

Vanessa Pietrantonio
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna

All'ombra di Anna.
La coscienza arcaica di Elsa Morante

Abstract

The essay, setting aside the clichés concerning the antinomy between ‘realism’ and ‘unrealism’ (the epicenter of the critical debate that takes place around Italian fiction in the years in which *Lies and Sorcery* is published), aims, instead, to interweave the two terms, interpreting them in the light of that ‘realism of unreality’ proposed by Bachelard as the privileged axis around which both the dream world and the various forms through which imagination unfolds revolve. In the furrow of such a perspective – corroborated by a systematic reference to contemporary psychoanalysis, especially of French matrix – the analysis is characterized by a capillary scouring of the ‘subsoil’ of dreams, nightmares, and hallucinations that crowd Morante’s text, aimed at extending the recurring modules of the ‘family novel’ toward a field of archetypal images that find in the circularity of an ‘interminable’ mourning – Freud would define it – their origin as well as their provisional end.

Ogni mago ha il suo cerimoniale,
lo scrivere è precisamente una specie di evocazione di fantasmi
Kafka

Rinchiusa, nella sua “camera di favole”¹ Elisa, sveglia, cammina in un sogno: fantasma lei stessa di tempi passati. Un persistente chiarore notturno illumina “l’informe scenario senza sfondi e senza tempo” (Morante 2014, 688) in cui è immerso il suo vissuto, dove sogno e memoria si confondono, e i ricordi d’in-

1 Così Elsa Morante, in una lettera a Giacomo Debenedetti, scritta il 18 febbraio 1957, definisce lo spazio in cui si colloca la narratrice-personaggio del romanzo. Cfr. D. Morante e Zagra 2012, 191.

fanzia possono così, in virtù di tale alchimia, magicamente trasformarsi in spietati giochi di realtà. In questa incessante transizione è possibile riconoscere la credenziale artistica di *Menzogna e sortilegio*, prefigurata, alcuni anni prima, dalla stessa Morante, quando in una pagina del suo diario annotava: “Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimono nella mente con più forza di quelli della realtà. Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei sentimenti” (Morante 2022, 54).² In tal modo, attraverso il formidabile schermo onirico, le ombre possono affiorare ed essere incorniciate e plasmate in uno spazio “timico”, suggerisce Binswanger (2022, 125),³ attorno a cui ogni personaggio dispiega “la tonalità affettiva dell’esserci”⁴ costruendo la propria favola psichica, sempre in bilico fra la realtà e i suoi invisibili sfondi retrostanti. Una volta oltrepassata la linea di confine che divide queste due polarità profondamente insidiose, agli occhi felini di Elisa, intenti a vegliare sulla scrittura della nottambula, “si impone” come unica legge necessaria – direbbe Bachelard (1943, 15) – “il realismo dell’irrealtà”.⁵ La stessa regola a cui si era affidata Elsa Morante nel comporre il già citato diario del 38, dove ogni giornata sembra scandita su quella forma di patologia che è l’attività onirica quotidiana. Gli esercizi sonnambolici di Elsa – quasi una prova generale del romanzo a

2 Una conferma al fatto che la sfera emotiva dei protagonisti costituisce l’epicentro di *Menzogna e sortilegio*, la possiamo trovare in una lettera scritta da Elsa Morante il 6 agosto 1948 a Renata Debenedetti: “Il fatto è, cara Renata, che in questo libro io ho messo quello che possiedo di meglio, non solo di letterario, ma anche di sentimenti e di vita” (D. Morante e Zagra, 2012, 184).

3 “Lo spazio timico [...] – ricapitola Binswanger – rappresenta lo spazio all’interno del quale sosta l’esserci umano in quanto emotivamente situato; detto più semplicemente: nella misura in cui esso rappresenta ogni volta lo spazio della nostra disposizione timica o della nostra tonalità affettiva” (Ibid.: 140).

4 In questa circostanza Binswanger (2022, 129), per spiegare una delle declinazioni semantiche racchiuse all’interno della sua concezione teorica dello spazio timico, si serve di una citazione tratta da Heidegger.

5 È merito di Garboli aver accentuato il potenziale trasgressivo inerente allo stile di Elsa Morante, del tutto inattuale rispetto al contesto culturale italiano contemporaneo: “Mentre gli occhi di tutto il mondo si giravano verso il futuro e puntavano dritti sulla realtà, lo sguardo della Morante si distraeva dal presente, attirato e affascinato dalla profondità di uno scenario spettrale e lontano. In quello sguardo non c’erano né la realtà né il domani. C’era il bisogno selvaggio di voltarsi indietro e visitare un sepolcro, una ‘magione di morti’” (Garboli 1973, 28).

venire – si configurano come un vero e proprio apprendistato, anticipando la futura ‘cattedrale’⁶ che inevitabilmente viene alla luce tramite un sogno:

Che miracolo il sogno! Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio. Ieri sera scorrendo dell’arte nel romanzo e nell’intreccio con V ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un’architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell’immensa cattedrale sognata. Basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso gli indicibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. È come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo. [...]

