, ma con un intarsio sicuramente originale di un'autrice che sa accostare una narrazione mitica, simbolica, ancestrale ad una fine introspezione psicologica, che, sebbene non si esprime in un flusso di coscienza, riesce a caratterizzare in modo peculiare, realistico e percettivo i singoli personaggi, evidenziando che i conflitti interiori sono un elemento che vale ancora la pena indagare.

Clarice Lispector per contro si addentra senza remore in una narrazione stilisticamente sconosciuta, il cui obiettivo non è «una redazione coerente bensì il definitivo esorcismo dell'indicibile, quella piega tra contingenze ed evocazioni».²⁸⁹ La sua dichiarazione d'intenti la troviamo esplicitata nella prima frase dell'ultima opera *Un soffio di vita*, ma vale per tutte le precedenti, fin dall'esordio: «voglio scrivere movimento puro»²⁹⁰. Come abbiamo avuto modo di accennare, il rapporto di Lispector con la parola è investito di un bisogno estremo, quasi fisico dell'autrice, ossia quello di riuscire a dare una forma alla realtà e, soprattutto, alla realtà senza forma, all'indicibile nominato da Francavilla. Per fare questo a Lispector non basta il linguaggio esistente, non basta il corrente modo di usarlo in quanto nessuno dei due è sufficiente a rispecchiare l'infinito universo che la abita, che ci abita, perché quel *movimento puro* è spesso quello delle nostre sensazioni e dei nostri pensieri, specie di quelli più intimi. Fin da *Vicino al cuore selvaggio* la scrittrice brasiliana altera le basi del modello linguistico in un atteggiamento inventivo e sperimentale, i cui esiti saranno indicati da una certa parte di critica come scadimenti o addirittura errori. Se Morante venne criticata per un eccesso di tradizione, Lispector lo fu per un eccesso di modernità ed entrambe, al

²⁸⁸ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana, Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori Education, 2017, p. 542

²⁸⁹ Roberto Francavilla, *Rottami, interferenze, «Fringe»*, in Clarice Lispector, *Un soffio di vita*, Milano, Adelphi, 2019, p. 192

²⁹⁰ Clarice Lispector, *Un soffio di vita*, Milano, Adelphi, 2019, p.15

contempo, raccolsero un grande successo di pubblico e animarono le discussioni della critica.

La prosa di Lispector non è quasi mai lineare e discorsiva, non si perde nei rivoli dei dettagli descrittivi del contesto, ma li lascia da parte per focalizzarsi, tramite sovvertimenti di natura sintattica, abuso di paratassi, uso euforico del non-sense²⁹¹, alle efflorescenze del pensiero, ai dettagli, quelli sì, delle percezioni corporee, usando anche termini pseudo-filosofici, deformando o inventando le parole.

Uno degli elementi principali della stilistica lispectoriana, che la allontana da quella di Morante (con qualche eccezione), è senz'altro lo *stream of consciousness*, strumento adatto ad esprimere un impulso interiore e «particolarmente coinvolgente nel richiamare il lettore alla partecipazione intima, prima che emotiva».²⁹² Questo utilizzo del flusso di coscienza per dare voce alla sfera istintuale, potremmo dire creaturale, agevola una immersione più immediata del lettore rispetto a quello adoperato da Joyce e Woolf in cui «la partecipazione emotiva cede con fierezza il posto a quella più marcatamente letteraria».²⁹³ Se in Woolf la riflessione interiore sgorga in risposta alla contemplazione di un paesaggio visivo esterno, in particolare quello scenario britannico a lei tanto caro, in Lispector «il moto della scrittura giunge sempre, e con prepotenza, da un luogo interiore»²⁹⁴. Mentre l'Inghilterra diventa personaggio, il Brasile resta, seppur presente, lo sfondo del quadro del quale il protagonista rimane l'animo del soggetto. Questo si traduce stilisticamente in Lispector in una scrittura che mostra il suo divenire, il suo farsi, la sua trama non in senso di *plot*, ma in senso di tramatura, attraverso le cui trasparenze riusciamo a scorgere il punto esatto da cui nasce. Un punto che risiede nel corpo e che è connesso ad un altro elemento tipicamente modernista, anche questo sostanzialmente mancante in Morante, ossia le epifanie (ricordiamoci che *Aracoeli* è fino adesso rimasto fuori da questa considerazione, poiché costituirà, in parte, un'eccezione a queste affermazioni).

