

I paradossi di *Alibi*

Biancamaria FRABOTTA¹
Università “La Sapienza” di Roma
biancamaria.frabotta@uniroma1.it

RIASSUNTO

Perché Elsa Morante a metà degli anni Sessanta si definì «di professione poeta»? E non certo un «poeta di professione»? Scegliendo la poesia come soglia di entrata al senso generale dell'opera morantiana, sia come oggetto di riflessione, sia come genere solo saltuariamente praticato da Elsa Morante, è necessario ripensare il “caso Morante” nella sua interezza. È l'obiettivo di questo articolo, che prende in considerazione le poesie disseminate nei romanzi, anche nella forma di epigrafi, citazioni o interventi della voce autoriale, la raccolta *Alibi* del 1958 e il sottotesto compreso nel *Quaderno di Narciso*. L'articolo indaga sulle differenze e sui misteriosi intrecci fra il significato esistenziale di “alibi” connesso all'esercizio della poesia e la teoria cui ricorre il romanziere moderno utilizzando l'“io recitante” della narrazione, come “alibi”, “prima persona responsabile” del risvolto autobiografico di ogni romanzo.

Parole chiave: Romanzo, autobiografia, poesia, Narciso, teoria.

The Paradoxes of *Alibi*

ABSTRACT

Why in the Sixties did Elsa Morante define herself «poet as a profession» instead of «professional poet»? We must to rethink the whole «Morante case», choosing the poetry, in both her functions, as aim of reflection and as literary activity desultorily practiced by the author, as the way to reach the sense of Morante's work. This is the aim of this article, which discusses the poetries placed in the novels, also as epigraphs, quotes or interventions by authorial voice, together with *Alibi* (1958) and the sub-text in the *Quaderno di Narciso*. The article examines the dis-connections and the connections between the existential meaning of alibi in relation with the poetic activity on the one hand and the theory entailed by the novelist ,when he/she uses the first narrative person as alibi for putting in a far away from his/herself the autobiographical responsibility, on the other hand.

Key words: Novel, autobiography, poetry, Narcissus, theory.

¹ Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico Musicali, Piazza Aldo Moro 5, I-00185, Roma (Rm), Italia.

Cento anni dopo la sua nascita Elsa Morante pone agli studiosi subentrati ai critici militanti alcuni problemi di natura etica e comportamentale: una sorta di codice professionale da elaborare collettivamente e periodicamente riproporre alla verifica degli interessati. I quali ormai sono largamente postumi ai roveli di un'opera ancora in corso, di un mito vivente e perdurante nel cerchio magico degli amici e dei fedeli d'amore che per vari lustri le gravitarono intorno, consolidando lo zoccolo duro della bibliografia critica morantiana. Come fronteggiare per esempio le tante verità venute fuori dalle carte inedite riposte nel ricco Archivio della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma? Rifiutare ogni censura, ritoccando, quando è il caso di farlo, il tradizionale ritratto costruito sui diretti suggerimenti dell'autrice? O rispettarne senza discutere il rigido mandato testamentario²? Una questione certo non secondaria per una scrittrice estremamente riservata come Elsa Morante, restia alle confessioni autobiografiche, alle quali sovrappose un "disegno autoriale" che si andò configurando negli anni, dopo un lungo e faticoso tirocinio, con paziente determinazione³. E ancora. Elsa Morante licenziò in vita soltanto quattro romanzi, composti a mano, nelle prime stesure, con lentezza e maniacale attenzione allo stile perché alla fine del lungo viaggio risultasse esente da ogni artificio e libero dalle tracce di quel *labor limae* che invece le carte preparatorie, gli abbozzi, i tentativi intrapresi e abbandonati, documentano con implacabile imparzialità. Da tutto ciò consegue un groviglio di contraddittorie sollecitazioni che ci obbligano a ripensare alla totalità, o, per usare un termine caro a Elsa Morante, alla "interezza" dei problemi che ci investono ogniqualvolta si voglia metter mano anche solo a un singolo dettaglio della sua opera, entrarvi attraverso un singolo anello della catena interpretativa che ad essa ci vincola. E se la soglia prescelta è la poesia, intesa non solo come realtà di testi scritti e pubblicati, ma oggetto metapoetico di riflessione, infinito intrattenimento del pensiero, sogno, visione, inesausto desiderio, o magari anche solo secca indicazione anagrafica, il rischio è, in questa folla di emozioni, che la bussola impazzisca. E con essa anche la nostra capacità di orientarci. Prendiamo per esempio la provocatoria autodichiarazione che Elsa Morante il 17 luglio 1968 dalle pagine di *Paese sera* gettò in volto ai giudici che avevano condannato Aldo Braibanti a nove anni di reclusione con l'accusa di plagio: «Quanto a me, che qui mi rivolgo alle Signorie Vostre (in proposito, devo ancora presentarmi: mi chiamo Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta), io ignoravo che il libero insegnamento delle proprie idee si configurasse, nella nostra Repubblica, in un reato» (Bardini 1999: 11). Al di là dell'autodenuncia ci colpisce l'esibizione apparentemente irragionevole di una improbabile «professione» di poeta. Il suo vero talento la portava infatti a scrivere romanzi, né più né meno come

² Cfr. la *Cronologia* pubblicata in Morante (1988 [1990]). Tranne segnalate eccezioni, essa è costruita quasi per intero da citazioni morantiane.