Che il segreto dell’arte sia qui? Ricordare come l’opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di ricordare. Ché forse tutto l’inventare è ricordare. (Morante 2022, 21-22)

Al pari di Kafka anche la Morante è un artista di sogni che crea dei doppi cartacei. Nel sottosuolo psichico che non smette di sondare è possibile ritrovare la scatola nera dell’opera, le cui infrazioni appartengono a un universo regolato da una memoria onirica che scava nelle anacronie del desiderio. L’epicentro del romanzo non è delimitato dai fatti nella loro nuda evidenza, ma piuttosto dalle esperienze immaginarie dei protagonisti che li deformano. Intorno a questo epicentro si può dire che ruota l’intera creazione artistica di Elsa Morante, come lei stessa ribadisce con toni perentori a Calvino in una lettera del 1952:

Si può essere molto più falsi facendo del realismo che scrivendo una favola. I fatti per uno scrittore, secondo me, sono solo dei simboli per esprimere dei sentimenti, e insomma, per esprimere l’uomo, e la sua verità. Che questi fatti siano realistici o fantastici mi par che sia proprio lo stesso. (D. Morante e Zagra, 2012, 286)

Sono parole che, pronunciante a distanza di pochi anni, conferiscono a *Menzogna e sortilegio* il valore di un illuminante paradigma che contiene già i germi di una poetica in *nuce*. In una prospettiva del genere la declinazione passionale dei personaggi di *Menzogna e sortilegio*, simile a un’armatura magica, li sospinge verso quella che Foucault (1993, 12) avrebbe definito una “psicologia del fantastico”, come se a scortarli fosse una coscienza arcaica che ancora crede nelle forme simboliche del pensiero mitico.⁷ All’interno di questo universo, ogni

6 Sulla costruzione del romanzo-cattedrale si veda il saggio di Berardinelli 1993, 11-33.

7 Su questi temi rimane fondamentale *La filosofia delle forme simboliche* di Ernest Cassirer dove a un certo punto si legge: “Non vi può essere dubbio che determinati concetti mitici

cosa può acquisire “una grandezza psichica primitiva colma di senso”⁸ rivelando la natura fantasmatica e ossessiva delle relazioni umane, quando – afferma sempre Binswanger (2022, 146) – a prendere il sopravvento è “un sentimento patologico del mondo”. Allo stesso modo di un “insetto che gira intorno a una lampada accecante” (Morante 2014, 17), Elisa non riesce a sottrarsi ai richiami del passato se non a patto di assecondarli fino in fondo. Non potrebbe fare altrimenti. L’orizzonte della temporalità viene percepito da lei in tutta la sua costituzione paradossale, scandito – ci ricorda Deleuze (1989, 97) sulla scia di Bergson – dall’intersecarsi di un “presente che passa” e di un “passato che si conserva”. Così Elisa decide di lasciarsi andare al suo “morbo fantastico”, creando di volta in volta, attraverso la scrittura, una controfigura immaginaria dell’esistenza.⁹ Strappate alle spire medusee del grembo materno, le maschere familiari le appaiono in una luce livida, osservate e pedinate da occhi “spalancati e sognanti” (Morante 2014, 23). Si tratta dello stesso sguardo bifocale di cui sono dotate le figure a lei più vicine, quando vengono contagiate progressivamente dalla medesima malattia ereditaria. Elisa, nell’oscurità delle notti insonni, si trasforma in una impeccabile tessitrice di storie notturne:

Al declinare della notte, io cado spesso in un sonno leggero; e nei sogni incontro le medesime persone e la medesima città dei miei ricordi. Molti di questi sogni si ripetono, con particolari quasi identici, per più notti; ma allorché simile monotonia si rompe, e mi visita un sogno nuovo e diverso, io provo una straordinaria commozione.

Allora [...] io, levatami dal letto, mi siedo al tavolino, e tendo l’orecchio all’impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo. (Ibid.: 28-29)

Anche Elisa resta folgorata, come lo era stato il narratore-protagonista della *Recherche*, dalla “formidabile gara con il Tempo” che il sogno riesce a realizzare,

fondamentali nella loro particolare struttura diventino comprensibili e chiari solo se si considera che per il pensiero mitico e per l’esperienza mitica vi è fra il mondo del sogno e della ‘realtà’ oggettiva un continuo passaggio” (Cassirer 1994, 54).

8 Binswanger 2022, 113.

9 Nel sogno “l’immagine” – scrive Pontalis – “ha perso ogni familiarità con la riproduzione, con la copia; essa ha rotto con la rassomiglianza, essa mette in contatto elementi, dettagli, prelevati dalle figure tra loro più lontane. Quanto al visivo, essa si scioglie dai suoi legami col mondo visibile; esso mostra ciò che sfugge alla vista: fantasmi, spiriti, paesaggi ignoti. È più vicino alla controfigura che alla ‘figura’” (cfr. Pontalis 1992, 29).

tanto da costituire, ai suoi occhi, uno straordinario dispositivo che le consente di mostrare – sono parole di Proust (1978, 247) – “il carattere puramente mentale della realtà”. Entrambi sembrano convinti che nella galassia onirica sia possibile abolire ogni distanza temporale e rivivere in una sola notte periodi remoti dell’esistenza, alla velocità di un lampo. Nel corso del suo breve ed ellittico diario del 1938 Morante (2022, 12) ne è pienamente consapevole, tanto da includere un’annotazione del genere: “A un tratto, in un lampo, ho rivisto il luogo e il pensiero del sogno. [...] Si può dunque fare una *Recherche* anche nel territorio del sogno. Reminiscenze improvvisate ci riaprono paesaggi ed eventi sognati e poi scomparsi dalla memoria”.