²⁹¹ Roberto Francavilla, *Rottami, interferenze, «Fringe»*, in Clarice Lispector, *Un soffio di vita*, Milano, Adelphi, 2019, p. 192

²⁹² Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 105

²⁹³ *Ibidem*

²⁹⁴ *Ibidem*

La scrittura di Lispector pulsa là dove intercetta quelle che Giacomo Debenedetti chiama «le intermittenze del cuore»²⁹⁵, le epifanie appunto, quei momenti di luminosa consapevolezza che nascono dal contatto con oggetti banali o incontri apparentemente minimi e senza importanza e che si basano sulla fede di un significato altro e ulteriore, nascosto dietro il mondo di tutti i giorni.²⁹⁶ L'uso dell'epifania in Lispector è differente però da quello joyciano. Per l'autore dublinese l'epifania è infatti statica e si pone a strumento di una conferma, mentre per Lispector si tratta di un momento dinamico che sigilla un cambiamento radicale, definitivo, da cui non si torna indietro.²⁹⁷ Per Joyce il momento epifanico serve a mostrare il malessere interiore, nell'immobilità del sentire e nella difficoltà, pone di fronte alla consapevolezza del problema senza per questo riuscire a risolverlo. I personaggi di Lispector invece vivono una giostra di epifanie, di rivelazioni che aprono ad esperienze sempre più consapevoli in una ricerca continua e senza fine del senso, del sé e soprattutto della parola stessa. Ma, all'altezza di quest'ultima tappa, nemmeno la vertigine lispectoriana è sufficiente, e l'autrice sa, è consapevole, di doversi fermare di fronte all'immensità della vita, immensità che non può essere racchiusa del tutto e davvero dalle parole.

C'è in lei un rapporto con la parola che è di grande ricerca, di grandissima e profonda attenzione, ogni parola è straordinariamente viva, e quasi sorprendente per esattezza e inventività e nello stesso tempo c'è un disincanto nei confronti delle parole, che [...] contribuisce a rendere così densa e quasi magica la prosa di Clarice. È un disincanto perché lei a ha sempre presente che ogni dettaglio, ogni descrizione, ogni peso che parole possono avere non sarà mai pari alla densità di ciò che le parole descrivono, c'è come una continua incommensurabilità tra il linguaggio e le cose che si vogliono dire con il linguaggio. Lei tante volte sta in ascolto di un grande silenzio.²⁹⁸

Come spiega Lisa Ginzburg Clarice Lispector ha verso la parola un atteggiamento reverenziale e allo stesso tempo di disincanto che la porta a scontrarsi con la lingua, ad amarla, ma anche ad amare il suo opposto, il silenzio, e a cercare, spesso in modo, linguisticamente parlando, violento e combattivo di conciliare questi due fuochi.

²⁹⁵ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 290-295

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 82

²⁹⁸ Lisa Ginzburg, *Clarice Lispector Cercavo un'immensità*, risorsa digitale

L'ultima sua sfida va in scena nelle pagine che scrive mentre è in fin di vita, quelle pubblicate postume in *Un soffio di vita*, in cui, cercando di raccontare la morte, affronterà il luogo più estremo del regno dell'indicibile. Elsa Morante, che finora abbiamo visto defilarsi da questa magmatica dimensione dello *stream of consciousness* e delle epifanie, (solitamente infatti i suoi personaggi sono visti e raccontati da un occhio esterno anche laddove si raccontano in prima persona, in quanto è Elisa adulta che racconta Elisa bambina, così come è Arturo adulto racconta Arturo fanciullo), nell'ultimo romanzo fa un passo verso questi elementi.