³ Al «multiforme proliferare di un biograficismo attento a ogni effimero indizio testuale» (Bardini 1999: 13), M. Bardini nella sua ponderosa monografia *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, antepone la scrupolosa ricostruzione del "disegno autoriale" che E. Morante coerentemente perfezionerà negli anni. Cfr. *Prefazione* (Bardini 1999: 13).

il suo illustre marito Alberto Moravia. Ma l'arte del romanzo, nel suo faticoso esercizio quotidiano, poteva implicare il sospetto di un mestiere e di un asservimento al mercato. Il che era inaccettabile per colei che aveva appena dato alle stampe *Il mondo salvato dai ragazzini* (Morante 1968 [1980]), primo compiuto esempio della «sovversione percettiva» (D'Angeli 2003: 10), che caratterizzò la scrittura dell'ultima opera morantiana. La «professione poeta» è dunque un *hapax*, un paradosso polemico, ma anche una provocazione contro un uso asettico, disinnescato e neutrale della poesia sminuita a letteratura. Solo qualche anno prima, proprio all'inizio di una conferenza che aveva suscitato qualche scandalo, *Pro o contro la bomba atomica*, il poeta veniva indicato come il baluardo di una guerra santa contro l'alienazione dell'umanità contemporanea e la disintegrazione del mondo. Il poeta, sottolinea, non l'esecrabile e disprezzato popolo dei letterati⁴. Non a caso le battute conclusive della conferenza letta in varie città italiane nel febbraio del 1965 non nascondevano l'ammirazione per il celebre intervento di Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, scritto nel 1911, scoperto nel 1957 e pubblicato postumo nel 1959 (Saba 1959). Ai poeti, come si sa, restava da fare la poesia onesta. Elsa Morante annuisce e si limita ad aggiungere: «Però, basterebbe dire la poesia; perché, se è poesia, non può essere che onesta» (Morante 1987: 116). Con il «maggio» del Sessantotto, Elsa Morante di professione poeta, subisce una scossa salutare, trova la forza per una seconda partenza dopo gli anni bui dei lutti e delle separazioni: il distacco da Moravia, la morte dell'amatissimo Bill Morrow e della madre, la «maledetta benedetta» di una rimossa passione lacerante (Morante 1986). Eventi che in ogni caso le proiettarono intorno l'alone di un'ombra sempre più cupa che accentuò il sentimento tragico del suo assolutismo estetico e la convinzione che il vero nucleo generativo di ogni grande opera fosse la poesia. I toni usati per la sua personalissima *defence of poetry* sono sempre più drammatici. Nella Nota introduttiva all'edizione del 1975 de *Il mondo salvato dai ragazzini* balza in primo piano l'«angoscia» dei poeti che per svelare la realtà nascosta nel cuore delle cose, debbono affrontare il «mostro». Il paragone, come sempre ardito e astorico, è con gli eroi mitici dell'antichità o il *voyant* che nel tardo ottocento rimpiazza il mito un po' consunto del poeta vate, incalzato con desolata chiaroveggenza dal «poeta cavia»⁵. Altrove la scrittrice era stata più cauta. Riferendosi a Saba, aveva preferito paragonarlo a un «pioniere»⁶. Mentre inutilmente cercheremo inciso sulla croce di lapidi che disegna la mappa dei Felici Pochi ne *La canzone degli F.P. e degli I.M.* il nome di Saba, il poeta benedetto dal dono della grazia e maledetto dalle disgrazie

⁴ Anzi una delle possibili definizioni giuste di *scrittore*, per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura*» (Morante 1987: 97).

⁵ Una Nota introduttiva non firmata ma sicuramente ispirata dalla autrice venne aggiunta alla prima edizione de *Il mondo salvato dai ragazzini* nella collana degli Struzzi, Einaudi, Torino, 1971 (Morante 1971: V).

⁶ «E in questa coraggiosa traversata ogni poeta è un pioniere, perché il dramma della realtà non ha termini, ed è sempre un altro» (Morante 1987: 39).

