



Tradizione ariostesca e memoria mitologica in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante

Lucia Dell'Aia¹

Recibido: 11 de marzo de 2017 / Revisado: 10 de junio de 2017 / Aceptado: 1 de julio de 2017.

Riassunto. Il saggio interpreta alcuni snodi fondamentali del romanzo *Menzogna e sortilegio* tenendo conto dei possibili rapporti fra il personaggio di Elisa e quello della maga Melissa del *Furioso* nel contesto più ampio del tema della magia e dei simulacri. Si interpreta sempre alla luce della tradizione ariostesca il tema della follia e la tecnica di narrazione del romanzo. Anche attraverso la simbologia dell'anello, si analizza la stratificazione mitologica del romanzo. Infine, grazie alle suggestioni del mito lunare e ad alcune annotazioni presenti sul manoscritto, si arriva a proporre anche una ipotesi di datazione delle vicende narrate nel romanzo.

Parole chiave: Ariosto; Morante; Melissa; follia; mitologia.

[en] Ariosto's tradition and mythological memory in *Menzogna e sortilegio*

Abstract. The purpose of this paper is to acknowledge the relationship a relationship between Elisa, the narrator of Morante's *Menzogna e sortilegio*, and Melissa the sorceress, from Ariosto's *Orlando Furioso*. Literary themes of magic and simulacra will be the anchor point between the poem and the novel. By doing this and following the tradition of Ariosto's studies about madness, symbology of the ring, and narrative technique, the novel will be studied in its mythological stratification. Finally, the crossing between suggestions of the lunar myth and annotations from the manuscript of the novel will be used to determine the years of the narrated events.

Keywords: Ariosto; Morante; Melissa; madness; mythology.

Sommario: 1. Elisa-Melissa: la «spirtal femina» 2. La memoria epico-cavalleresca 3. Magia e simulacri 4. La follia. 5. L'ironia della finzione 6. L'anello magico 7. La Luna e il triplice volto del femminile 8. Riferimenti bibliografici.

Come citare: Dell'Aia, Lucia (2017): «Tradizione ariostesca e memoria mitologica in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante», *Cuadernos de Filología Italiana*, 24, pp. 167-190.

1. Elisa-Melissa: la «spirtal femina»

Sin dalle prime pagine del romanzo, è questa la descrizione che Elisa fornisce di sé attraverso l'immagine riflessa in uno specchio:

¹ Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Dipartimento di Studi Umanistici (DISUM), Palazzo Ateneo - Piano 2°, Piazza Umberto I, 1, 70121 Bari.
lucia.dellaia@virgilio.it

Talora, mentre m'aggiro per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento: io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa. Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossigno (non mi curo di portare il lutto), le nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente, il suo volto patito, dalla pelle alquanto scura, e gli occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni. (Morante 2001: 9-10)

Proprio mentre attende ad incanti è rappresentata da Dosso Dossi la maga ariostesca Melissa in un dipinto assai noto del 1518 circa conservato presso la Galleria Borghese di Roma. In quest'ultimo, la monumentalità della figura fa sì che l'atteggiamento di Melissa più che quello di una maga sia quello di una antica sibilla (Savy 2016: 180); del resto, infatti, anche la profezia di Melissa nel *Furioso* è in parte ispirata a quella della Sibilla Cumana nel Libro VI dell'*Eneide*.

Che nella figura di Elisa possa esserci, fra le tante altre possibili suggestioni, anche una vaga memoria della maga Melissa è una ipotesi che può avere qualche probabilità, a partire già dalla quasi completa sovrapposibilità dei due nomi. Ad un livello più profondo di indagine, può apparire fruttuoso, per vari motivi, accostare ad Elisa la «dotta incantatrice» (III, 60, v. 2) ariostesca che nell'arca di Merlino «scioglie il libro e coi demoni parla» (III, 21, v. 8) per richiuderlo poi al termine della profezia dell'origine della famiglia Estense. Nel romanzo morantiano, infatti, Elisa è anche una dotta incantatrice, ovvero una donna colta che trasfigura le vicende familiari sulla base delle sue letture e, quindi, della fantasia creatrice², che nell'opera è assimilata metaforicamente all'arte della magia e del sortilegio. Come la maga Melissa è la narratrice profetica della storia della dinastia estense, così Elisa nella finzione del romanzo è colei che, «visitata da spiriti stravaganti e perversi, e accerchiata da vapori lunari», racconta la storia della sua famiglia, anche degli anni precedenti alla sua nascita, come se fosse una «monaca romita, indemoniata e pazza» (Morante 2001: 18), secondo il *topos* stratificato della sibilla-musa-maga-strega visitata dall'arcano *furor* numinoso. Tale *topos* è presente anche nel *Furioso* e fa di Melissa una «spirital femina»³.

Nella finzione poetica di *Menzogna e sortilegio*, dunque, al di là della verosimiglianza con cui è costruita la figura di Elisa, continua ad agire la lunga tradizione della metafora della maga incantatrice per fare riferimento alla trasfigurazione poetica del reale. A proposito dell'ispirazione del suo romanzo, Morante annota su alcuni fogli sciolti la seguente sinossi:

Una memoria ispirata, con fantastiche voci, dètta alla figlia superstite i peccati e i misteri della sua perduta famiglia⁴. (V. E. 1619/Cart. I, c. 28v)

² Per una interpretazione della fantasia creatrice nell'opera di Morante si veda Cartoni (1999, 2015).

³ Si veda *Fur.*, III, 64, v. 8. Sulla ambiguità della figura di Melissa nel *Furioso* e sulla ricezione della sua figura si veda, fra i contributi più recenti, Urbaniak (2010: 77-98).

⁴ L'intero *corpus* di lavoro di *Menzogna e sortilegio* conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma comprende quaranta quaderni manoscritti del romanzo (V. E. 1619/ I-XL); due cartelle con fogli sciolti manoscritti e dattiloscritti di varia natura (V. E. 1619/ Cart. I-II) e, infine, la stesura dattiloscritta del romanzo (V. E. 1619/ Datt. I-II). Si vedano, tra l'altro, alcuni possibili titoli del romanzo annotati sul piatto di copertina del primo

Del resto, la stessa Morante nel 1959, nel saggio *Sul romanzo*, indica la necessità nell'ambito della finzione poetica di fare uso di «simboli narrativi» (Morante 2003: 1500):

Così, a esempio, è probabile che, all'epoca delle grandi scoperte astronomiche, ne sia conseguito, per qualche poeta, un certo scetticismo, al momento di chiamare la luna «candida vela del cielo», «vergine della notte» e simili. Ma poi, gli astronomi sono rimasti padroni delle loro verità, e i poeti si sono ripresi le verità loro; e attraverso i secoli, fino a Leopardi e a Ungaretti, hanno seguito a rivolgere madrigali alla luna, né più né meno di come faceva Saffo. Le verità scientifiche sono, senza dubbio, legittime: però le verità poetiche, di certo, non lo sono meno. E mai, come in periodi di dittatura scientifico-industriale, si richiede ai poeti di difendere le loro verità, come un feudo minacciato, che appartiene a loro, ma è un bene necessario per tutti. Il mondo vivente si ridurrebbe a un campo di maledizione e di sterminio se gli uomini cessassero di riconoscere dei simboli di verità poetica nelle cose reali. (Morante 2003: 1505-1506)