Aracoeli è imbevuto di un realismo creaturale di corpi disfatti dall'apice del piacere o del dolore e il cammino di Emanuele è finalmente un racconto in prima persona fatto di ricordi, ma anche di tanto presente, di lampi, di squarci e di rivelazioni. Queste epifanie però, in linea con tutti i rapporti evidenziati nel romanzo, sono epifanie al negativo, più vicine a quelle joyciane, destinate ad esaurirsi nel nulla come l'ultimissima scintilla prima del buio, simbolo di un atteggiamento rassegnato dell'autrice. Mentre in *Lispector* le epifanie servono a muovere i personaggi, a far capire loro che è il momento di cambiare, agire, partire, in *Aracoeli* le rivelazioni che il cosmo di ricordi e azioni regala ad Emanuele sono del tutto inutili. Il suo io distrutto dalla più grande rivelazione, quella del disamore materno, viaggia verso una rassegnazione e distruzione totale.

Ecco che nell'ultima sua opera «Morante pratica rispetto al proprio passato stilistico (e non solo a quello!) una rottura forse maggiore che nei pur discontinui romanzi precedenti, una rottura che talora ci può sembrare radicale come un suicidio [...] [e] sembra tornare in sostanza allo stile alto e teso (qui anzi interamente tragico e violento) dei due primi romanzi, seppure con un andamento più sciolto».²⁹⁹ Le rivendicazioni, i pensieri, gli annebbiamenti riflessivi e stupefacenti di Ângela ed Emanuele non si somigliano solo nel contenuto disturbante del dolore, della morte e della rassegnazione, in senso quieto da un lato ed in senso invece irre-quieto dall'altro, al disfacimento del corpo e della vita, ma anche nella loro esplorazione interiore fatta di moti, di sbalzi, di continui salti temporali.

Se in questo punto finale le due autrici sembrano avvicinarsi, anzi, Morante sembra avvicinarsi a *Lispector*, non lo fanno completamente perché di fondo mantengono

²⁹⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in *Studi Novecenteschi* Vol. 21, No. 47/48 (giugno-dicembre 1994), pp. 11-36, Accademia Editoriale, p. 29

ciascuna le proprie superbe e originali caratteristiche. La scelta del vocabolario lispectoriano cade qui, ma potremmo dire in tutta la sua opera, sul più sontuoso e scintillante avvicendamento di termini, colori, suoni, odori, sensazioni che riunisce tutta la ricerca fatta da Lispector in vita e che sconfinava nell'uso di parole inventate. Lispector conia nuovi termini in base alle proprie esigenze non per avversità al purismo o per attentare alla norma, ma per reiterare il senso di sfida nei confronti della lingua portoghese, quello appreso in Brasile da bambina.³⁰⁰

Morante invece si sofferma sullo sbandamento di una parola che va esaurendosi e che si fonde con una ricerca priva di speranza che non sfocia nell'uso di parole auliche o nuove, ma in un «plurilinguismo prima impossibile».³⁰¹ Un plurilinguismo che diventa un continuo emergere di parole, frasi e canzoni spagnole alla superficie dell'italiano, andando a costituire un sovratono espressivo che indebolisce le strutture razionali dell'italiano rendendolo, per usare ancora le parole di Mengaldo, invertebrato.³⁰² La lingua di *Aracoeli* simboleggia le molteplici apocalissi che attraversano il romanzo in un «continuo dissolvimento dell'oggettività nella soggettività, del reale nel fantastico e nell'acutamente affettivo».³⁰³

Il creaturale in disfacimento che accomuna questi ultimi due testi assume le forme della non forma cercando di sciogliersi in parole che si mescolano, che sfuggono, che toccano gli apici e gli estremi fluendo in una continua lotta tra realtà e scrittura, tra qui e altrove, tra passato e futuro.

Da questa nostra breve esposizione stilistica concentrata sulle differenze di forma che caratterizzano le opere di Clarice Lispector ed Elsa Morante passiamo ad analizzare i modelli che, presumibilmente, stanno loro alle spalle.