che grandinano sul difficoltoso cammino dell'esule in patria. Piuttosto infatti il *Mondo salvato dai ragazzini* si concentrò sul gemellaggio tra il protagonista dell'*Isola di Arturo* e Arthur Rimbaud arruolati entrambi sotto l'insegna dell'«avventura sacra» (Morante 1968 [1980]: 122). Il personaggio che si rivela poeta nel corso di un impegnativo rito iniziatico e il poeta personaggio morto di cancrena quasi un secolo prima, all'inizio della nuova era del Sessantotto morantiano, muoiono e rinascono in un'"altra" creatura che l'amorosa madrina ribattezzò con un nuovo nome scaturito dalla fusione alchemica delle loro vecchie spoglie. E il risultato, abnorme come l'intero *Mondo salvato*, è una specie di *monstrum* grafico: Arturo Rimbaud. Ma l'inquietante metamorfosi era già cominciata nel romanzo. Distribuita nelle pagine iniziali e avvalendosi di un enigmatico uso delle epigrafi poetiche, tratte, nel corso della vicenda, da Saba, Penna, Rimbaud, Mozart. E proprio a Saba fu affidato il ruolo del poeta dello schermo, dietro cui, in sottoimpressione, cominciò ad agitarsi l'ombra sulfurea del poeta di Charleville. Nella bianca pagina dell'*Isola di Arturo* dominata dal titolo e dal sottotitolo che ne specificava il genere letterario, *Memorie di un fanciullo*, troviamo un verso di Saba, strappato a un sognante tema di "malinconia amorosa" e di narcissica contemplazione, nel vago aspetto di un altro, della propria svanita effigie di un tempo: «Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare...» (Saba 1988: 115). Come un'alga recisa dal grande oceano del *Canzoniere*, la criptica citazione, accompagnata da puntini di sospensione inesistenti nell'originale, sospinta dalla forte corrente "autoriale" di Elsa sulla riva di una paradisiaca isoletta mediterranea, sembra rinascere a una nuova vita. Ma dal momento che il verso citato ricalca quasi fedelmente l'incipit della prima sezione di *Une saison en enfer*: "*Jadis, si je me souviens bien*", il vago tremolio del ricordo riaffiorato in superficie ospita nel suo seno il ritorno di un rimosso spavento (Bardini 1999: 62). L'epigrafe sabiana, di tanto peso gravida, viene a trovarsi al centro di un tritico o meglio di una sequenza lirica aperta da Elsa con una *Dedica* indirizzata a un certo Remo N., sicuramente sconosciuto al lettore e chiusa da un frammento di Penna: «...il Paradiso/ altissimo e confuso...». Se è vero che la «voce autentica» dell'autrice, come afferma Marco Bardini, affiora nelle epigrafi affiancate all'io recitante di Elisa o di Arturo (Bardini 1999: 253), non trascureremo la soluzione di questa specie di rebus con cui il suo ingegno ci sfida. E altro modo non troviamo se non quello di stare al suo gioco, illudendoci così di decifrare la presupposta dichiarazione di poetica sigillata in *Dedica*, con sibillina risolutezza: «E tu non saprai la legge/ ch'io, come tanti, imparo,/ - e a me ha spezzato il cuore:/ fuori del limbo non v'è eliso»⁷. Con i mezzi della sua unica poesia inserita nel romanzo, una specie di prologo che assomiglia all'estrema promessa di un addio, la spergiura e recidiva narratrice si presenta in tutta la sua dolcezza affettuosa e materna, pervasa dalla stessa «simpatia

⁷ *Dedica* fu inserita, senza la dedica a Remo N., con il titolo *L'isola di Arturo* e la data del 1956 (Morante 1958: 69).

amorosa» di Saba⁸. Con *Menzogna e sortilegio* avrebbe dovuto scrivere il suo ultimo romanzo e «uccidere il genere»⁹. Ma il progetto non si avverò. I romanzi, Elsa Morante continuò a scriverli, magari diradandone la frequenza con lo scopo segreto di proteggerne la durata. Ed ora appunto si appresta a cominciare quello che le sta più a cuore. Anzi: dentro il suo cuore “spezzato” dalla conoscenza e dalla “legge” del Mondo da creare, prima ancora che da salvare. Se la realtà cambia spesso aspetto, la verità della poesia è una e detta legge, ma l’alibi del romanziere moderno costruito sulla falsa testimonianza della cosiddetta “prima persona responsabile” e sul travestimento dell’Io, finto in quanto vero e viceversa, non sempre regge ai disordinati tumulti della vita¹⁰. Anche Elisa, l’ “io recitante” di *Menzogna e sortilegio* vi si era prodigata, riflettendosi nei multipli specchi dei suoi personaggi, ma le fu concesso soltanto il doppio gioco intrapreso con l’io di Elsa che al fastoso arabesco stilistico, alla sua barocca dilatazione inventiva e alla maniacale opera di riesumazione e di riscatto della vita cancellata dal tempo, aggiunge una voce fuori campo di poeta. Come è noto il primo dei suoi maggiori romanzi fu dedicato ad Anna, vittima e complice del «gioco di *m’ama non m’ama*» che riecheggia nella *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*, l’antico trucco del «gioco dei signori» tirannicamente imposto dalla piccola Elsa agli incantati e recalcitranti fratellini¹¹. E poi fu gioco delle parti, sarabanda di personaggi, fantasmi e compagni di strada di un laico pellegrinaggio indirizzato alla terra dei morti sepolti fra le rovine dell’aldilà¹². Da cui la cerimoniosa prosopopea dell’allocuzione *Ai personaggi*: «Voi, Morti, magnifici ospiti, m’accogliete/ nelle vostre magioni regali»¹³. E quelli risposero donandole un’identità straordinaria, ma pur sempre di donna. Anzi di «donna sciocca e barbara». Ma che pure dall’arcaico Paradiso ove per un attimo soltanto condivise l’arcano sapere di un popolo non umano, quello dei suoi amati gatti, fu esclusa, perché «segreti di fiere non si dicono a donne» (*Canto*

⁸ «E la simpatia amorosa di Saba intenerisce e magnifica ogni cosa vivente: rendendo a ogni cosa un sentimento definitivo di gratitudine e di perdono» (Morante 1987: 36).