La lunga tradizione della magia e degli incantesimi, anche nella sua versione popolare della stregoneria, pertanto, proprio nell'epoca della dittatura scientifico-industriale, ha una sua ragion d'essere come «simbolo narrativo» e Morante ne fa uso per costruire il suo *alibi*, Elisa, la quale appare quasi come una novella sibilla-maga-strega. È sempre nel medesimo saggio già citato, *Sul romanzo*, che ella sottolinea la necessità per un romanziere moderno di «suscitare un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi» (Morante 2003: 1505), al posto dell'invocazione delle Muse, dato che se pure si ammettesse, erroneamente, che i Greci antichi credessero nell'esistenza di una realtà assoluta, «una simile credenza sarebbe impossibile per un uomo moderno» (Morante 2003: 1505). L'alibi morantiano altro non è che una «*prima persona responsabile*» (Morante 2003: 1505) grazie alla quale il romanziere riesce a prendere le distanze dall'oggetto della rappresentazione per creare un gioco di punti di vista e restituire la multiformità cangiante dell'oggetto rappresentato. Se tale proteiformità è sempre stata avvertita dagli uomini di ogni tempo, tuttavia le acquisizioni scientifiche ne hanno fornito una evidenza pratica e una verifica. L'alibi, per Morante, quindi, serve a stabilire un dialogo con il proprio lettore:

Quasi per significare, a propria difesa: «S'intende che quella da me rappresentata non è *la* realtà; ma una realtà relativa all'io di me stesso, o ad un altro io, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale io, adesso, m'impersono per intero». Così, mediante la prima persona, la realtà nuovamente inventata si rende in una verità nuova. (Morante 2003: 1505)

Se il romanziere moderno non può più evocare le Muse per trovare l'ispirazione poetica, tuttavia la finzione della narrazione può creare un personaggio

dei due quaderni numerati XVI che fanno proprio riferimento a questo ordine di significati: «Strega e signora», «La strega». Per la bibliografia sui manoscritti di *Menzogna e sortilegio* e per trovare importanti e utilissimi suggerimenti sul romanzo e sulla biografia morantiana a partire da essi si veda Zagra (2015). Si veda anche Zagra (2006) e Palli Baroni (2006). Desidero qui ringraziare di cuore la dottoressa Eleonora Cardinale per il preziosissimo e generoso aiuto concessomi per le ricerche sul manoscritto di *Menzogna e sortilegio*.

alibi, come Elisa, che può ricalcare la tradizione della “spirital femina” e può lei stessa invocare la sua Musa, come fa Elisa nel *Canto per il gatto Alvaro* che chiude il romanzo. È stato Gandolfo Cascio a mettere in luce la memoria dell’invocazione alla Musa presente nei seguenti versi di Morante in cui ci si rivolge al gatto: «Chiudi gli occhi e cantami / lusinghe lusinghe coi tuoi sospiri ronzanti». In essi, quindi, «il verbo all’imperativo in forma dativa rimanda alla traduzione del primo verso dell’*Iliade*» (Cascio 2015a: 64)⁵.

La Musa di Elisa, e lo si scopre solo alla fine del romanzo, è il suo gatto Alvaro⁶, il «doppiero» del suo dormiveglia, perché i suoi due occhi, come quelli di Elisa che attendono incanti e apparizioni, si accendono anche nel buio per rivelarle le verità della sua narrazione. Mi sia concesso di soffermarmi sull’uso della parola «doppiero» che rimanda alla memoria letteraria del *Paradiso* dantesco (canto XXVIII, verso 4: «come in lo specchio fiamma di doppiero») e della canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guinizzelli («Amor per tal ragione sta ‘n cor gentile, / per qual lo foco in cima del doplero», versi 21-22). Il doppiero è il candelabro a due bracci e due candele che qui viene evocato per indicare gli occhi di Alvaro. Il termine trova origine nel provenzale *doblier*, derivato di *doble*, doppio. È all’inizio del romanzo che Elisa parla per la prima volta del «fantastico Doppio», per riferirsi in questo caso ad «una signora senza corpo che frequentava la mia camera», ovvero al simulacro da lei amato da tempo al posto della sua madre adottiva Rosaria. In generale, però, come è noto, il tema del simulacro, del doppio fantastico, amato al posto dell’oggetto reale⁷, può essere considerato il centro propulsivo di tutta la narrazione di *Menzogna e sortilegio* nel suo «aggrovigliato labirinto d’affetti» (Garboli 1994: XXI).

Il groviglio labirintico della trama e il tema dei simulacri sfuggenti non può non riportare alla nostra memoria il capolavoro ariostesco⁸. Lo stesso Garboli ha paragonato il bisogno di Morante di dare corpo, con *Menzogna e sortilegio*, ad un romanzo familiare fatto di ombre e di sogni, quasi al risultato di un funesto incantesimo di cui ella, «simile ad un eroe ariostesco» (Garboli 1994: vi), sarebbe stata vittima e prigioniera. Al di là della suggestione metaforica di Garboli, molti studiosi hanno fatto dei riferimenti alla memoria ariostesca e, più in generale epico-cavalleresca, che scorre concretamente nelle pagine del primo romanzo morantiano.

⁵ Si vedano anche le riflessioni sulla poesia di Morante in Cascio (Cascio (2012, 2015b).

⁶ Si veda la presenza nel quaderno XIII di una pagina che, fra gli altri disegni e parole, in corrispondenza di un disegno di gatto, reca la seguente espressione: «Irsuto accovacciarsi vaticinio» (V. E. 1619/XIII, c. IIr).

⁷ Si vedano ancora alcuni possibili titoli, annotati sul piatto di copertina dello stesso quaderno XVI.1 già citato, che, con ogni probabilità, per la scrittrice fungevano anche da parole-chiave per trovare il centro della sua narrazione mentre si andava componendo: «Idolo e colpa», «Idolo e strega», «Idolo e araldo», «Idolo e sortilegio», «Idolo e desiderio», «La fiera degli idoli», «Idolatra e bugiarda», «Idolo e bugia», «L’idolo».

⁸ In una edizione del 1829 della storia letteraria italiana scritta dal Cavaliere Giuseppe Maffei, in cinque volumi, posseduta da Morante e conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (F. MOR. 850 MAFFG 1//1-2-3-4-5), si sottolinea come segue la capacità di Ariosto (vol. II) di costruire i simulacri: «Il suo emulo Torquato Tasso lo paragonò a Dedalo, che aveva il potere di animare le statue che fabbricava: e citando le descrizioni delle sovrane bellezze d’Angelica e d’Olimpia che per dolore rimasero stupide, a segno di rendere i riguardanti incerti se eran donne sensibili e vere, ovvero scolpiti e colorati marmi, soggiunge che non era meno valente in saper dar moto alle cose esanimi che in toglierlo alle animate» (Maffei 1829: 143).

2. La memoria epico-cavalleresca

Gianni Venturi ha sottolineato che in questo romanzo di Morante è avvenuto un recupero grandioso di «schemi e moduli del romanzo cavalleresco —*Orlando o Don Chisciotte*, per citare gli esempi più clamorosi», e che in esso vi è stata l'ambizione «di concludere e serrare le scarse fila e i deboli echi miracolosamente sopravvissuti di quel genere e di quella visione del mondo», quasi che *Menzogna e sortilegio* abbia rappresentato «un ultimo tentativo di esaurire nel romanzo il “mentir vrai” di tutti i cavalieri dalla Triste Figura» (Venturi 1977: 16). Venturi ritiene che sia il soggetto stesso del romanzo morantiano del 1948, quindi, a risentire profondamente di un modello epico-cavalleresco, oltre che l'intreccio. In quest'ultimo, alla storia d'amore posta al centro fra Anna e il Cugino, si accompagnano le minute descrizioni dei personaggi secondari e si dà vita così ad una «vera tragedia degli affetti», dal momento che «i personaggi, come se avessero bevuto dalle fontane dell'amore e dell'odio, si rincorrono senza mai trovarsi» (Venturi 1977: 28). Inoltre, anche il registro narrativo del romanzo sarebbe epico, secondo lo studioso, per il fatto che nella scelta stilistica di Morante «le vicende comuni si dilatano e sconfinano nella irrealtà, tanto da trasformarsi in imprese» e «il tono epico è frutto della finzione che resiste anche quando Elisa restituisce alla cronaca i drammi dei suoi personaggi» (Venturi 1977: 29-30). Infine, anche la descrizione dei luoghi e degli ambienti tenderebbe a delinearli come «spazio metaforico»: il *chiuso* diventa così per Venturi quello spazio «dove, come falene impazzite, i personaggi inseguono i loro deliri». Nella tradizione epico-cavalleresca, infatti, «il *chiuso* rimanda al sortilegio» e l'esempio massimo di cui si deve tenere conto è senz'altro il palazzo di Atlante ariostesco, «dove i cavalieri o le donne inseguono illusoriamente l'*imago* amata che sempre si rivela e fugge» (Venturi 1977: 37).