La parola presumibilmente è d'obbligo perché queste due autrici hanno un'altra caratteristica in comune, ossia una grande riservatezza e resistenza non soltanto nel *non dire quali* siano stati i loro punti di riferimento letterari, ma anche *nell'ammettere* di

³⁰⁰ Roberto Francavilla, *Rottami, interferenze, «Fringe»*, in Clarice Lispector, *Un soffio di vita*, Milano, Adelphi, 2019, p. 193

³⁰¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in *Studi Novecenteschi* Vol. 21, No. 47/48 (giugno-dicembre 1994), pp. 11-36, Accademia Editoriale, p. 29

³⁰² *Ivi*, p. 30

³⁰³ *Ibidem*

averne avuti. È dunque delle ipotesi e delle deduzioni degli studiosi che si parlerà con pochissime certezze e ancor meno dichiarazioni autoriali.

Quello che però ci incoraggia, e incuriosisce in questa piccola analisi, è che, ancora una volta, sembrano esserci dei punti in comune tra queste due autrici che con poche probabilità hanno potuto sapere l'una dell'altra durante la loro vita.

Per quanto riguarda Morante la critica si divide in due opinioni: una secondo cui l'autrice sarebbe estranea a modelli e fonti, l'altra che invece rintraccia nei suoi testi più e varie influenze. Senza negare la sua indubbia voce originale suonerebbe quanto meno *naïf* escludere qualsiasi tipo di eco letteraria, soprattutto alla luce del suo essere un'appassionata lettrice.³⁰⁴ Anche se si è sempre dimostrata restia a riconoscere dei modelli Morante ha comunque indicato delle predilezioni che effettivamente risuonano nelle sue opere, come quelle per la letteratura greca classica, per Dante, Cervantes, Dostoevskij, Kafka, Verga, così come ha dichiarato il suo debito verso alcuni filosofi tra cui Platone, Spinoza, Giordano Bruno, Simone Weil.³⁰⁵ A questi giganti della letteratura e della filosofia dobbiamo aggiungere un'ammirazione ed un interesse per il pensiero religioso orientale, specie buddista e per alcune tendenze della mistica ebraica.³⁰⁶ Da questa serie di nomi, come spiega attentamente Concetta D'Angeli, non dobbiamo dedurre che Morante abbia recuperato temi o tendenze di scrittura, ma che si tratti di «un recupero dall'interno, [...] del nucleo delle scritture altrui o del pensiero di alcuni filosofi — cioè del riconoscimento di una consonanza profonda il quale produce, verso l'opera di riferimento, una fruizione libera, che talvolta può essere anche fraintendimento, ma che certo ne preserva la vitalità.»³⁰⁷ La resistenza di Morante nell'affrontare il tema delle fonti è simbolo di un atteggiamento umile e aggressivo verso il proprio passato culturale, l'atteggiamento di chi si riconosce in una tradizione,

³⁰⁴ Daria De Vecchi, *Visionarietà e alterità in Mrs. Dalloway e Aracoeli. Una riflessione sul realismo modernista nelle scritture di Virginia Woolf e Elsa Morante*, Tesi di Laurea Anno Accademico 2016 / 2017, Università degli Studi di Padova, Filologia Moderna, p. 63

³⁰⁵ Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carrocci, 2003, p. 12

³⁰⁶ *Ibidem*

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 12-13

ma ha le competenze, la libertà e la spregiudicatezza di inserirsi in essa in modo del tutto autonomo.³⁰⁸

Parlando di spregiudicatezza e di libertà Clarice Lispector non è senz'altro da meno, e, anzi, la giovanissima età del suo esordio evidenzia il suo non occuparsi, né preoccuparsi, di ciò che il mondo culturale facesse attorno a lei.