L’intensità causata dalla immediata vicinanza degli eventi trascorsi provoca una “scossa emotiva” (Proust 1978, 248), tale da rivedere in sogno, con una rapidità prodigiosa, le immagini ormai sbiadite di un passato che riappare improvvisamente trasformando il vissuto in un evento sconosciuto. Un accadimento sempre nuovo, che non ha nulla del già noto, dell’esperienza già condivisa.¹⁰ Ma “sognare”, scrive Pontalis (1988, 24), significa soprattutto “tentare di mantenere l’impossibile unione con la madre, preservare una totalità indivisa, muoversi in uno spazio prima del tempo”. Tanto più se, come nel caso di Elisa, si tratta di dissepellire una madre morta che le impedisce di riconoscersi davanti allo specchio, costringendola a replicare la sua immagine medusea.¹¹ È l’i-

10 Sulla presenza stratifica del sogno e la sua irrinunciabile disseminazione nell’universo narrativo della Morante si vedano i lavori di Porciani 2006; 2019; 2023; 2024.

11 Lo specchio, proprio in virtù del suo legame intrinseco con la figura materna, esercita nell’universo narrativo di Morante una sorta di magia negativa. Molti anni più tardi, in uno dei suoi ininterrotti monologhi, Manuele, protagonista di *Aracoeli*, svelerà l’origine di questa minacciosa, quanto enigmatica, associazione: “Secondo certi negromanti, gli specchi sarebbero delle voragini senza fondo, che inghiottono per non consumarle mai, le luci del passato e forse anche del futuro”. In questo sortilegio del tempo la fantasia può apparire una proiezione della memoria dove i ricordi, simili a larve barcollanti, creano un palinsesto composto da visioni contrastanti che illuminano, di volta in volta, sotto una luce diversa l’archetipo junghiano della Grande Madre, miracolosamente ‘viva e presente’ sulla specchiera. Se così stanno le cose, la ‘resurrezione carnale dei morti’ assume i tratti di una liturgia ossessiva del tempo: “Nel suo lavoro continuo, la macchina inquieta del mio cervello” – pensa Manuele – “è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io mi incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocriefi dopo mi si scoprono più veri del vero”. Sono parole che Elisa avrebbe certamente sottoscritto, tra le righe nascoste di una scrittura che è sempre

gnoto materno a ossessionare l'immaginazione infantile della protagonista che rincorre l'oggetto perduto trasfigurandolo in un fantasma inaccessibile, investito di una pulsione demoniaca e mortale. All'ombra di Anna, ovvero della Gorgone, nasce dunque la storia di Elisa che, identificandosi con lei,¹² guardandola negli occhi, proietta la potenza del suo sguardo su tutti gli altri protagonisti del romanzo che ne rimangono soggiogati. Possedute e accecate, le maschere del ricordo vengono così imprigionate nel vortice di una allucinazione primitiva che riproduce – afferma Vernant – “una inquietante estraneità”.¹³

Del resto, come si è già tentato di dimostrare prelevando alcuni reperti archeologici dal Diario del 38, il legame fra sogno e imago materna risulta inscritto nella preistoria di *Menzogna e sortilegio*. In quel labirinto onirico edificato precedentemente da Elsa Morante (2022, 26) la madre si eclissa nel doppio negativo della propria immagine. Il procedimento allucinatorio finisce col delineare “un viso d'ombra” che sfigura il nitido riconoscimento del suo volto nella percezione di un gelido “pallore”. Tutt'altro che evanescente, poiché esso diventa l'indispensabile medium evocativo di un'assenza richiamata in vita con i propri tratti inconfondibili, accentuati dall'interminabile lavoro del lutto che, mentre sembra confermare l'assenza di un oggetto, ne riproduce, viceversa, la vivida presenza fantasmatica, il suo straordinario vigore. Inseguendo questa strada, appropriandosi della lingua materna del sogno,¹⁴ Elisa, dieci anni dopo,

il risultato di un inatteso *après coup* (Morante 2015, 12-13). Riguardo allo specchio, le metamorfosi e le moltiplicazioni fantasmatiche da esso prodotte lungo un arco diacronico che va dall'antichità fino ad alcune esperienze del Novecento, rimane un irrinunciabile punto di riferimento Baltrušaitis 1981, al quale va ora affiancato l'analitico, e per molti versi prezioso, lavoro di Tagliapietra 2023.

12 Nella seconda parte del romanzo è la stessa narratrice a rivelare il suo rapporto osmotico con Anna, confessando: “Per la devozione carnale che mi legava a mia madre, io ero come sempre toccata dal suo contagio” (Morante 2014, 484).

13 “Si potrebbe dire che la maschera mostruosa di Medusa traduce l'estrema alterità, l'orrore terrificante di quello che è assolutamente altro, l'indicibile, l'impensabile, il puro caos: per l'uomo – aggiunge Vernant – lo scontro con la morte, quella morte che l'occhio di Medusa impone a tutti coloro che incrociano il suo sguardo, trasformando ogni essere che vive, si muove e vede la luce del sole in una pietra immobile, gelida, cieca, ottenebrata” (Vernant 1987, 6).

14 Non è un caso se alcuni anni dopo Saba ammonirà Elsa Morante a non sviare dal solco materno invitandola a cercarsi sempre “dalla parte della madre” (cfr. lettera di Umberto Saba, 30 giugno 1953, in D. Morante e Zagra 2012, 127). A confermare indirettamente le parole di Saba è la stessa Elisa quando, nel rivivere le sue fantasie letterarie, ricorda: “Queste

riuscirà a ritrovare la “facoltà fabulatrice”¹⁵ che le consentirà di immaginare e di dominare la morte, ingannandola. Proprio attraverso la finzione può ricostruire il miraggio di possedere la ‘cosa’¹⁶ perduta, o quanto meno di riprodurre la tensione pulsionale spingendola fino agli stati maniacali e deliranti. Ma Elisa non inventa nulla, non simula l’esistenza di ciò che non c’è, che non è mai esistito, finge, appunto, si limita solo a ‘fingere’, tenendo presente – come ha sottolineato Auerbach (1966, 174) – che, nella sua accezione etimologica, fingere equivale a formare, plasmare, foggiare. E non esiste attività formativa più immediata che dare corpo alla cerchia di figure assenti mai fugate o dimenticate.