Anche Marco Bardini ha fatto dei riferimenti alla memoria ariostesca in *Menzogna e sortilegio*, tenendo conto dell'intenzione dell'autrice, negli anni successivi all'uscita del romanzo, di indirizzare in qualche modo la lettura del suo testo proprio in questo senso. In una intervista rilasciata a Michel David nel 1968, la scrittrice, in riferimento al suo primo romanzo, dice:

Je pensais que le roman comme on l'entendait aux dix-neuvième siècle [...] était à l'agonie. Alors, j'ai voulu faire ce qu'a fait l'Arioste pour le poème chevaleresque, en écrire le dernier et tuer le genre. Je décidai de faire le dernier roman possible, le dernier roman de la terre, et mon dernier roman, bien entendu! (David 1968)⁹

Come ha messo in luce Bardini (1999: 239), già nel 1961, in un'altra intervista, rilasciata a Grieco, Morante aveva espresso un concetto simile, affermando che con *Menzogna e sortilegio* lei aveva inteso fare «l'ultimo romanzo possibile nel solco della tradizione» (Grieco 1961)¹⁰. Ed è sempre Bardini che ha posto l'attenzione

⁹ «Io pensavo che il romanzo come lo si intendeva nel diciannovesimo secolo [...] fosse ormai in agonia. Allora, io ho voluto fare quello che fece Ariosto per il poema cavalleresco, scrivendone l'ultimo e ammazzando il genere. Io decisi di fare l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, e il mio ultimo romanzo, beninteso!» [Traduzione nostra]

¹⁰ Fra i volumi relativamente più recenti su *Menzogna e sortilegio* si segnalano Giuntoli Liverani (2008) e Splendorini (2010).

sulle dichiarazioni presenti in quarta di copertina nell'edizione di *Menzogna e sortilegio* del 1975, da attribuirsi a Morante stessa¹¹:

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. E una tale ambizione non poteva, naturalmente, non rendersi nel linguaggio, in cui la dovizia romantico-barocca, decorata allusivamente di arcaismi sette-ottocenteschi, è corretta dai giochi dell'ironia. (Morante 1975)

Per la nostra scrittrice Ariosto e Cervantes, come scrive Bardini (1999: 239), «non sono delle fonti», dal momento che *Menzogna e sortilegio* «non vuole, e non potrebbe mai, fare il verso né all'uno né all'altro». Questi due autori sono piuttosto dei «modelli per l'organizzazione della materia narrativa e per la misura del tono linguistico». Come Ariosto e Cervantes, grazie all'ironia e alla parodia, chiusero l'epoca del poema cavalleresco per aprire la strada alla narrativa moderna, così *Menzogna e sortilegio* «vuole diventare, attraverso la parodizzazione estrema della “narrativa romantica e post-romantica”, l'ultimo romanzo borghese».

La critica morantiana, quindi, a parte i riferimenti sparsi alla memoria ariostesca, si è soffermata soprattutto sul tono epico della vicenda. Mengaldo (1994: 19), ad esempio, ha individuato la ragione profonda «della ricca ed alta letterarietà della pagina di *Menzogna e sortilegio*» proprio in un «atteggiamento epico (nell'accezione lukacsiana del termine) che solleva in alto l'ambiguo labirinto della favola psicologica», al punto che l'autrice riesce a far «scorrere il mito entro il racconto». Se secondo Giorgio Montefoschi (1969: 257) ciò a cui Morante si affida per «istituire il tono epico di tutto il romanzo» è il ritmo fiabesco della prosa, per Giulio Ferroni l'ispirazione di questo romanzo si arricchisce di una tradizione ipertrofica attinta dallo sterminato serbatoio dell'immaginario. Infatti, egli scrive che

tra le pieghe della narrazione di Elisa troviamo i personaggi e le magie delle favole, le metamorfosi del mito e le degradazioni del grottesco, le armi e gli amori dei poemi cavallereschi, i richiami del più artificioso esotismo, gli intrecci e le complicazioni della narrativa popolare, i giochi di specchi del più sontuoso teatro barocco, gli avvolgimenti sentimentali della letteratura romantica. (Ferroni 1993: 46)

Sarà nostra intenzione non sminuire la ricchezza di ispirazioni che senz'altro anima questo complesso e stratificato romanzo, la cui interpretazione sarà oggetto di molti studi da parte della critica in futuro, data la ricchezza di chiavi di lettura possibili che esso offre.

¹¹ Come ha fatto notare Bardini (1999: 212), in una lettera di Morante a Foà del 5 maggio 1960, in cui è annunciata una ristampa di *Menzogna e sortilegio*, l'autrice dice di volersi occupare personalmente dei risvolti di copertina, come pure della copertina e dei testi delle note pubblicitarie.

3. Magia e simulacri

La nostra linea di ricerca, come si è visto, prende le mosse dalla esplicita intenzione morantiana di suggerire una tradizione di riferimento per la lettura del suo testo. Non si intende di certo, quindi, forzare la varietà e la mescolanza di toni del romanzo per imporre una lettura fondata soltanto sulla tradizione ariostesca. Tuttavia, riteniamo sia utile sviluppare questo suggerimento offerto dalla scrittrice per ricostruire, soprattutto attraverso la figura della narratrice Elisa, le ragioni più profonde della originalità di stile di *Menzogna e sortilegio*, che derivano anche da un uso sapiente e ben riuscito della tradizione letteraria e mitologica.

Per Morante, infatti, parlare di romanzo non significa necessariamente fare riferimento ad un particolare genere letterario, dato che, ad esempio, anche l'*Eneide* e l'*Orlando furioso* sono da considerarsi per lei dei romanzi, indipendentemente dal fatto che siano in versi (Morante 2003: 1497). Anche le leggende mitologiche e popolari sono «una specie di romanzo collettivo» (Morante 2003: 1499). Ciò che, allora, definisce un'opera poetica un romanzo è «l'inezienza»¹², ossia la capacità da parte di un autore di restituire «intera una propria immagine dell'universo reale», attraverso «la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo)» (Morante 2003: 1498). Da questo punto di vista, per Morante, anche il *Canzoniere* di Petrarca rientrerebbe nella stessa categoria di romanzo.

Il suo romanzo d'esordio, allora, rispetto alla produzione giovanile di racconti, da lei definita «preistoria»¹³, rivela, come è noto, una precisa scelta compositiva. A proposito dell'abbandono della misura breve a vantaggio dell'ampia tessitura romanzesca, Giovanna Rosa (2006: 9) ha scritto che questa scelta coinvolge la scoperta fervida, da parte della scrittrice, «di un diverso sistema compositivo», per lei «più idoneo a rappresentare la realtà nella sua inezienza contraddittoria».