Sulle possibili letture che sono state modello per l'opera lispectoriana abbiamo ancora meno riferimenti rispetto a Morante, complice il fatto che Lispector non concesse quasi mai interviste. Nell'unica testimonianza televisiva che abbiamo e che fu registrata quasi per caso a pochi mesi dalla sua morte, (un documento preziosissimo per ascoltare ed osservare l'autrice), il giornalista le domanda: «nella sua formazione di scrittrice quali sono gli autori che l'hanno influenzata, segnata?». Questa la sua risposta:

Realmente non lo so, perché ho mescolato tutto. Ho letto romanzi per giovani ragazze, romanzi sentimentali e li ho mescolati con Dostoevskij. Scelgo i libri per i loro titoli e non in base all'autore, perché non so nulla. Ho mescolato tutto. Quando avevo tredici anni ho letto Herman Hesse. È stato uno shock. *Il lupo nella steppa*. È stato quando ho iniziato a scrivere una storia che non finiva mai. L'ho strappata e l'ho buttata.³⁰⁹

Dalla sua risposta vaga e dilatata emergono solo due grandi nomi, Dostoevskij ed Hesse. Per il resto Lispector ripete di aver mescolato tutto. Dall'analisi delle sue opere però i critici individuano altri riferimenti intertestuali. Abbiamo già nominato nei capitoli precedenti *La nausea* di Sartre in cui alcuni studiosi come Benedito Nunes ravvisano analogie e differenze, in particolare con *La passione secondo G.H.*, dove parallelamente si incontra il tema della blatta che sembra essere un chiaro rimando a Franz Kafka.³¹⁰

A questi si aggiunge il richiamo alla mitologia classica che «si palesa nella pagine di *Un apprendistato o il libro dei piaceri*»³¹¹ in particolare con il riferimento al

³⁰⁸ *Ivi*, p. 13

³⁰⁹ Intervista a Clarice Lispector, risorsa digitale, traduzione nostra

³¹⁰ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, pp. 59-60

³¹¹ *Ivi*, p. 71

personaggio dell'Ulisse omerico a cui uno dei protagonisti, che si chiama appunto Ulisse, assomiglia. Ricordiamo inoltre, che anche il cane della scrittrice, quello che le morse il volto, portava questo nome, segno comunque di una predilezione di Lispector per questo personaggio.

Altri riferimenti a cui sembra inevitabile accennare sono Woolf e Joyce per i chiari motivi stilistici sopraddetti. Eppure non è così semplice.

Infatti l'autrice «nonostante l'epigrafe joyciana in capo al romanzo *Vicino al cuore selvaggio* dichiara di non conoscere Joyce». ³¹² Affermazione che lascia senza dubbio perplessi poiché Lispector spartisce molteplici elementi della poetica narrativa con l'autore di Dublino. Non si tratta soltanto dell'uso dell'epifania che pure abbiamo visto essere adoperata in modo differente, ma anche della costruzione dei personaggi, la cui introspezione è sempre molto approfondita anche se in maniera diversa, poiché mentre «nella mostra dell'inquietudine dell'uomo novecentesco, i personaggi di Joyce rappresentano comunque la fotografia del tempo vissuto; quelli di Clarice, distanti dall'accadere della storia, ritraggono le epoche interiori.» ³¹³

Per quanto riguarda Virginia Woolf la situazione è quasi analoga. Le corrispondenze tra l'autrice brasiliana e quella inglese sono evidenziate da molta critica ed in particolare dall'affermazione del traduttore americano Gregory Rabassa che disse di lei: «*she looked like Marlene Dietrich and wrote like Virginia Woolf*». ³¹⁴ A questa affermazione bisogna aggiungere che Lispector, pur ringraziando Rabassa per la sua traduzione del romanzo *Una mela nel buio*, lo rimproverò per aver affermato che la sua sintassi fosse più difficile di quella di un altro grande scrittore brasiliano, Guimarães Rosa, mentre lei non aveva affatto una sintassi. ³¹⁵ Infine, come accade con Joyce, Lispector dichiara: «Non mi piace quando dicono che ho alcune affinità con Virginia Woolf (l'ho letta, in ogni caso, solo dopo aver scritto il mio primo libro)...». ³¹⁶ Anche in questa somiglianza a separare le due autrici nonostante le affinità è l'argine della storia, dell'impegno