Arrivati a questo punto, possiamo ipotizzare che ogni segmento del romanzo sia diretto verso una duplicazione mimetica della madre assente attorno a cui i protagonisti, rinchiusi ciascuno nel proprio castello di Atlante,¹⁷ proiettano il loro desiderio, vanificandolo in una sterile ricerca.

Di questo tempio dove convergono le traiettorie di molteplici destini incrociati, in una sequenza quasi interminabile dei rituali individuali e collettivi del lutto, Anna corrisponde senza dubbio alla vestale privilegiata. Come tale, è chia-

invenzioni imitate dai libri di fiabe e di sante leggende ch’erano le mie letture di allora, si distinguevano per avere a protagoniste sempre una madre e una figlia” (Morante 2014, 501).
15 Si tratta di “una facoltà ben definita della mente” – scrive Bergson – ovvero “quella di creare dei personaggi di cui noi raccontiamo a noi stessi la storia”. Tale funzione trova la sua massima espressione nell’infanzia, o negli stadi arcaici, quando tali creazioni immaginarie finiscono per avere una ricaduta immediata nella vita quotidiana (cfr. Bergson 1963, 1142). Nel primo capitolo del romanzo per ammissione della stessa narratrice si legge: “Nelle cronache della mia parentela fanno a volte la loro comparsa tali personaggi romanzeschi, mai esistiti altrove che nella nostra invenzione, e che pure ci accompagnano da una età all’altra” (Morante 2014, 42). Non si tratta tuttavia di edificare solo una mitologia familiare, ma piuttosto, come già Morante aveva dimostrato in *Il gioco segreto*, “di cominciare una doppia vita” dal momento che, prosegue nel racconto, “così viva era la forza della finzione che ciascuno dimenticava la propria persona reale, e la commedia continuava a vivere nell’inventarla” (Morante 1988, 1469).

16 In questo caso ci riferiamo prioritariamente a Lacan, per il quale ‘la cosa’ (*das Ding*) costituisce uno dei lemmi decisivi della sua intera riflessione e pratica analitica, intendendola come quell’oggetto perduto, quel punto cieco che genera incessantemente il desiderio e, contemporaneamente, l’angoscia che ne deriva per la sua indeterminata irraggiungibilità (cfr. soprattutto Lacan 1994, 53-88).

17 Vale la pena di ricordare che nella quarta di copertina di *Menzogna e Sortilegio*, apparsa nell’edizione del 1975, *L’Orlando furioso* viene esplicitamente indicato come uno tra i modelli più significativi a cui Elsa Morante si è ispirata durante la stesura del romanzo.

mata a esasperare quella tonalità melanconica di cui stiamo inseguendo le tracce a partire dalla scena originaria del romanzo, che non a caso si apre sul compianto di un sembiante materno, attribuendo al sogno i caratteri figurali di un sepolcro.¹⁸

Ed ecco il sogno che ebbi: nel luogo della mia infanzia era caduta la neve, avanti la mia casa paterna era distesa una sorta di pianura stepposa ricoperta di neve, e su questa pianura noi tutti imbandivamo la tavola per la cena. Pure mia nonna veniva a sedersi con noi, e io stupita le dicevo: Ma, nonna, non avete freddo? Vi gelerete – Al che lei, con un piccolo sorriso furbesco, rispondeva: Macché! Senti come sono calda! – e scopriva il suo bianco braccino perché io glielo toccassi. Credendo di trovarlo ghiacciato, io lo stringevo, e, in realtà, stupita, lo sentivo caldo, di un calore vivace quasi ardente. E ora, con le memorie appunto di Cesira, diamo inizio al romanzo dei miei. (Morante 2014, 45)

Attraverso il lavoro onirico il corpo cadaverico di Cesira si rianima in un'alucinazione sensoriale. Grazie a questa nuova "materialità psichica" (Fédida 2002, 116), la scomparsa può ritrovare la sua "particolare espressione" (Ibid.: 113), rovesciando il disgelo della morte nella sopravvivenza di un'immagine. Ne deriva, da parte della scrittura, un vero e proprio re-incantamento, effetto della gravidanza visiva che solo i fantasmi originari sono in grado di ripristinare.

All'interno di tale cornice archetipica si inserisce Anna, che subito appare come prigioniera di un "incantato specchio" (Morante 2014, 177), proiezione del suo desiderio ossessivo per Edoardo. Dietro a un simile dispositivo non è difficile riconoscere il processo di "cristallizzazione a soluzione immaginaria"¹⁹ che, secondo Stendhal (1976, 15), costituisce il filtro della passione amorosa:

18 Fédida, sulla scia di Freud, mette in luce lo stretto rapporto che intercorre fra il lavoro onirico e il lutto affermando che "sognare, è, probabilmente l'unico modo di pensare ai nostri morti" in quanto "[è] forse unicamente il sogno a disporre della natura idonea a concedere ai morti la sepoltura che meritano e a proteggerli- sotto la maschera della memoria, dall'oblio cosciente dei ricordi". E conclude: "Solo il sogno illuminato dalla notte profonda può, infatti, costituire un vero sepolcro per la sepoltura dei morti. E la parola del ricordo non risale forse in superficie proprio grazie a questi sogni che portano con sé la sopravvivenza o, in altri termini, gli affetti e le tonalità di immagine che ci fanno vedere un gesto e un volto, o ci fanno udire una voce? L'interiorizzazione di questi affetti del sogno è senz'altro il processo che scatena la sepoltura del sogno" (cfr. Fédida 2002, 107-08).