⁹ La celebre dichiarazione è contenuta in un’intervista a Michel David, *Elsa Morante – Entretien* che comparve su *Le Monde* il 13 aprile 1968. Vedi *Cronologia* in Morante (1988 [1990]: LVII).

¹⁰ «E allora, nel momento di fissare la propria verità attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un io recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi». La citazione è tratta dal saggio *Sul romanzo* (Morante 1987: 53-54).

¹¹ «Nel gioco c’era un narratore (Elsa) che interpretava anche la parte del protagonista e di altri personaggi; ma in base alle indicazioni del narratore, si dava poi luogo ad una vera e propria recitazione che poteva accostarsi alla commedia dell’arte, dato che si svolgeva senza testi, sulla base dei canovacci di Elsa» (Morante 1986: 92-93).

¹² Nella quarta di copertina della ristampa einaudiana del 1975 di *Menzogna e sortilegio* si legge: «L’io recitante di *Menzogna e sortilegio* s’incammina verso la necropoli del proprio mito familiare pari a un archeologo che parte verso una città leggendaria, per dissepellire, alla fine, solo delle povere macerie» (Morante 1988 [1990]: LVI).

¹³ Anche *Ai personaggi* fu inserita in *Alibi* (Morante 1958: 41).

per il gatto Alvaro¹⁴). Tredicesimo invitato al fantastico banchetto delle finzioni imbandite dall'“io recitante” per difenderle dall'eccesso di autobiografismo, la poesia autarchica di *Menzogna e sortilegio* sembra svolgere la funzione di puntellare l'alibi di Elisa-Elsa. Ma il patto con Arturo è un altro e assai più complesso. La sua realtà non è la realtà, scrive l'autrice riflettendo sul romanzo nel suo saggio intellettualmente più ambizioso e composito, ma «una realtà nuovamente inventata» che «si rende in una verità nuova»¹⁵. Ma al resuscitato Arturo dovrà però un risarcimento, o almeno una promessa. Era una larva informe, fluttuante nella perenne attesa dei personaggi non ancora nati e dovrà invece tentare l'impresa più ardua: “un ritorno all'Eden” dove rintracciare il seme e la memoria dell'umanità perduta. Non una fuga dunque, ma una sorta di realtà riconquistata e dilatata oltre i suoi stessi confini¹⁶. Un'avventura di cui come autrice Elsa non può non sentirsi responsabile, per questo veglierà il suo “sonno” e quello di altri che come lui per un antico sortilegio, facendosi carico della “memoria” e del desiderio espresso con scintillante chiarezza da Elsa in una famosa pagina del cosiddetto diario di Sils Maria risalente all'estate del 1952¹⁷, varcarono l'ombra e la disperazione del non esistente.

Ma torniamo al nostro cruciverba non ancora risolto. Abbiamo già constatato l'arbitrio dei prelievi da Saba e da Penna. Ciò vale in particolare per il frammento di Penna, sottratto alle leggi della poesia, a favore di una prosa un po' ellittica e ansiogena. Il batticuore dell'*enjambement* centrale, del tutto ignorato, cessa in una frase che non si sa come è cominciata, né dove finirà: «...il Paradiso/ altissimo e confuso...»¹⁸. Proviamo ora a seguire le indicazioni dei corsivi e della punteggiatura e ne avremo un succedersi trasognato e discontinuo di smozzicati messaggi, niente affatto insensati: «fuori del limbo non v'è eliso. Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare...il Paradiso/ altissimo e confuso...». A questo punto il gioco delle epigrafi si fa serio nella progressiva crescita della trascendenza e del soprannaturale. Si procede infatti dal minuscolo, ma precluso eliso, all'enfer che brucia nello scontro allungo del fanciullo sabiano, di sé, “satollo”, come il felice Narciso di un animale, fino al Paradiso che squilla l'annuncio di un pericolo aggirato. Nel petto del “fanciullo appassionato” che Morante ruba a Saba, si ode il fragore di una tempesta annunciata e si sovrappongono i battiti di due cuori, se non di tre: «le coeur volé» del celeberrimo fuggiasco di Charleville, quasi esorcizzato nell'epigrafe che apre *La*

¹⁴ Anche *Canto per il gatto Alvaro* fu inserita in *Alibi* (Morante 1958: 45).

¹⁵ Cfr. *Sul romanzo* (Morante 1987: 54).

¹⁶ Vedi la quarta di copertina dell'edizione Einaudi del 1975 de *L'isola di Arturo*, dove viene precisato che con la parola “ritorno” non si vuole intendere una evasione, ma all'opposto «una esplorazione attenta della prima realtà, verso le sorgenti non inquinate della vita».