³¹² *Ivi*, p. 81

³¹³ *Ivi*, p. 86

³¹⁴ *Ivi*, p. 104

³¹⁵ *Ibidem*

³¹⁶ Clarice Lispector, *La scoperta del mondo*, Milano, La Tartaruga, 2001, p. 338

sociale, e in questo caso anche politico. Mentre la scrittrice inglese partecipa attivamente alla vita sociale ed è interessata alla questione delle parità dei diritti tra i sessi, Lispector ne parla e ne scrive con agilità senza però vederne una questione da affrontare.³¹⁷ Se Woolf è attenta anche letterariamente al femminismo, Lispector affronta il «grandioso femminile».³¹⁸ Tutta la patina intellettuale fortemente sentita e vissuta da Woolf in Lispector è assente, anzi perdente, perché le sue creature seguono, come lei, l'istinto.

Intellettuale? No. Un'altra cosa che gli altri sembrano non capire è quando mi danno dell'intellettuale e io dico che non lo sono. Di nuovo, non si tratta di modestia bensì di una verità che non mi ferisce minimamente. Essere intellettuale significa usare soprattutto l'intelligenza, cosa che io non faccio: quello che io uso è l'intuizione, l'istinto.³¹⁹

Sembrerebbe dunque che nemmeno Lispector sia erede di alcun nome altisonante della letteratura poiché il suo stile è del tutto unico, quasi come se fosse «l'iniziatrice di un nuovo movimento letterario non codificabile.»³²⁰

Alcuni riferimenti letterari che nonostante le affermazioni delle autrici sembrano essere comunque transitati quantomeno nell'orbita delle loro letture e che sono comuni ad entrambe, come ad esempio la mitologia classica, Kafka, Dostoevskij. Quello che appare ancora più evidente e chiaro è però la loro indipendenza tematica e stilistica.

La nostra ricerca ha voluto mettere in evidenza come gli aspetti del realismo creaturale siano presenti in maniera centrale ed originale nelle opere di queste autrici così diverse e uniche e come i loro testi sembrino dialogare a distanza soprattutto sul tema del corpo, *fil rouge* di questa dissertazione.

Quella del corpo è una materia creaturale perturbante che richiede una certa dose di intraprendenza e coraggio, ma anche grandissime capacità espressive e tecniche per essere trattata senza scadimenti retorici, senza scivolamenti nell'uso di un linguaggio eccessivamente basso, senza generare un cortocircuito di patetismi e commiserazioni su

³¹⁷ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 106

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ Clarice Lispector, *La scoperta del mondo*, Milano, La Tartaruga, 2001, p. 142-143

³²⁰ Isabella Cesarini, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021, p. 107

quegli aspetti della vita che ci pongono alla stregua di tutte le creature esistenti. Tutte le caratteristiche possedute da Elsa Morante e Clarice Lispector che hanno saputo non solo fare del creaturale uno strumento affilato e multiforme per affrontare le zone più oscure dell'esistenza, ma che hanno avuto anche la capacità di partire dalla loro esperienza manipolando una materia già di per sé incandescente, resa ancora più ostica e ostile dall'essere costituita da traumi vissuti in prima persona. Senza voler fare del biografismo uno strumento di analisi testuale abbiamo visto come certe vicende familiari le accomunino, così come le avvicina la dimensione della solitudine.

In quello spazio di solitudine, talvolta anche artistica, ma soprattutto esistenziale, sono riuscite a cogliere il sussurro di creature altre, un debole fiato che spesso non arriva nelle pagine letterarie perché troppo sottile, come hanno saputo ascoltare senza paura il richiamo atavico, l'eco e il grido di quell'involucro ingombrante e imprescindibile che è il nostro corpo.