19 "Quel che chiamo cristallizzazione" – precisa Stendhal (1976, 8) – "è l'operazione della mente che trae da tutto ciò che si presenta la scoperta di nuove perfezioni dell'oggetto amato. È un vero proprio atto di follia che non cessa mai in amore".

sempre radicata nell'illusione. Il processo è semplice, lineare: si idealizza a tal punto la persona amata da plasmarla, assecondando “un atto di follia”. In maniera non dissimile dal pensiero magico, “in questa passione terribile, sempre una cosa immaginata” – si legge in *Dell'Amore* – “è una cosa esistente” (Stendhal 1976, 242).²⁰

Se, come sostiene Barthes (1995, 85), assiduo lettore del testo di Stendhal, “la passione amorosa è un delirio”, essa può diventare – ipotizza dal canto suo Elsa Morante (2014, 184) – il veicolo privilegiato della pulsione che si nasconde dietro un “desiderio barbarico”:²¹ puntualmente presente quando, nell'irrealtà notturna dell'idolatria erotica,²² viene a inaugurarsi un teatro di “metamorfosi arcane”.²³ Sono gli attimi in cui il delirio amoroso riappropriandosi di una ritualità atavica svela la sua natura sadica e ferina, in bilico fra crudeltà e innocenza. Il riaffiorare di una *Pathosformel*²⁴ dagli impulsi dionisiaci produce l'intreccio fra il reale e l'immaginario, dando luogo a un transito ininterrotto fra i due poli, di cui ognuno reca impresse le tracce dell'altro. Un simile procedimento immette i personaggi in uno scenario instabile,²⁵ dove la loro vita bor-

20 Non siamo lontano da quanto sosterrà Lacan molto più tardi, in tutt' altro contesto: “Se il desiderio arriva a una soddisfazione allucinatoria, vuol dire che c'è un altro registro. Il desiderio si soddisfa altrove che in una soddisfazione effettiva. È la fonte, l'introduzione del fantasma come tale. C'è un altro ordine, che non arriva ad alcuna oggettività, ma che definisce da se stesso le questioni poste dal registro dell'immaginario” (cfr. Lacan 2006, 244).

21 Massimo Fusillo ha messo in luce una vera e propria “poetica della barbarie” che attraversa tutta l'opera della Morante. Si tratta di una “percezione reale barbarica, cioè pura, fisica, animalesca, anteriore alla coscienza e alla morte, tutta al presente e senza il tarlo del futuro, immersa nella temporalità ciclica contadina. [...] Nei romanzi di Elsa Morante ‘barbarie’ con tutti i suoi derivati (barbarico etc.) è sempre una parola tematica intimamente connessa ad una serie di nuclei centrali della poetica morantiana: Infanzia – Sogno – Eros – Animalità – Corpo – Idiozia – Finzione” (Fusillo 1994, 100).

22 Vale la pena di sottolineare che, secondo Lacan, l'idolatria erotica non esclude il carattere assolutamente fantasmatico che, di volta in volta, caratterizza l'oggetto del desiderio.

23 Ibid.: 186.

24 Sulla *Pathosformel*, termine cruciale della costellazione semantica di Warburg, cfr. Warburg 1966, in particolare 4-58. Sulla ‘sopravvivenza’ e il ruolo decisivo svolto da tale concetto anche nella contemporaneità ha insistito a lungo Didi-Huberman 2006.

25 Scrive a questo proposito Bruna Cordati: “Studiando *Menzogna e sortilegio* mi colpì l'instabilità dei personaggi, la loro identità ambigua, la loro incapacità di rimanere radicati in una situazione tuttavia ben determinata da coordinate storico sociali; una loro tendenza a mutarsi, nel corso del racconto, in ‘figure’, annunci, o ripetizioni, di altri o di se stessi [...]”

ghese, attraversata da faglie temporali e dislocamenti spaziali, sembra sempre più scricchiolare fino a sfaldarsi in una tettonica a zolle.²⁶ Non c'è da stupirsi, allora, se Anna assume improvvisamente gli aspetti di una “upupa notturna che va piangendo le sue rabbie nelle tenebre inascoltate” (Morante 2014, 177) oppure, si unisca telepaticamente in sogno a Edoardo:

Edoardo da qualche tempo soffriva d'insonnia, e nelle notti, appena un poco alleggerite dal calore diurno, si spingeva talvolta fin sotto le finestre di Anna. Non più per cantarle serenate, ma per essere vicino al suo corpo dormiente, e per entrare in forma d'ombra, nei suoi sogni. Ella, infatti, non cessava di sognarlo, ritrovando in quelle tempestose figure larvali la propria inquietudine. Una volta, le pareva che egli la baciasse sulla guancia, ma d'un tratto con occhi arguti, trasformava il bacio in un morso; ed era in realtà la piccola bruciatura che le doleva. (Morante 2014, 188)

La cerimonia crudele della bruciatura, icona perversa dell'adorazione perpetua di Anna, trova un prolungamento nel sogno che trasfigura il bacio nel gesto feroce di un morso. Siamo in presenza di una scena cruciale che mette in luce la contaminazione fra il registro onirico e la dimensione arcaica, da cui si dipana “in un andante severo e arcano” (Morante 2014, 64) il corredo figurale della follia di Anna.