Vari studiosi hanno giustamente attribuito molta importanza alla riflessione morantiana contenuta in un testo, in cui si commenta il film *Il silenzio* di Bergman, nel quale la scrittrice sottolinea che la natura dei rapporti umani presenta una «duplicità senza soluzione»:

I rapporti umani hanno sempre una profondità misteriosa, e propongono, appena si parla a esplorarli, una duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza, si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul nostro prossimo si riduce, in realtà, a una presunzione o a un arbitrio. (Morante 1964)

Il romanzo, allora, per Morante, rispetto a questa contraddittoria duplicità dell'esistenza umana offre un ampio spazio di rappresentazione ad un autore che, attra-

¹² Giovanna Rosa (2006: 17) riflette sulla evidente suggestione delle tesi lukacsiane, teorico della totalità estensiva dell'opera romanzesca, su questa idea del romanzo e riflette altresì sul fatto che la genesi di *Menzogna e sortilegio*, di molti anni precedente, prescinde dalle ipotesi dello studioso marxista, che, come è noto, a partire dal 1961, espresse dei giudizi assai positivi su Morante, orientando, quindi, anche la poetica morantiana successiva.

¹³ Il termine preistoria è usato da Morante in questa accezione nella nota introduttiva alla raccolta di racconti *Lo scialle andaluso*. Per gli studi su questa produzione giovanile di Morante si veda Porciani (2006). Si veda inoltre anche Porciani (2013).

verso un alibi, può sottrarsi a qualsiasi giudizio superiore sui personaggi, essendo di fatto egli stesso un personaggio. È quanto avviene alla narratrice Elisa, alibi dell'autore e personaggio coinvolto nella vicenda.

Se ci soffermiamo su Elisa, intesa come alibi, possiamo, a tale altezza della nostra argomentazione, ritornare sulla questione, da noi posta in apertura di questo scritto, relativa al suo legame con la figura ariostesca di Melissa e con l'arte magica della creazione di simulacri. Come ha scritto Pio Rajna (1900: 130-132), nella figura di Melissa, che è un personaggio inventato da Ariosto, si sommano le due specie di fate, quella buona e quella malvagia, oltre che propriamente la figura del negromante. Quando nella grotta di Merlino viene mostrata a Bradamante la futura stirpe che avrà origine dall'unione fra lei e Ruggiero, «il discorso di Merlino a Bradamante non è che una specie di prologo», dal momento che, come ancora scrive Rajna, «la commedia vien poi, quando Melissa fa passare sotto gli occhi della sua protetta i simulacri dei discendenti». Le cerimonie dell'evocazione, il cerchio magico tracciato per terra¹⁴, l'affollarsi degli spiriti attorno ad esso, oltre ad essere delle pratiche concrete, avevano anche una fonte prestigiosa, come abbiamo già detto, nell'*Eneide*, quando Anchise indica al figlio gli spiriti illustri dei Romani. Come fa ancora notare Rajna, Ariosto sostituisce alle anime i demoni, costretti a prendere le sembianze dei futuri progenitori estensi, dato che ammettere la possibilità della metempsicosi gli avrebbe procurato «un'occasione poco ambita di conoscere troppo da vicino il padre inquisitore» (Rajna 1900: 137-138).

Come è noto, assai complessa e ampia è la discussione critica sulla presenza della magia nel *Furioso*, ma un dato che sicuramente ci sembra di poter mettere in relazione con il romanzo morantiano in questione è l'ambiguità e, a tratti, l'ironia con cui il poeta affronta la materia. In Elisa i sortilegi altro non sono che una metafora poetica della sua capacità di far scorrere davanti al lettore i simulacri della sua famiglia; in generale, poi, per la comprensione del romanzo è utile valorizzare quella che Bardini ha definito la «valenza sarcastico-dissacratoria» di questo personaggio e la «grande e malinconica autoironia di Elsa Morante» (Bardini 1990: 209).

In altri termini, riteniamo che la costruzione del personaggio di Elisa da parte di Morante sia un riuscitissimo gioco di alibi da cui emerge l'ironia con cui l'autrice ha preso le distanze dalla materia narrata attraverso una densa stratificazione di memorie letterarie che intorno a Elisa si sono addensate. Attraverso la possibile memoria di Melissa, quindi, su Elisa si possono far confluire sia la tradizione della maga che della strega che del negromante. La nostra profetessa Elisa, che tesse sortilegi, costruisce leggende e incanti, circondata da vapori lunari, può condurci perfino all'archetipo mitologico della dea Ecate (l'aspetto infero di Selene-Luna e di Artemide), ovvero la dea degli spettri, dei fantasmi, la maga per eccellenza e la maestra di stregoneria.

Al termine del romanzo, quando Elisa descrive l'agonia delirante che precede la morte di sua madre Anna, torna a riflettere sui «fantastici vapori» che sostanziano la sua storia, e di cui, «simili ad astri melanconici nel loro alone, van cinti i principa-

¹⁴ In *Menzogna e sortilegio* si veda la descrizione che fa Elisa delle anime dei suoi parenti defunti che le dettano la storia raccolti quasi intorno ad un cerchio magico: «Riconosco infatti, nell'insistente bisbiglio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato, in realtà, da essi. Son essi che, in cerchio attorno a me, bisbigliano» (Morante 2001: 34).

li personaggi della nostra dinastia»¹⁵. Quei fumi sono «i soli, incorporei compagni della solitaria Elisa». Si ha così conferma, al termine del libro, nelle parole di Elisa stessa, che «quei vapori lunari ed erratici sono i soli numi della mia epopea familiare, e Anna, la più bella, rimase fedele ad essi fino alla fine, e offerse la propria anima ad essi»¹⁶ (Morante 2001: 921-922).

L'evocatrice di ombre, Elisa, per troppo amore diventò misantropa dopo la morte di sua madre¹⁷, il suo primo e più infelice amore non corrisposto, dal momento che, dopo di allora, qualsiasi palpito d'amore ridestava in lei «lo sterminato paesaggio del dolore amoroso, fino all'ultima voragine della morte» (Morante 2001: 20):

Incapace di credere alla severa indifferenza dei morti, per gran tempo ancora io m'attendevo di riveder mia madre, e mi ripromettevo la sua fredda compagnia, la sua perfidia. Ma niente, neppure lo strazio dell'amore infelice m'era più concesso; niente, ella mi negava pure il suo disdegno, sfuggiva fino alla mia speranza più esigua, estrema. Questa feroce esperienza, mai prima concepita, mi rese la più debole e servile delle creature, tale che, ripensandoci, avrei voglia di ridere, se non provassi una certa pietà. (Morante 2001: 19-20)

Fu così che Elisa, «vile e fantastica», quasi comica e risibile creatura, si fece profetessa di simulacri, dal momento che negli oggetti d'amore lei finì per vedere «non più la loro persona reale», ma l'immagine del loro potere su di lei, e della sua sofferenza (Morante 2001: 21), perché dal momento in cui provava un senso d'amore, aveva un padrone che godeva di un potere sterminato su di lei.

Il sorriso che sembra suscitare la maga-strega Elisa, l'evocatrice di ombre, è confermato alla fine del romanzo quando la madre Anna, nel delirio che precede la sua morte, nel quale non riconosce mai la figlia, solo in due occasioni mostra di ricordarla: quando le affida il segreto delle fantastiche lettere del Cugino, il falso epistolario, e quando, un attimo prima di morire, ella prende a ridere fra sé pronunciando proprio il nome di Elisa:

¹⁵ Elisa non nasconde la natura tutt'altro che nobile della sua dinastia e la trasfigurazione nella sua fantasia della loro vera origine sociale. Si veda Morante (2001: 19, 26). Sul quaderno I del manoscritto, inoltre, in una postilla autografa si precisa, in una specie di apostrofe al lettore, quanto segue: «Per cui se voi, come già gli antichi, credete che il dramma e la fantasia si addicano solo a personaggi di sangue reale, allora non leggete la mia storia» (V. E. 1619/ I, c. 4v).