Con la loro opera hanno fatto aderire la grande letteratura con l'esigenza umana e universale di conoscersi prima che di conoscere, di viaggiare in sé stessi prima che nel mondo rifuggendo dagli intellettualismi sterili e dimostrando come attraverso la scrittura si possa osservare, capire, interpretare e vivere. Le loro pagine si sono fatte specchio a cui noi lettori possiamo oggi tornare ricercando quelle dimensioni che ci assillano, che ci angosciano, che ci abitano, vedendo come queste due grandi autrici hanno saputo sviscerarle.

Elsa Morante e Clarice Lispector sono riuscite a fare ritorno al corpo.

Bibliografia

- Bibliografia critica e teorica:

GIAN MARIO ANSELMINI e GINO RUOZZI (a cura di), *Animali nella letteratura italiana*, Bologna, Carocci, 2009

ERICH AUERBACH, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi Editore, 1956

ANGELA BORGHESI, *Una storia invisibile, Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet Studio, 2015

STEFANO BRUGNOLO [et al.], *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016

RICCARDO CASTELLANA *La teoria letteraria di Erich Auerbach: una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide 2013

RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *La rappresentazione della realtà: studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2009

RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Tascabili Bompiani, 2021

PIETRO ORLANDI, *Il creaturale: paradigmi, problemi, applicazioni (Pasolini, Morante, Ortese)*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia moderna, a.a. 2021-2022, Dipartimento di studi linguistici e letterari, Università degli Studi di Padova

MASSIMO RECALCATI, *I tabù del mondo*, dal paragrafo *La decisione dell'anoressica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2017

ANNE ANCELIN SCHÜTZENBERGER, *La sindrome degli antenati, psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti nell'albero genealogico*, Roma, Di Renzo Editore, 2004

GUIDO VITIELLO, *Sorridi, sei nel mondo del terrore*, il Foglio Review, n°14, 17 dicembre 2022, Poligrafici Il Borgo S.r.l., Bologna

- Bibliografia e sitografia su Elsa Morante:

GIORGIO AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, Laterza, 2010

ALBA ANDREINI, prefazione a Elsa Morante *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989

GRAZIELLA BERNABÒ, *La fiaba estrema, Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2016

GIULIA CAMINITO, *Amatissime*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022

MARCO CARMELLO, *Medea in Arcoeli? Nota (senza rete) per una possibile traccia mitologica in Elsa Morante*, *Cudernos de Filología Italiana*, 2014, Vol. 2, Núm. especial, 43-61

FLAVIA CARTONI *L'isola di Arturo. Il passaggio dal microcosmo al macrocosmo*, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2014, Vol. 21, Núm. Especial, pp. 63-74

JEAN CHEVALIER- ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano, 1986

CONCETTA D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carrocci, 2003

DARIA DE VECCHI, *Visionarietà e alterità in Mrs. Dalloway e Aracoeli. Una riflessione sul realismo modernista nelle scritture di Virginia Woolf e Elsa Morante*, Tesi di Laurea Anno Accademico 2016 / 2017, Università degli Studi di Padova, Filologia Moderna, p. 63

GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana, Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori Education, 2017

GOFFREDO FOFI, *Alcuni appunti al romanzo La Storia*, in *Ombre rosse* dicembre 1974, n. 7

NORTHROP FRYE *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi, 1973

CESARE GARBOLI, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995

STEFANIA LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998

PIER VINCENZO MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in *Studi Novecenteschi* Vol. 21, No. 47/48 (giugno-dicembre 1994), pp. 11-36, Accademia Editoriale

LUISA MIRONE, *Perché leggere Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, articolo apparso su *La letteratura e noi*, 27 maggio 2022, <https://laletteraturaenoi.it/2022/05/27/perche-leggere-menzogna-e-sortilegio-di-elsa-morante/#respond>

MATTEO MOCA, «*Useppe : la voce che parla a tutti Elsa Morante e la rappresentazione dell'infanzia* in *La Storia*», *Italies*, 21 | 2017, 51-69

ANGELO RAFFAELE PUPINO, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Edizioni A. Longo, 1968

GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta, Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995

GIOVANNA ROSA, *Profili di storia letteraria: Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013

GRAZIELLA RICCI, *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 1979, n. 62