Dopo la separazione da Edoardo trascorrerà la vita matrimoniale con il consorte Francesco “sepolta in una mortuaria sonnolenza” (Ibid.: 503), sintomo di uno struggimento che trae origine dalla dilatazione del desiderio nell'esperienza di una possessione immaginaria.²⁷ Fin da subito, colpita da una “colleri-

sembrano continuamente volere sfuggire a questo involucro anagrafico, alludere a propri rapporti con un mondo animale, primitivo, barbarico, mitico, ma che sempre in ogni modo suggerisce caratteri di mostruosità e di improvvisa metamorfosi” (Cordati 1987, 77-78).

26 Emblematica di questa deflagrazione è “la mente di zia Concetta” che viene descritta come “una stanza devastata, donde ella raccoglieva i tragici oggetti familiari senz'ordine o coerenza alcuna” (Morante 2014, 565).

27 Silvano Petrosino in maniera incisiva ed efficace afferma che “[l']idolatria perfetta non è infatti relativa a qualcosa che si possiede ma a qualcosa da cui il soggetto decide di farsi possedere. [...] Si assiste così ad una affermazione estrema e paradossale della logica di potere che spinge il soggetto ad un possesso che, per poter essere assoluto, decide di declinarsi secondo la forma dell'essere posseduto: il possedere del soggetto che non riesce mai ad essere assoluto e soprattutto sicuro in quanto possedente, si trova così come risarcito dal fatto di poterlo essere in quanto posseduto” (Petrosino 2015, 85-86).

ca malinconia” (Morante 2014, 440), Anna custodisce le impronte dell’amato all’interno di un corpo ormai devitalizzato, come se la freccia del tempo si fosse irrimediabilmente bloccata su un passato che non smette di accadere. Ad animarla è solo l’espressione intensa dei suoi occhi in cui si riverberano le ombre di un pensiero che non si riesce a scorgere. L’impenetrabile fissità dello sguardo rimanda all’immobile trasparenza del vuoto che rivela quanto Anna sia rimasta completamente sedotta dalla “ripetizione dell’assente” (Fédida 2002, 80). Anche Concetta, la madre di Edoardo, rischiarata dalla luce “penetrante e fredda” dei ricordi di Elisa, sembra duplicare il medesimo smarrimento passionale che, ancora una volta, traspare attraverso il riflesso delle pupille. Le luci inanimate che vi scintillano fanno “supporre che la signora compisse la sua passeggiata nel delirio”. Una incursione lunga, labirintica:

Ella non rispondeva nulla, come non avesse udito; e rimaneva immobile, con la sua mano di statua protesa e bianca, e gli occhi allucinati [...] A molti, credo, parve di non avere incontrato, quella mattina la vera Concetta Cerentano; ma un suo sosia, una larva propiziatrice: di cui la voce liturgica pronunciava delle preghiere e gli occhi fissavano tuttora la regione dove si evocano i fantasmi. (Morante 2014, 448)

Entrambe possedute dallo stesso simulacro, Anna e Concetta appartengono a quella genealogia “di donne barbare”²⁸ che durante gli accessi esibiscono furori malinconici e insieme sanguinari: apoteosi di una “passione disumana” che violenta i loro corpi deformandone i tratti e l’andatura (Morante 2014, 549).

Se all’epoca della stesura di *Menzogna e sortilegio* non fosse stata ancora molto lontana la traduzione dell’imponente lavoro di Bachofen sul matriarcato sembrerebbe proprio che le pagine dello studioso svizzero dedicate alle selvagge ‘leggi del sangue’ che improntano il periodo del matriarcato primordiale²⁹ abbiano costituito una tra le fonti mitico-antropologiche privilegiate da Elsa Morante nella stesura del romanzo.

Nei frangenti ferini delle due protagoniste, i loro sguardi immobili si ravvivano di una straordinaria voracità, come se un’“emorragia di sostanza” – per attingere a un’altra pregnante espressione di Fédida (2009, 80) – si sprigionasse dai loro corpi e, anziché svuotarli, ne moltiplicasse l’energia pulsionale ritor-

28 Morante 2014, 442. Non è un caso se agli occhi di Elisa “balenano qua e là somiglianze fra Anna e Concetta”.

29 Bachofen 1988, 129-50.

nata al suo stadio caotico originario. Così, mentre Concetta nella sua esaltazione inconsapevole assume il profilo di una “cavalla inselvaticata” dal “cuore barbaro e pieno di odio” (Morante 2014, 553), Anna, con la morte negli occhi, simile a una baccante, esprime il proprio dolore “con accento isterico e selvaggio” (Ibid.: 539), tanto da apparire allo sguardo sognante di Elisa “un animale selvatico, o una fiera” (Ibid.).

Una sonorità bestiale scandisce il pensiero informe della morte conducendolo oltre i confini dell’umano, là dove il delirio melanconico acquista la tonalità di una follia passionale. In tal modo il corpo di Anna diventa il veicolo di una risacca memoriale.³⁰ La teatralizzazione isterica delle sue pose riporta alla luce la figura plastica dell’indemoniata. Grazie a questo montaggio iconico, le spoglie di Edoardo, sigillate nella pietra bianca³¹ del cimitero, ritornano a muoversi nello scenario blasfemo di un’ulteriore allucinazione erotica.³²

30 Raffaele Donnarumma ha rilevato una sorta di “istinto teatrale” che permea la fisicità dei personaggi di Elsa Morante, sempre inevitabilmente coinvolti in una patologia psichica. “La letteratura è anche malattia, delirio, sovraeccitazione nervosa: melanconia [...]. Si accampa con tutti i suoi diritti nella vita, che spazza e invade. Per questo prende forma di teatro: perché il teatro è letteratura che ha un corpo – il nostro –, che si muove negli spazi in cui ci muoviamo, che parla con la nostra voce. Il teatro è il momento in cui la confusione di vita e letteratura è più alta, in cui l’intreccio fra finzione e verità più indistricabile” (Donnarumma 1999, 122-23).