¹⁶ Il legame di fedeltà di Anna al suo spettro fino alla morte, e oltre la morte stessa, è reso simbolicamente anche dalla presenza al suo anulare sinistro dell'anello di diamante e rubino che lei porta con sé nella tomba. Ad un «gorgo di fedeltà immortale» si fa riferimento nei versi di Montale, tratti da *Le occasioni*, trascritti da Morante sul piatto di copertina del ventiduesimo quaderno: «Molti anni, e uno più duro sopra il lago / straniero su cui ardono i tramonti. / Poi scendesti dai monti a riportarmi / San Giorgio e il Drago. / Imprimerli potessi sul palvese / che s'agita alla frusta del grecale / in cuore... E per te scendere in un gorgo / di fedeltà immortale».

¹⁷ Il legame fra le ombre (o i simulacri), i sogni e la morte è testimoniato, nel manoscritto, dalla presenza della seguente citazione dal *Macbeth* di Shakespeare, trascritta dall'autrice sia in inglese, nel piatto di copertina posteriore dell'XI quaderno, che in italiano: «The sleeping and the dead are but as pictures» (V. E. 1619/XI, contro-piatto posteriore); «Gli addormentati e i morti non son che figure dipinte» (V. E. 1619/XXXIX, c. 7r). Sempre a questo ordine di significati rimanda un appunto presente sul manoscritto introdotto da luogo e data (Roma, 10 ottobre 1945 - ore 22): «È passata nella strada in questo momento una musicchetta volgare. A me sembra che venga dal Purgatorio. Sono in un momento di assenza. Sono con quelli dell'altra parte. Favola e morti non è lo stesso?» (V. E. 1619/XV, c. 1r).

Io volai verso il letto; e di nuovo ella mosse i labbri a dire: Elisa, Elisa, in un debole riso di malizia e di allegria, come se nominasse il più comico personaggio che sia dato d'incontrare al mondo. Ciò non era proprio del tutto lusinghiero; ma io non pensavo certo ad offendermi. (Morante 2001: 926)

Con l'aiuto dei suoi libri fantastici, Elisa si gloria di costruire le sue strambe epopee come in preda ad una «stupefazione estatica» e con il tempo ella finisce per credere nelle sue favole e, in più, i suoi personaggi non sono più delle ombre, ma «quasi delle anime incarnate» (Morante 2001: 27). In definitiva, quindi, ci sembra che a questo romanzo giunga l'eco della tradizione ariostesca della magia come capacità di evocazione delle anime e come capacità di costruzione di simulacri; e ci sembra altresì che tale eco non sia certo priva di sfumature ironiche e ambigue, come abbiamo messo in luce attraverso le citazioni precedenti riguardanti la reazione di riso procurata da Elisa, quasi «il più comico personaggio che sia dato di incontrare al mondo». Riteniamo, inoltre, del tutto condivisibile l'idea espressa da Leonardo Lat-tarulo (2012: 81), in un altro contesto critico, secondo cui uno dei temi fondamentali di *Menzogna e sortilegio* sia proprio quello della «negazione della trascendenza autentica e della sua sostituzione con l'idolatria», ovvero con il culto idolatrico rivolto «al santo-eroe» o «alla persona amata mitizzata e trasformata in una figura di tiranno libero da ogni limite umano».

4. La follia

Se fino a questo momento, attraverso la memoria di Melissa, ci siamo sostanzialmente occupati della tradizione della magia ariostesca, di cui ci sarebbe traccia in *Menzogna e sortilegio*, vorremmo ora porre l'attenzione su un altro grande tema del *Furioso*, che può aver suggestionato la fantasia morantiana: quello della follia¹⁸. Come è risaputo, la paradossalità della follia di Orlando nell'opera ariostesca deriva dal fatto che si tratti di un personaggio che la tradizione aveva consegnato come figura di eroe oltremodo saggio. All'eroe più saggio, quindi, Ariosto, in continuità e con originalità rispetto a Boiardo, riserva il più triste destino della follia d'amore, così come in *Menzogna e sortilegio* ad Anna, la più bella, è riservato il più triste destino della medesima follia¹⁹. Se il paradosso di fondo può assimilare le ispirazioni, non è possibile in nessun modo mettere in relazione la follia del paladino Orlando, eccessiva, brutale e, a tratti, comica con la passione struggente per lo spettro del Cugino in Anna, che, come abbiamo già detto, fa riferimento al tema dominante del culto idolatrico dei simulacri²⁰. Allo stesso territorio va ascritta anche la passione di Concetta per lo spettro del figlio Edoardo.

¹⁸ Fra i titoli possibili del romanzo vi è anche «La follia». Si veda sempre il piatto di copertina del quaderno XVI.1.

¹⁹ Si vedano i versi di Saba: «*Alla più bella il più triste destino!*» (*L'ultima tenerezza*, v. 52, in *Trieste e una donna*), fonte di ispirazione per il personaggio di Anna in *Menzogna e sortilegio*. Si veda l'annotazione di questi versi da parte di Morante nel piatto di copertina del nono quaderno.

²⁰ Del personaggio di Edoardo Elisa scrive: «Egli mi nasconde il volto, forse per vergogna d'avermi, in altri tempi, insidiata e schernita; o forse per qualche sua nuova malizia» (Morante 2001: 33). Il riferimento al gesto di nascondere il volto è evidentemente una memoria leopardiana del canto *Alla sua donna* in cui la «cara beltà» ispira amore da lontano «nascondendo il viso».

Tuttavia, in questa «meravigliosa favola di tristezze» (Lucamante 1998: 73) che è *Menzogna e sortilegio*, «l'amore e il suo impossibile possesso» (Lucamante 1998: 87) sono il nucleo determinante. E questa concezione dell'amore come impossibilità di raggiungere l'oggetto amato è mirabilmente espressa anche nel *Furioso*, soprattutto rispetto alle fughe di Angelica. In *Menzogna e sortilegio* i personaggi sono divisi fra coloro che amano e coloro che si lasciano amare, in «un'ottica moltiplicatrice», però, nella quale «da “oppresso” il personaggio diventa “oppressore” dell'oggetto dei propri desideri» (Lucamante 1998: 105). Come è noto, infatti, nel romanzo Anna ama Edoardo di un impossibile amore, ma Anna è a sua volta amata da Francesco che non è corrisposto e di cui invece è innamorata Rosaria, a sua volta non corrisposta²¹.