¹⁷ «Καλός καί άγαθός: mi rendo conto che questo è stato sempre, fin dall'infanzia, l'ideale a cui miravo (per ‘άγαθός (agathós)’ intendendo ‘coltivato anche nello spirito’, naturalmente, come ci insegnavano i professori di greco» (Morante 1988 [1990]: LXI).

¹⁸ Il frammento penniano è estratto da *Ero per la città, tra le viuzze* (Penna 1989: 52).

terra murata che cinge *L'isola d'Arturo* («O flots abracadabranques», postillata dalla sigla A.R.¹⁹), il cuore annegato del nostrano Arturo nel sole nero di una tetra malinconia che lo spingerà oltre i limiti fatati della sua isola, forse verso un destino di guerra e di morte. E il terzo cuore è quello, come abbiamo già detto, “spezzato” di Elsa. La sua natura di donna poeta non le permetterà un facile transito verso il Paradiso dove fanno festa i suoi prediletti gatti defunti. Elsa Morante forse non ha mai avuto dubbi in proposito, l’unico “eliso” che l’attende germina e fermenta nell’accidioso grembo di una perenne attesa, nel Limbo di una gravidanza poetica mai portata a termine. Questa è la legge che regola il contratto terreno della professione *della* poeta che non può applicare a sé stessa il generoso *maternage* offerto alle sue creature. E che rivanga una atavica paura, un intreccio di illusione e coscienza, e il sospetto che il frutto della memoria esposto ai rigori di un’“angoscia” troppo intensa per essere sopportata da un poeta donna e da un poeta ragazzo, marcisca sul ramo, ancora acerbo. Su tutta la vicenda di questi depistati Io, va allargandosi a macchia d’olio la minacciosa presenza assenza di ARTURO Rimbaud. Ma questa è un’altra storia. Ha a che vedere con la vita e l’allucinazione amorosa di Elsa per il bellissimo e inaccostabile Luchino Visconti, mentre si approssima un altro *Addio*, ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, che talvolta prevedono una morte senza resurrezione.

Elsa Morante nasce poeta dell’impurità e della contaminazione. Anche un rapido sondaggio nella sua preistoria che gli studiosi vanno da anni dissepellendo tentando di ricostruire l’«eziologia» (Porciani 2006: 10) di una formazione letteraria decisamente anomala, ce lo conferma. Nelle soleggiate cantilene dei suoi quaderni infantili (Zagra 2012) si trova già la prova di una vocazione a narrar poetando. Così come nelle filastrocche composte nei primi anni Trenta. La giovane collaboratrice del *Corriere dei piccoli* e di altre similari testate si sposta agevolmente tra gli universi paralleli della fantasia e del sogno, della fiaba e della poesia e reinventa una sua primitiva forma di romance, ovvero di epica mescolanza di storie e di versi. E lo stesso dicasi per il “mondo alla rovescia” de *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* (Morante: 1942 [1959])²⁰, un’estrosa partitura iniziatica e insieme combinatoria, un romanzo-fiaba che sa mischiare “il meraviglioso” al “buffo”, il sentimento alla commozione lirica (Minore: 1986). E con una leggerezza che sarà a lungo rimpianta dalla sua autrice. I sensi di colpa per non aver saputo risparmiare alle sue parole il peso che nel corso degli anni si era andato su di loro accumulando la inseguirono fin dentro l’ultima pagina de *Il mondo salvato dai ragazzini*, nel recitativo un po’ manierato ma trepido di una *excusatio non petita*. «E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni, / perdonatemi se sospiro ripensando / a quanta

¹⁹ M. Bardini, riconoscendo nell’epigrafe che apre *La terra murata*, settimo capitolo de *L'isola d'Arturo* un celebre verso de *Le coeur volé* di Rimbaud, imbastisce fra le epigrafi presenti nel romanzo, tratte da Saba, Penna, Mozart e Rimbaud, un’affascinante rete di rimandi e intrecci, ai quali si è ispirata la mia lettura che arriva però a diverse conclusioni.

²⁰ A proposito del «sincretismo onirologico» come presupposto della concezione morantiana della funzione dei poeti vedi Porciani 2006: 45.