31 Il biancore riflette la luce gelida e immobile della morte che illumina i ricordi di Elisa adombrandoli in una melanconica asimbolia, barometro psichico di una intensificazione emotiva prodotta dall’allucinazione negativa del fantasma materno. Non è difficile riconoscere dietro a questa insistita tonalità cromatica, che permea tutto il romanzo, l’eco delle pagine di *Moby Dick* ad essa dedicate. Sul potenziale simbolico racchiuso nell’inquietante e sfuggente assenza di colore, mi sono soffermata a lungo in Pietrantonio 2023; cfr. anche Kristeva 2013.

32 Vale la pena di sottolineare la perfetta simmetria che intercorre fra i deliri di Anna e di Concetta, anche se forse, in quest’ultimo caso, lo spostamento psichico, arrivando a evocare il tabù dell’incesto, risulta provvisto di una carica pulsionale ancora più intensa e distruttiva. “Ma, tornati a casa dal cimitero, s’era udita a un tratto, fin dai sottosuoli e dalle camere della servitù, la voce di donna Concetta urlare per tutte le stanze del palazzo: ‘Edoardo! Edoardo mio!’ – Poi s’era veduta donna Concetta correre attraverso gli appartamenti chiamando il figlio per ogni dove, così che s’era raccolta gente nella piazza. Ella aveva in mano il Crocifisso d’avorio posto di solito innanzi all’inginocchiatoio nella sua camera; e vi premeva sopra la bocca ripetendo: ‘Edoardo! Edoardo mio!’ – come se baciasse il corpo di suo figlio. [...] Poi d’impeto balzava in piedi, con gli occhi iniettati, e riprendeva a correre a precipizio, urtando

Ella appariva tanto sfigurata che io ne ebbi paura, credendo di scorgere Satana alle sue spalle. [...] Ciò che la guidava, non era una speranza, ma un furore, simile a quello d'un naufrago che, affamato di cibo, morda la sabbia; appena entrata, già ella pareva ricacciata indietro dall'odio e dalla ripulsa che provocavano in lei le sepolture. [...] Ella pareva combattuta fra una negazione e una accettazione, l'una e l'altra presuntuose ed empie. L'una, infine, prevalse; e rifiutando di più di cercare la terra che seppelliva Edoardo, mia madre si allontanò dal cimitero come si fugge da una rovina. [...] A vedere mia madre, adesso si sarebbe detto davvero fosse posseduta dai demoni. Accovacciata in terra, le dita aggrappate alla sponda del letto, seguiva a scrollare il capo come se volesse schiantarselo e ripeteva: No-no-no! – coi denti serrati e schiumanti. Poi cessò di piangere e si irrigidì nelle membra come chi raccolga le forze per un'aspra lotta corpo a corpo; ma, vedendola, invece, trasognarsi e chiudere le palpebre io vinsi la paura e corsi in suo aiuto. (Morante 2014, 543, 545)

Nel “sangue malato” (Ibid.: 500) di Anna il desiderio e il lutto si confondono a tal punto che la morte, erotizzata e allo stesso tempo negata, trova nel delirio un mezzo “di restituzione, di reinvestimento di una realtà perduta”.³³ A una lingua incerta, demoniaca o bestiale spetta il compito di materializzare questa regressione pulsionale. L'ordine dei significati non viene mutilato o reciso, come pure potrebbe sembrare, ma riceve un paradossale incremento dall'autonomia attribuita ai significanti, che si associano e sovrappongono fuori da qualsiasi regola prestabilita.³⁴

Ecco, dunque, il compianto di Anna: il “vento barbaro” (Morante 2014, 557) che soffia sui ricordi di Elisa, popolandoli di immagini diaboliche³⁵ attra-

con la fronte i muri, e gli spigoli delle porte. Era inutile cercar di frenarla: nei suoi muscoli s'era sviluppata una tale violenza, che incuteva paura” (Morante 2014, 551-52).

33 Green 1980, 27.

34 Il significato originario di demoniaco, osserva Didi-Huberman coincide con l'informe, il “senza forma”. La sua raffigurazione necessita di segni equivoci, immagini in movimento, corpi deformi e grotteschi. È su questo terreno che la convulsione prodotta dai fenomeni di possessione si intreccia con il sintomo isterico. Cfr. Didi-Huberman 1984, 152, 160, 168. Cfr. anche de Certeau 2011.

35 Si tratta di una vera e propria infezione demoniaca che Elisa intensifica e prolunga attraverso le sue percezioni oniriche. Subito dopo il rituale macabro di Anna, la sua mente viene invasa da un susseguirsi di immagini di supplizio: “io la vedevo crocifissa al suolo con chiodi aguzzi, la faccia rivolta contro la terra. Oppure dritta, con le braccia legate sulla schiena da una ruvida corda, i capelli sciolti, il volto ripiegato e morente; e sotto i bianchi piedini un serpe che snodandosi la avvinghiava e la mordeva al petto. O ancora vedevo in una folla di suoi simili, scapigliata, urlante, fuggire per una montagna dirupata: eternamente inseguita

verso cui è possibile ripristinare quella “scrittura dell’immaginario che ha cancellato la morte attraverso il sortilegio della menzogna” (Blanchot 1989, 17). Perciò il romanzo non può che intitolarsi *Menzogna e sortilegio*.

dalle capre demoniache, le quali, ghiotte di sale, usano succhiarlo dal sangue dei peccatori” (Morante 2014, 544-46). Il corpo dell’indemoniata non sfugge a Foucault, “è un corpo multiplo che si polverizza in una pluralità di potenze che si affrontano le une con le altre, in una pluralità di forze e sensazioni che l’assalgono e l’attraversano. Più che il grande duello tra il bene e il male, è questa molteplicità indefinita che caratterizzerà, in generale, il fenomeno della possessione” (Foucault 1999, 184).