In definitiva, quindi, l'amore come insania, come contraddizione non componibile, ha sicuramente in questo commento ariostesco alla follia di Orlando una delle formulazioni poetiche più significative:

Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale:
e se ben come Orlando ognun non smania,
suo furor mostra a qualch'altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso
che, per altri voler, perder se stesso?
Varii gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
conviene a forza, a chi vi va, fallire:
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.
Per concludere in somma, io vi vo' dire:
a chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena,
si convengono i ceppi e la catena.
Ben mi si potria dir: —Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo.—
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo;
et ho gran cura (e spero farlo ormai)

²¹ La contraddizione espressa dall'amore per i simulacri, per le ombre, raggiunge il suo apice con Anna che, pur essendo per tutta la vita innamorata di Edoardo, o meglio del suo spettro, non appena perde il mai amato marito Francesco, morto in un incidente ferroviario, prova inspiegabilmente un sentimento che Elisa non sa altrimenti chiamare se non amore: «Lui m'amava, lui solo m'amava, e io l'ho respinto per amare uno spettro». Elisa, commentando questa scena, aggiunge che lo sguardo di sua madre si era fermato su un paio di «sdrucite scarpacce» di suo padre: «Or mia madre contemplava quelle miserabili scarpacce con una devozione a cui non si poteva dar altro nome che *amore*» (Morante 2001: 913-914). Ci sembra che qui agisca con ogni evidenza la memoria della novella *Rosso Malpelo* di Verga, in cui il ragazzo, dopo la morte del padre, contempla con amore le scarpe di lui: «Quelle scarpe le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a contemplarsele coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme per delle ore intere, rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio». Citiamo Citiamo da Verga (1987: 65).

di riposarmi e d'uscir fuor di ballo:
 ma tosto far, come vorrei, nol posso;
 che 'l male è penetrato infin all'osso (XXIV, 1-2-3).

In queste tre ottave si individua l'essenza stessa dell'amore come insania, dato che se anche le smanie non sono quelle eccessive e paradossali di Orlando che svelle alberi come se fossero finocchi, che travolge bestie e uomini, ci sono vari altri modi di perdere il senno. Il fatto stesso di amare è perdere se stessi «per altri voler», come nel caso di Anna che, «come sogliono talvolta le anime forti e intere allorché si innamorano, aveva del tutto rinunciato a se medesima e perfino al proprio criterio» (Morante 2001: 222). Come ancora scrive Ariosto, è impossibile non fallire e non sbagliare in amore e non si può non finire in «ceppi» e in «catena». Anche la voce autoriale del *Furioso* è completamente immersa nella stessa «amorosa pania» e in un momento di intervallo della sua insania può dire che vorrebbe lui stesso uscire fuori dal ballo, ma non gli è possibile perché il male d'amore è ormai anche in lui «penetrato infin all'osso».

Come ha sottolineato Elisa Martínez Garrido (2016: 9), il tema della follia arriva ad Elsa Morante senz'altro attraverso la tradizione di Ariosto, Cervantes e Shakespeare, nei quali esso è «concepito come finzione teatrale e come filtro immaginario fantastico». Infatti, come ha scritto Cesare Segre (1991: lv), in Shakespeare vi è un «uso del pazzo come indagatore di angoli oscuri della coscienza» e anche nel *Don Chisciotte* la follia ha il medesimo scopo euristico, ovvero essa costituisce «la chiave per penetrare nei recessi della vita umana». Nel *Don Chisciotte* che, come abbiamo già detto, Morante indica come modello supremo di *Menzogna e sortilegio*, insieme all'*Orlando furioso*, è presente un complesso sistema di mediazioni fra l'autore e la sua opera. Sempre secondo Segre, «solo tutelando la propria sapienza (anche di scrittore), Cervantes poteva narrare la pazzia di Don Chisciotte» (Segre 1991: xxv). Infatti, Cervantes con il suo romanzo presenta l'autore come un compilatore di tradizioni contrastanti e la libertà consentita dalla mancanza di un punto di vista ufficiale «permette a Cervantes di osservare e giudicare il mondo del suo tempo con tutte le lenti possibili (non ultima la pazzia)» (Segre 1991: lv).

Sicuramente al fondo di *Menzogna e sortilegio* agisce il modello del *Don Chisciotte* rispetto al tema della trasfigurazione della vile realtà nel frutto di un incantesimo compiuto da maghi, per cui ogni oggetto ordinario viene trasportato nella descrizione idealizzante del registro epico-cavalleresco. Senza dubbio, inoltre, è caratteristica del romanzo di Cervantes l'aver separato l'autore dal narratore per differenziare i punti di vista (Meletinskij 1993: 336); a nostro avviso, però, l'operazione della costruzione dell'alibi Elisa nel romanzo di Morante risente più da vicino del modello ariostesco del narratore della vicenda.

5. L'ironia della finzione

Come abbiamo già detto, a narrare la vicenda nel *Furioso* è un autore che è egli stesso folle d'amore, a differenza di quello savio del *Don Chisciotte*, romanzo nel quale la follia è propriamente la cifra del personaggio protagonista. Nell'opera ariostesca, quindi, il sottile gioco ironico dell'autore rispetto alla vicenda introduce di fatto un meccanismo di finzione che Morante ha applicato ad Elisa e al suo gioco letterario

con il «morbo fantastico». Sin dalle prime pagine del romanzo *Menzogna e sortilegio*, Elisa confessa che la più importante eredità che la sua famiglia le ha lasciato è proprio la menzogna, che si è insinuata in lei come un morbo:

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più d'un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa. (Mrante 2001: 23)

Anche nel proemio dell'*Orlando furioso* l'autore fa riferimento alla propria follia d'amore, subito dopo aver detto che narrerà di quella di Orlando. Infatti, alla solita invocazione alle Muse del poema epico si sostituisce un riferimento alla donna amata dal poeta la quale sarà di aiuto nella composizione dell'opera se gli farà conservare almeno un po' di ingegno per portare a termine quanto ha promesso, dato che ella di giorno in giorno lo riduce folle d'amore quasi come Orlando:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
 cosa non detta in prosa mai né in rima:
 che per amor venne in furore e matto,
 d'uom che sì saggio era stimato prima;
 se da colei che tal quasi m'ha fatto,
 che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
 me ne sarà però tanto concesso,
 che mi basti a finir quanto ho promesso (I, 2, vv. 1-8)

L'importanza dell'operazione ariostesca consiste nel fatto che la Musa privata qui evocata consente di mettere in moto un meccanismo di finzione nel quale è coinvolto l'io narrante, affetto lui stesso dalla follia d'amore, al pari di Orlando. Come ha scritto Christian Rivoletti, la follia del narratore nel *Furioso* ha a che fare propriamente con l'uso della tecnica dell'autoironia che serve a realizzare un legame fra la finzione raccontata nel testo e la realtà, dal momento che il confronto fra il comportamento dei personaggi e la propria esperienza personale crea un effetto di verosimiglianza e di realismo, persino quando le vicende si intrecciano con eventi magici e inverosimili. Anche se la figura del narratore è essa stessa un prodotto della finzione testuale, tuttavia «essa viene avvertita dal lettore come “esterna”» e quindi ancorata alla dimensione del reale. Inoltre, come spiega sempre Rivoletti (2014: 31), Ariosto tramite l'uso dell'autoironia «evita di assumere un atteggiamento moralistico nei confronti dei personaggi e del loro comportamento». In conseguenza di ciò, anche l'ironia nei loro confronti non è «quella accigliata e un po' presuntuosa del moralista e del critico: è piuttosto un'ironia sorridente e bonaria», compatibile con l'autoironia e con la possibilità di identificarsi nelle debolezze dei personaggi.

Ci sembra, in definitiva, che l'eredità più importante che Morante ha raccolto del *Furioso* sia proprio la tecnica di costruzione del narratore e l'uso dell'ironia e dell'autoironia. La costruzione dell'alibi nel personaggio di Elisa, la narratrice che dichiara, come l'autore del *Furioso*, di essere affetta dallo stesso morbo fantastico dei suoi personaggi, ha come fine quello di creare un gioco fra realtà e finzione. È ancora Rivoletti che ha usato a proposito dell'ironia ariostesca la definizione di

«ironia della finzione»²², in riferimento a quella serie di procedimenti che «mirano a scoprire il carattere illusorio e artistico dell'opera stessa», perché spingono il fruitore a «riflettere sul rapporto esistente fra il mondo fittizio interno all'opera e il mondo reale» (Rivoletti 2014: 10).