era stata semplice / la mia vita» (Morante 1968 [1980: 221]). Quale vizio della coscienza, quale adulterata ambizione avevano spazzato via il seme di quella compianta qualità? Certo la spericolata sperimentazione moderna se non addirittura postmoderna del labirintico prosimetro, disdegnoso di generi, canoni, e classicistiche partizioni, non ne aveva favorito il ritrovamento. Fu piuttosto negli immediati dintorni de *L'isola di Arturo* che Elsa Morante tentò di rigiocare la carta della semplicità. Proprio quando tutti i fili utili alla narrazione si stavano aggrovigliando in una matassa dagli iridescenti colori e cresceva la necessità di una riflessione saggistica in quegli anni assai intensa. A costo dell'instabilità emotiva e creativa che le provocava riprese il dialogo a distanza con Saba e *Il poeta di tutta la vita* che doveva essere poco più che “un appunto” sulla ristampa del *Canzoniere*, si trasformò, dopo la morte del poeta triestino, in un impetuoso riconoscimento, tutt'altro che funebre. Con Elsa Morante il culto di Saba diventerà una religione, con i suoi riti, i suoi sacrifici, e l'assillo di una possibile eredità. Non si trattò di una banale “influenza”, né di un modello cui adeguarsi. Ma di un soffio vitale, uno scopo obsoleto e solitario, una promessa senza ricompense, una gemma sepolta di invisibile splendore. Per recuperare «l'universo intero, e cioè l'uomo nella sua interezza» (Morante 1987: 35), per attraversare il Nulla pur di riconquistare il Tutto, dovette partire dalla rinuncia. Intanto alla tranquillità delle acquisite certezze, smascherare i “generi” più accreditati o mescolati solo per un gusto ribellistico o edonistico e procedere, senza cedere ai miraggi, ai peccati della ovvietà e della genericità. Imparando da Saba: il maratoneta delle lunghe distanze, il portatore della buona novella, incompreso, perseguitato, ma testardo fino allo sfinimento, vaccinato dal vizio italico della ritrattazione. Ed è soprattutto con *L'isola di Arturo* che Elsa Morante credette di poter competere con la sua maestà poetica, acquisendone per grazia ricevuta il titolo di “poeta” e nel paradosso della “poesia-realtà” scorgendo la congiunzione astrale fra la tradizione del passato e la profezia di un futuro del tutto nuovo²¹. Saba dunque, che teneva stretto fra le dita il filo d'oro della salvezza cui aggrapparsi in prossimità dell'abisso, il grande poeta di un grande romanzo, come Petrarca, Shakespeare, perfino Dante²². In questa serie di sovrapposte pulsioni, di azzardati rimescolii, la scarna rapsodia in versi di *Alibi*, pubblicata a ridosso del successo de *L'isola di Arturo*, non viene mai citata in questi saggi di grande respiro. In fin dei conti si trattava della sua prima raccolta di versi: sedici poesie che per tre lustri, dal 1941 al 1957, avevano accompagnato con i lievi rintocchi dei quarti d'ora il picco di grazia raggiunta dai romanzi. Ma Elsa Morante ne minimizzò sempre l'importanza. Cosa altro cercare, in questi versi della prima

²¹ «Si potrebbe dire che il *Canzoniere* di Saba è il poema, o il romanzo dell'uomo che, uscito dall'Ottocento, attraverso l'esperienza angosciosa dell'epoca presente, cerca i segni di quello che Saba chiama il “mondo nuovo”» (Morante 1987: 34-35).

²² «*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle relazioni umane nel mondo) dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)» (Morante 1987: 44).

giovinezza se non un divertimento, un gioco, o «il semplice piacere della musica» (Morante 1958: 11)? Una «musica per romanzi», le faceva eco Paolo Milano, recensendo, tra i pochi, *Alibi* (Milano 1960: 248-251; Grisi / Mauro 1963: 269-272). Eppure la sua prima sezione datata anni Quaranta era cresciuta al fianco di *Menzogna e sortilegio*, mentre poesie più articolate e complesse come *Avventura*, datata 1948 o la stessa *Alibi* del 1955 appartenevano ai preliminari e allo svolgimento dell'*Isola di Arturo*. O meglio: al «poema narrativo» che Giacomo Debenedetti, nel suo splendido saggio, aveva circumnavigato, al suo primo manifestarsi, lungo tutta la sua insulare circonferenza, senza lasciare a terra nessuno dei requisiti di quella «luminosa apparizione», dagli «assoluti di canto» ai «moti lirici», dalla persuasività del versante realistico all'*altrove* notturno della fiaba e del mito trapelanti sul rovescio della pagina (Debenedetti 1957 [1999]). Ma fuori del loro naturale contesto narrativo e inserite in una raccolta autonoma le poesie di *Alibi* apparivano alla loro incontentabile autrice sminuite nel loro scarso peso e valore, poco più che un coro, un'eco, insomma un corollario alla sua preponderante vocazione di narratrice. Aveva ricercato la semplicità e ora se ne vergognava. *Alibi* sembrava destinato a un rapido oblio. E invece di colpo, dopo la morte della scrittrice, forse a causa di quel titolo così enigmatico e attraente, sul quale gli studiosi sempre di più andavano incaponendosi, divenne per molti un fulcro di assoluta centralità, un perno attorno a cui forse ruotava l'incandescente ruota della passione poetica di Elsa Morante. Quando si aprirono gli archivi e la lettura delle carte fu autorizzata dalla generosità degli eredi si scoprì così, dietro l'esile libretto, un retroscena impensabile, uno zibaldone in parte inedito di poesie e abbozzi vari, intitolato «Narciso Versi poesie e altre cose molte delle quali rifiutate», datato 1943 – 1945, prezioso incunabolo del farsi e disfarsi della tela di *Menzogna e sortilegio* e importante testimone della storia testuale di *Alibi*. Il primo ad averne l'accesso fu Cesare Garboli, l'amico, il critico, il consulente della età matura. Il cosiddetto Quaderno di Narciso fu nobilitato come la testimonianza organica di una prima raccolta di versi di Elsa Morante, o almeno di un suo primo tentativo. Recenti studi di giovani esploratori di archivi ne confermano oggi con le necessarie controprove quel giudizio²³. *Minna*, che con «ingenua grazia sabiana» (*Cronologia*, Morante 1988 [1990: XLVI]) inaugurava il «Quaderno di Narciso» e con una scansione strofica che ne riduceva il tasso di narrativa, qualche utile sforbiciata e il titolo *Minna la siamese* anche la raccolta del 1958, vi introdusse il culto della *felinità* se così si può dire amplificando in una sorta di trasfigurazione platonica la nota passione animalista di Elsa. Auspice e augure della vita nova e della sua gattafanciulla non poteva essere che Saba. Solo il suo sentimento compassionevole che avvolgeva come in una calda placenta le sue amate figure, poteva favorire in una poesia germinale come *Minna* l'espressione di due opposte pulsioni desideranti.