EMANUELE ZINATO, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in *Cuadernos de Filología Italiana*, 2013, vol. 20, 37-48

EMANUELE ZINATO *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015

- Bibliografia e sitografia su Clarice Lispector

ISABELLA CESARINI, *Con la parola vengo al mondo, Bellezza e scrittura di Clarice Lispector*, Bracciano (Rm), Tuga Edizioni, 2021

CLAUDIA DURASTANTI e ROBERTO FRANCAVILLA, *Decamerette: Clarice Lispector*, 10/12/2020, risorsa digitale <https://www.facebook.com/decamerette/videos/decamerette-1012-ore-2100-decamerette-x-clarice-lispector-in-collaborazione-con-382933976325313/>

ALEXANDRE EULÀLIO, *No Rio com Clarice*, UNICAMP, *Remate de males* n°9, a cura di Berta Waldam e Wilma Arêas, 1989

ACIR PIMENTA MADEIRA FILHO, MARCO ANTONIO NAKATA, (a cura di) *Clarice Lispector: la parola inquieta*, Roma, Gangemi Editore, *Rivista di Cultura Brasiliana*, n°2, 2013,

ROBERTO FRANCAVILLA, *Clarice Lispector una lezione di Roberto Francavilla*, risorsa digitale <https://www.youtube.com/watch?v=bYouTSUtef8> 21 maggio 2021

ROBERTO FRANCAVILLA, *Enigmatica, insofferente, sola come un cane. Clarice Lispector cosa abbiamo capito di te?*, articolo apparso su *TuttoLibri, La Stampa*, 27 agosto 2022

LISA GINZBURG, *Clarice Lispector Cercavo un'immensità*, risorsa digitale <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2023/01/Lisa-Ginzburg-Cercavo-unimmensita-a78e36da-eac3-4a9c-ac32-aac5b987d25b.html> gennaio 2023

Intervista a Clarice Lispector, *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio*, *Anthropos*, Barcelona, 1997, *Extra 2*, p. 19

Intervista a Clarice Lispector, risorsa digitale https://www.youtube.com/watch?v=R_X-k2nw484

BENJAMIN MOSER, *Why this world. A Biography of Clarice Lispector*, USA, Oxford University Press, 2009

MICHELE NERI, *Clarice Lispector La promessa dell'infanzia e dell'adolescenza*, articolo apparso su *Il foglio* del 02 settembre 2022, consultato nella versione online <https://www.ilfoglio.it/il-figlio/2022/09/02/news/clarice-lispector-la-promessa-dell-infanzia-e-dell-adolescenza-4383031/>

NADIA SETTI et MARIA GRACIETE BESSE (sous la direction de) *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps: études*, Paris, L'Harmattan, 2013

CAROLINA HERNÁNDEZ TERRAZAS; prólogo de Elena Losada Soler, *Clarice Lispector: la náusea literaria*, Madrid, Fórcola, 2017

- Opere delle autrici citate:

CLARICE LISPECTOR, *Acqua viva*, Milano, Adelphi, 2017

CLARICE LISPECTOR, *La scoperta del mondo*, Milano, La Tartaruga, 2001

CLARICE LISPECTOR *La passione secondo G. H.*, Milano, Feltrinelli editore, 2020

CLARICE LISPECTOR, *Un soffio di vita (pulsazioni)*, Milano, Adelphi, 2019

CLARICE LISPECTOR, *Il lampadario*, Milano, Adelphi, 2022

CLARICE LISPECTOR, *Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 2021

ELSA MORANTE, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989

ELSA MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 2014

ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 2014

ELSA MORANTE, *La storia*, Torino, Einaudi, 2014

ELSA MORANTE, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 2015

ELSA MORANTE, *Racconti dimenticati*, Torino, Einaudi, 2022

ELSA MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, in ELSA MORANTE *Opere* a cura di CARLO CECCHI e CESARE GARBOLI vol. 2, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990

ELSA MORANTE, *Alibi*, *In appendice: quaderno inedito di Narciso*, Torino, Einaudi Editore, 2004