Abbiamo già ricordato l'intenzione di Morante, attraverso la teoria dell'alibi, di costruire dei romanzi nei quali la consapevolezza della finzione, della relatività del punto di vista, dovesse accompagnarsi alla restituzione di una immagine reale dell'universo e dei rapporti umani. L'ironia che attraversa la pagina di *Menzogna e sortilegio* è, così, a nostro avviso, riconducibile a questo uso narrativo che Ariosto fa dell'ironia. Essa, nel poeta ferrarese, come ha messo in luce per primo Schlegel, non è da intendersi come figura retorica, ma è «una tecnica narrativa che prevede di svelare continuamente al lettore la natura fittizia della narrazione», in modo tale da creare una «dialettica fra identificazione del soggetto nella storia inventata e sua consapevole presa di distanza dal mondo narrato». Come ha scritto Rivoletti (2014: xxi), quindi, Schlegel ha considerato il poema di Ariosto come «uno dei modelli fondamentali di questa ironia letteraria (o artistica)» che possiamo definire ironia della finzione, nel suo carattere sovrastorico, per distinguerla dall'ironia romantica nella sua accezione storica più ristretta. La categoria di ironia della finzione, quindi, che pure trae origine dall'ironia romantica, si può estendere alla letteratura di ogni tempo, ma ha in Ariosto il suo modello privilegiato (Rivoletti 2014: 9-10).

A nostro avviso, quando Morante indica il *Furioso* fra i modelli supremi di *Menzogna e sortilegio* fa riferimento soprattutto alla tecnica di costruzione della narrazione, al problema del rapporto fra realtà e finzione innescato proprio dall'ironia e dall'autoironia di Ariosto²³. D'altra parte, come abbiamo già detto citando le parole di Morante del saggio *Sul romanzo*, ella aveva a cuore la questione della realtà a cui deve tendere il romanzo, che pure è un prodotto della finzione dell'autore. Per lei anche il *Furioso* è da intendersi un romanzo perché

²² Il termine *Fiktionsironie* viene ricavato da Rivoletti dalla tradizione critica tedesca. Esso è di uso relativamente recente e ha trovato una sua formulazione significativa in un contributo di Harald Weinrich del 1961 sul teatro novecentesco. Rimandiamo a Rivoletti (2014: 10).

²³ Da quale edizione possa aver letto il poema negli anni precedenti al 1948 non ci è dato sapere dalla sua biblioteca, su cui si veda Desideri (2006). Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma sono conservate le due edizioni dell'*Orlando furioso* da lei possedute ed esse sono successive agli anni di *Menzogna e sortilegio*. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Elio Vittorini, Einaudi, Torino 1950 (F. MOR. 850 ARIOL 2//1-2); L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Gabriele Baldini, Zanichelli, Firenze 1964 (F. MOR. 850 ARIOL 1//1-2). Anche se le due edizioni, da me consultate, non recano segni di lettura o postille, in aggiunta a quanto osservato rispetto alla tecnica di scrittura, vogliamo qui accennare al fatto che negli anni in cui Morante andava riflettendo retrospettivamente sul suo romanzo in relazione alla tradizione dell'*Orlando furioso* può aver colto nella sua stessa intenzione di scrittura qualcosa di simile a quanto Gabriele Baldini attribuiva alla pagina ariostesca nella seguente introduzione all'edizione del 1964 del *Furioso* da lei posseduta: «La materia narrativa di più remota provenienza di luogo e di tempo, classica orientale neolatina, qui si colora di una dolce aria di casa, e l'episodio di derivazione omerica e quello desunto dal ciclo di Artù vicinano senza ombra di stonatura o effetto grottesco, come generati a un'istess'ora da una medesima ridente immaginazione» (Baldini 1964: xx). Come abbiamo detto, la scrittrice possedeva, inoltre, anche l'edizione del *Furioso* a cura di Elio Vittorini, della cui introduzione potrebbero averla interessata le seguenti riflessioni: «Si dipingono ritratti di santi che possono essere, per ambivalenza, maghi, accattoni, cantastorie, cospiratori» (Vittorini 1950: ix); «L'*Orlando furioso* è un'opera che: sotto la superficie cinquecentesca di una perfetta rotondità musicale, realizza i sogni da giardinaggio dell'umanesimo e insieme soddisfa le più profonde curiosità realistiche del quattrocento, anche le più indiscrete e le più rozze, le più irriverenti, le più popolari, da quelle che non aveva saputo soddisfare il Pulci e il Boiardo» (Vittorini 1950: viii).

restituisce una immagine intera dell'universo attraverso la finzione. Il poema ariostesco, come ha messo in luce sempre Rivoletti, ha, infatti, un ruolo centrale rispetto all'uso dell'ironia della finzione che consente, quindi, di «segnalare la presenza stessa di una prospettiva, di un soggetto che guarda e che riflette su ciò che accade nella storia». Non a caso, a suo avviso, il *Furioso* è stato composto proprio nell'epoca che ha inventato la prospettiva in ambito artistico; e nella valenza “simbolica” che essa ha assunto nella riflessione di Panofsky si può cogliere l'idea che «per poter riprodurre in modo oggettivo la realtà occorra un soggetto che la osservi». Da qui deriva, quindi, anche l'importanza di questo soggetto e del suo sguardo (Rivoletti 2014: 44-45).

Ci sembra, allora, che nella lunga tradizione della ricezione del *Furioso*, *Menzogna e sortilegio* segni un punto significativo. Il modo in cui Morante ne recupera la memoria, attraverso la ripresa della sua tecnica compositiva, coglie la tensione non sempre solo giocosa che sta al fondo di esso. *L'Orlando furioso*, infatti, come ha scritto Cristina Montagnani (2016: 289), restituisce anche l'idea che il reale sia qualcosa di «inconoscibile e ingovernabile» al di fuori dell'intricata trama costruita dal poeta. Questa idea non è troppo lontana da quella morantiana che abbiamo già citato a proposito della «duplicità senza soluzione» a cui secondo lei è improntata la conoscenza del reale. A questo stesso ordine di significati rimanda anche l'immagine della conoscenza intesa come un «abisso più profondo del pozzo di Democrito», che si trova nella trascrizione di un passo di Glanvill fatta da Morante nel sesto quaderno manoscritto di *Menzogna e sortilegio*²⁴.

Se la nostra interpretazione ha qualche valore, assai diversa appare allora la ripresa che Morante fa del *Furioso*, nella concreta pratica di scrittura del suo primo romanzo, anche al di là delle sue dichiarazioni di intenti, rispetto a quella molto più nota e conosciuta compiuta da Calvino, il quale, come scrive Stefano Jossa, riporta Ariosto alla sua poetica della fiaba, riducendone la complessità narrativa a una sequenza di episodi e «trasformandone l'ironia da metodo socratico di interrogazione della società e dei suoi valori al sorriso sornione e disincantato di chi pretende che il mondo si possa rappresentare razionalmente» (Jossa 2017: ns). E se pensiamo ancora all'idea di poesia che si potrebbe ricavare dal paradossale discorso di Giovanni Evangelista nel *Furioso*, e cioè che in fondo essa «costruisce il vero attraverso la menzogna» (Jossa 2009: 65)²⁵, non possiamo che confermare l'idea che *Menzogna e sortilegio* si inserisca a pieno titolo in questa tradizione²⁶.

²⁴ Si veda la citazione da Joseph Glanvill trascritta da Morante in V. E. 1619/VI, c. Iir: «Le vie del Signore, così come della natura come dell'ordine della Provvidenza non sono le nostre; e i tipi da noi potuti concepire non hanno alcuna misura comune con la vastità, la profondità e l'inconoscibilità delle opere sue, che contengono in sé un abisso più profondo del pozzo di Democrito»

²⁵ Sullo stesso argomento si veda anche Jossa (2004) e Scianatico (2005).