²³ Un'attenta descrizione del quaderno si trova nel saggio di Cardinale (2012) Altrettanto utile risulta la descrizione delle carte contenenti il lavoro preparatorio di *Alibi* ad opera di S. Ceracchini, *Alibi*, compreso nel citato Catalogo (Zagra 2012: 113-118).

Intorno alla «bestiola», nume pagano, amorale reginetta degli amori diseguali, nella settima strofa della versione pubblicata su *Alibi* il soffio di una stilnovistica brezza si posa sul minuscolo trattatello: «Il cielo, per armarla, unghie le ha dato, e denti:/ ma lei, tanto è gentile, sol per gioco li adopra». La grazia è un dono del cielo che non protegge dalle fantasie stragiste di un gioco erotico crudele e possessivo. Il brivido di un delitto gratuito, alla Raskolnikov, è dietro l'angolo: «Pietà mi viene al pensiero che, se pur la uccidessi,/ processo io non ne avrei, né inferno». L'eco leopardiano dello "spaurire" e dello sparire nel naufragio dell'essere («Se penso a quanto di secoli e cose noi due divide,/ spaùro. Per me spaùro: ch'essa di ciò nulla sa») allontana da *Alibi* ogni residuo aflore domestico. A casa Morante l'intimità non fu mai di moda e neppure nei suoi temi lirici. Garboli non fu il primo a introdurre nella storia della critica morantiana il tema freudiano del narcisismo, ma certo il più radicale, prima collaudando il suo metodo sul personaggio di Arturo in una ormai classica recensione del 1963²⁴, poi risalendo dalla creatura al creatore, frugando tra i risvolti segreti della biografia e del temperamento immaginifico della sua illustre amica²⁵. È però nella *Prefazione* alla prima edizione postuma di *Alibi* che egli ne sviluppò le premesse legando indissolubilmente il piccolo canzoniere all'amore per Luchino Visconti e a Narciso, «quaderno d'apprendistato, ma incandescente» (Garboli 1990: 18), significativamente intitolato *Al Sosia*, e recante la didascalia *Poesie d'amore di Narciso a se stesso*. A Garboli non serviva altro: nello snodo da *Lettera ad Avventura* il formidabile narcisismo del libro sarebbe inconcepibile senza la fenomenologia della contagiosa irresponsabilità di Penna²⁶. Questa sarebbe la squadra con cui misurare la minima e infinita mappa interiore di *Alibi*, la composizione più "misteriosa" di Elsa, miniaturizzato esempio di perversità amorosa al confronto con le sterminate insorgenze sabiane. Due favoriti non convivono a lungo presso la corte della regina che ama in eccesso perché teme di non amare affatto, o di non essere amata abbastanza. Il gioco segreto trionfa nel racconto, lo abbiamo visto, ma nella poesia vacilla e non fornisce alibi all'infelicità. Le supposizioni di Garboli sulla poesia come alibi per la disperazione di una «maternità rinnegata» (Garboli 1990: 21) ci appaiono inutilmente indiscrete e anche

²⁴ «Ci si spiega così come *L'isola di Arturo*, e il destino di Arturo, finisca nel momento in cui la vita di un uomo dovrebbe cominciare. In uno schema psicologico e mitologico, il romanzo della Morante sottintende in tutta la sua durata, lasciandolo trasparire solo alla fine, un buio, nascosto tema di nevrosi narcisistica» (Garboli 1969: 63).

²⁵ C. Garboli dette notizia dell'esistenza del *Quaderno di Narciso* in occasione della curatela del primo volume delle *Opere* nei Meridiani Mondadori, dove lo descrive parzialmente nella *Cronologia* (Morante 1988 [1990: XLV- XLVII]), ma soprattutto nella «Prefazione» alla sua edizione postuma di *Alibi*, Prefazione a *Alibi* (Garboli 1990: 7-24).