Bibliography

- Auerbach, Erich. 1966. "Figura." In Id., *Studi su Dante*, 174-220. Feltrinelli: Milano.
- Bachelard, Gaston. 1943. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti.
- Bachofen, Johann Jakob. 1988. *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, a cura di Giulio Schiavoni. Torino: Einaudi.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1981. *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*. Milano: Adelphi.
- Barthes, Roland. 1995 [1977]. *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi.
- Berardinelli, Alfonso. 1993. "Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo." In AA.VV., *Per Elsa Morante*, 11-33. Milano: Linea d'ombra.
- Bergson, Henri. 1963. *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1141-1144. In *Œuvres*. Paris: Puf.
- Binswanger, Ludwig. 2022. *Il problema dello spazio in psicopatologia*, a cura di Aurelio Molaro, Prefazione di Eugenio Borgna. Macerata: Quodlibet.
- Blanchot, Maurice. 1989. *Il passo al di là*. Genova: Marietti.
- Cassirer, Ernest. 1994. *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico*, vol. 2. Firenze: La Nuova Italia.
- Cordati, Bruna. 1987. "Menzogna e sortilegio. Lo spazio della metamorfosi." *Paragone letteratura* 38, no. 450: 77-87.
- de Certeau, Michel. 2011. *La possessione di Loudun*. Bologna: Clueb.
- Deleuze, Gilles. 1989. *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri.
- Didi-Huberman, Georges. 1984. "Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation." In Jean-Martin Charcot e Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art, suivi de La Foi qui guérit*, 125-188. Paris: Macula.

Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.

Donnarumma, Raffaele. 1999. "Menzogna e sortilegio, oltre il bovarismo." *Allegoria* 11, no. 31: 121-35.

Fédida, Pierre. 2002. *Il buon uso della depressione*. Torino: Einaudi.

Fédida, Pierre. 2009. *Umano! Disumano*. Città di Castello: Borla.

Foucault, Michel. 1993 [1954]. *Introduzione a Sogno ed esistenza*. Milano: Raffaello Cortina.

Foucault, Michel. 1999. *Gli anormali*, a cura di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni. Milano: Feltrinelli.

Fusillo, Massimo. 1994. "'Credo nelle chiacchiere dei barbari'. Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini." *Studi Novecenteschi* 21, no. 47/48: 97-129.

Garboli, Cesare. 1973. "Menzogna e sortilegio [1948]." In Id., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, 27-65. Milano: Adelphi.

Green, André. 1980. "Passions et destins des passions. Sur les rapports entre folie et psychose." *Nouvelle revue de psychanalyse* 21 (*La passion*): 5-42.

Kristeva, Julia. 2013. *Sole nero. Depressione e melanconia*. Roma: Donzelli.

Lacan, Jacques. 2006. *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, a cura di Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi.

Lacan, Jacques. 1994. *Il seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, a cura di Jacques-Alain Miller e Giacomo B. Contri. Torino: Einaudi.

Morante, Daniele, e Zagra, Giuliana, a cura di. 2012. *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi.

Morante, Elsa. 1988. *Il gioco segreto, [1941]*, in *Opere*, vol. 1, a cura di Carlo Cechi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori.

Morante, Elsa. 2014 [1948]. *Menzogna e sortilegio*, Introduzione di Cesare Garboli. Torino: Einaudi.

- Morante, Elsa. 2015 [1982]. *Aracoeli*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. 2022. *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini. Torino: Einaudi.
- Petrosino, Silvano. 2015. *Teoria di una tentazione. Dalla bibbia a Lacan*. Milano-Udine: Mimesis.
- Pietrantonio, Vanessa. 2023. *L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario*. Milano: Bompiani.
- Pontalis, Jean-Bertrand. 1992. *La Forza di attrazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Pontalis, Jean-Bertrand. 1998. *Tra il sogno e il dolore*. Città di Castello: Borla.
- Porciani, Elena. 2006. *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Soveria Manelli: Iride Edizioni.
- Porciani, Elena. 2019. *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*. Roma: Sapienza Università Editrice.
- Porciani, Elena. 2023. *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*. Macerata: Quodlibet.
- Porciani, Elena. 2024. *Elsa Morante, la vita nella scrittura*. Roma: Carocci.
- Proust, Marcel. 1978. *Il Tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 7. Torino: Einaudi.
- Stendhal. 1976 [1822]. *Dell'amore*, Introduzione di Sergio Moravia. Milano: Garzanti.
- Tagliapietra, Andrea. 2023. *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica dell'immagine*. Roma: Donzelli.
- Vernant, Jean-Pierre. 1987. *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*. Bologna: il Mulino.
- Warburg, Aby. 1966. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Gertrud Bing. Firenze: La Nuova Italia.

Vanessa Pietrantonio è professoressa associata di letterature comparate presso l'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato nella stessa materia alla City University of New York. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Archetipi del sottosuolo. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo* (Franco Angeli 2012); F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento e fantasia. Lezioni 1967-1970* (a cura di V. Pietrantonio, Prefazione di V. Fortunati, il Mulino, 2015, 2 voll); *Maschere grottesche. L'informe e il deforme nella letteratura dell'Ottocento* (Donzelli 2018); *L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario* (Bompiani 2023).