²⁶ «Amore e malattia sono una cosa: tutte le poesie di *Alibi* sono poesie d'amore, ma di un amore estatico...non importa che l'amore sia immaginario o reale. L'amore può svilupparsi per partenogenesi mostruosa, per narcisismo, come l'amore per l'adolescente fantasmatico di Alibi, la poesia che dà il titolo al volume; o può nascere dalla realtà e dalla crudeltà» (Garboli 1990: 10- 11).

la conclusione, un po' sconsiderata, che la poesia del 1955, costituirebbe «la chiave di volta di tutto l'universo morantiano» (Garboli 1990: 23). Mentre incontestabile e geniale mi pare la sua lettura tragica della raccolta del '58, un libro visionario e incomprensibile se separato dalle sconsolate annotazioni del già citato diario annotato a Sils Maria nel 1952, quando l'amore impossibile, «doloroso e pazzo» era ormai ai suoi ultimi guizzi. Ed è allora che interrogandosi sul proprio "narcisismo", la recidiva, la irriducibile, sola con sé stessa davanti al proprio corpo nudo esposto al sole delle montagne, si pone la domanda proibita, si interroga sulle "amarezze" che fin da bambina l'accompagnano. «Di più, essa voleva essere un *grande poeta*. E tutto questo perché? Per essere molto amata. Nessuno l'amò mai. E fu, almeno, se non *grande poeta*, almeno *poeta*?» (Morante 1988 [1990: LXII]). Ma di tutto questo torneremo ancora a riflettere.

Qualche giorno dopo la morte di Elsa Morante Raffaele La Capria scrisse: «Tutto quel che di lei si può dire, in breve, è questo: che lei non ha mai *eluso* niente». Nel 1985 l'autore di *Ferito a morte* si dedicava a una saggistica divagante, godibilissima e *saggia*, se mi permettete un facile *calembour*. Elsa l'aveva conosciuta in giovinezza, quando era totalmente immersa in *Menzogna e sortilegio*. «Quale scrittore giovane si metterebbe a scrivere un romanzo di architettura vasta e complessa quanto quella di un romanzo di Dostojevskij? Ma lei sì. Era di quella razza lei» (La Capria 1985: 32). Una razza quasi estinta quando Elsa Morante uscì dalla scena della creazione letteraria, che intraprese nonostante avesse presto compreso che la ricerca della Felicità, l'amore per la Bellezza e la Vita l'avrebbero esposta all'Orrore, alla visione ineluttabile della fine. Al pari di Arthur Rimbaud, «il suo poeta preferito», precisava La Capria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARDINI, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi Editori.
- CARDINALE, Eleonora (2012): "O genio rinchiuso in una /cupola rossa ornata di papaveri": prime osservazioni sul quaderno di Narciso, in Zagra, Giuliana (ed.): *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, pp. 93-101.
- D'ANGELI, Concetta (2003): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci.
- DEBENEDETTI, Giacomo (1957): «L'isola della Morante», in *Nuovi argomenti*, 26. [Ora in DEBENEDETTI, Giacomo (1999): *Saggi*, Milano, Mondadori, pp. 1117-1138]
- GARBOLI, Cesare (1963): «Elsa Morante. L'isola di Arturo», in *Palatina*, 26-27, VII, pp.76-79. [poi in Garboli, Cesare (1969): *La Stanza separata*, Milano, Mondadori]
- GARBOLI, Cesare (1990): *Prefazione a Alibi*, in Morante, Elsa: *Alibi*, Milano, Garzanti, pp. 7-24.

- LA CAPRIA, Raffaele (1985): «La felicità e l'orrore», in Sofri, Adriano (ed.): *Festa per Elsa*, in *Reporter*, inserto *Fine secolo*, 7-8 dicembre 1985.
- MILANO, Paolo (1960): *Intermezzi di Elsa Morante*, in Milano, Paolo, *Il lettore di professione*, Milano, Feltrinelli. [ripreso con il titolo *Musica vicino ai romanzi*, in Grisi, Francesco / Mauro, Walter (ed.) (1963): *Almanacco della terza pagina* Roma, Canesi]
- MINORE, Renato (1986): «Nel Palazzo dei Sogni», in *Il Messaggero*, 5 novembre.
- MORANTE, Elsa (1942 [1959]): *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, (poi ristampato con il titolo: *Le straordinarie avventure di Caterina*), Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1958): *Alibi*, Milano, Longanesi.
- MORANTE, Elsa (1968 [1980]): *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Marcello (1986): *Maledetta benedetta*, Milano, Mondadori.
- MORANTE, Elsa (1987): *Pro o contro la bomba atomica*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano.
- MORANTE, Elsa (1988 [1990]): *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 2 voll.
- PENNA, Sandro (1989): *Poesie*, Milano, Garzanti.
- PORCIANI, Elena (2006): *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli.
- SABA, Umberto (1959): *Quello che resta da fare ai poeti*, Trieste, Lo Zibaldone.
- SABA, Umberto (1988): *Il fanciullo appassionato*, in *Trieste e una donna*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori.
- ZAGRA, Giuliana (2012): «*Santi Sultani e Gran Capitani in camera mia*». *Il gioco del teatro di una bambina di nome Elsa*, in Zagra, Giuliana (ed.): *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, pp. 17-27.