²⁶ All'ordine della menzogna e della finzione rimandano anche i seguenti possibili titoli del romanzo dall'autrice appuntati sul manoscritto: «Finzione e desiderio», «Finzione e sortilegio», «Inganno e sortilegio» (V. E. 1619/ XVI.1, c. 1). Non si dimentichi, inoltre, la lirica di apertura del romanzo *Dedica per Anna ovvero Alla favola* il cui incipit è: «Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste» (Morante 2001: 5). Vogliamo sottolineare l'importanza anche della lettera maiuscola della parola “finzione”. A proposito, inoltre, dell'importanza dell'uso delle maiuscole in *Menzogna e sortilegio* si veda anche quanto scrive Natalia Ginsburg: «Ricordo con quanto stupore lessi i titoli dei capitoli, perché mi parve un romanzo d'un'altra epoca, e quanto m'incuriosirono alcune parole con l'iniziale maiuscola» (Ginsburg 2011: 26)

6. L'anello magico

Vorremmo ancora suggerire alcuni spunti di riflessione intorno a qualche altro elemento di suggestione ariostesca nel nostro romanzo, che consente però di estendere lo sguardo anche alla memoria mitologica²⁷. Come è evidente, in *Menzogna e sortilegio* vi è una precisa simbologia dell'anello magico che viene senz'altro da una lunghissima tradizione antica e medievale. Tuttavia, non si può non notare che il riferimento più illustre a questo *topos* nella tradizione letteraria italiana è proprio nel *Furioso*. Non dimentichiamo ancora una volta la centralità, pure per l'anello, della figura di Melissa, che suggerisce a Bradamante il modo in cui dovrà recuperare l'anello magico e il modo in cui dovrà usarlo per liberare Ruggiero, dato che esso ha il potere di vincere ogni incanto. L'anello, inoltre, rende invisibili, se tenuto in bocca. Quando finirà, nelle sue varie peregrinazioni, nelle mani di Angelica, costituirà lo strumento magico per le sue sparizioni e per le sue fughe.

Nel romanzo di Morante, a parte altri monili preziosi a cui si fa riferimento²⁸, l'anello che rimanda alle maggiori simbologie magiche è senz'altro quello di diamante e rubino che Edoardo regala ad Anna, accompagnandolo con versi oscuri che ne celano il significato rituale e simbolico²⁹. Anna lo restituirà a Edoardo, dopo un litigio, ed esso sarà poi regalato da Edoardo a Rosaria. Alla fine della vicenda, quando Anna sta per morire, esso tornerà fortuitamente nell'anulare sinistro della sua prima padrona. Oltre alla simbologia del cerchio d'oro intorno al dito, nel caso dell'anello

²⁷ Sulle suggestioni mitologiche presenti in *Menzogna e sortilegio* per il tramite del concetto di parodia ci siamo soffermati, con esiti e spunti di diversa natura rispetto a quelli qui enunciati, in un altro lavoro (Dell'Aia 2014). Per la memoria mitologica nel *Mondo salvato dai ragazzini* rimandiamo a Dell'Aia (2013). A proposito invece della memoria mitologica in *Aracoeli* si veda Carmello (2014). Sulla presenza di problemi di etno-antropologia a partire dagli anni Sessanta in Morante si veda Di Fazio (2017).

²⁸ Nel romanzo si fa riferimento soprattutto ai gioielli di Anna che Francesco le compra con il denaro delle proprietà terriere vendute. Per l'importanza dei ninnoli scintillanti nella famiglia di Elisa si legga quanto segue: «Noi tutte, già ve lo dissi, nella nostra famiglia, ci trasmettiamo l'una all'altra il folle gusto per questi ninnoli (e non vi faccia meraviglia se anch'io mi tengo nel numero delle altre, mie parenti o antenate, attribuendomi un consimile gusto: ché, come ho cercato di farvi capire nell'introduzione di questa storia, in realtà la modestia di Elisa è soltanto apparente; e come già altre di noi cedettero le proprie gioie alle statue sacre, così gli splendori negati alla sua propria bruttezza, Elisa li sfoggia nel pensiero, intorno a bellezze immaginarie). Dunque, a noi tutte è comune il folle gusto per questi ninnoli. Pari ad un girasole, la nostra indolenza si gira verso le loro fredde, incorruttibili fiamme. E se udiamo le loro voci sonore, se vediamo allo specchio i nostri pallori scintillare fra i loro lampi e iridi, allora la nostra anima frivola si apre tutta intera, come la ruota d'un pavone. E il donatore riceve il nostro bacio venduto, eppur folle e sincero come un bacio d'amante» (Morante 2001: 577-578). Dunque anche Elisa, sacerdotessa di bellezze immaginarie, la donna che ha rinunciato volontariamente alla schiavitù della passione amorosa, cade nella passione per i lucenti monili quando vede al dito di Rosaria l'anello di diamante e rubino: «Fra gli altri, al mignolo della destra le splendeva un cerchio d'oro che recava incastonati un diamante e un rubino: era questo il più scintillante di tutti i gioielli ch'ella portava addosso, ché fra le diverse pietre, nessuna, al pari del diamante, raccoglieva tante luci, rifrangendole variamente [...]. Le mie pupille si fermarono su quel minuscolo prisma, attirate soltanto, però, dal suo vittorioso splendore. Difatti, io non avvertivo i sortilegi rinchiusi nella doppia luce di quel cerchio, e certo, se avessi potuto indovinarli, invece di fissare ammalata l'anello, ne avrei distolto lo sguardo con disgusto; ma esso con finta innocenza suscitò allora in me soltanto il vanesio amore per le pietre, comune alle donne della nostra famiglia» (Morante 2001: 618). A nostro avviso, in questo ritorno di femminilità nell'animo della quasi virago Elisa c'è la memoria virgiliana del capriccioso femminile desio (XI Libro dell'*Eneide*, v. 782) che si accende nel petto della vergine amazzone Camilla quando vede l'armatura preziosa e scintillante di Cloreo e non si accorge così dell'attacco di Arrunte che la colpisce a morte.

²⁹ Si ricordi che fra i possibili titoli del romanzo annotati sempre sul piatto di copertina del quaderno XVI.1 compare anche «L'anello», e, a partire dal quaderno XVI.2, anche «Diamante e rubino», che tornerà anche in seguito.

di *Menzogna e sortilegio* dobbiamo considerare anche l'importanza che riveste il significato delle due pietre preziose in esso incastonate.

Le peregrinazioni dell'anello nel romanzo morantiano rimandano con ogni evidenza al precedente illustre del *Furioso* che, a sua volta, come è noto, riprende la tradizione dell'anello magico direttamente da Boiardo³⁰. Il *topos* dell'anello magico, inoltre, è ben radicato nella tradizione celtica, in tutta la letteratura francese antica e nei testi in varie lingue che narrano la materia di Bretagna; procedendo a ritroso, si giunge al famoso anello di Gige, presente nel mito platonico del II Libro della *Repubblica* (359-362) e alla tradizione mitica greca e orientale.

Molte e diverse sono le funzioni dell'anello magico in tutte queste tradizioni, ma se ci soffermiamo sull'archetipo più illustre, cioè il mito platonico dell'anello di Gige, possiamo ricavare l'aspetto di riflessione che qui ci serve a saldare la funzione dell'anello nell'*Orlando furioso* e in *Menzogna e sortilegio*. L'anello di Gige di cui narra Platone ha due proprietà: quella di rendere invisibili, se lo si indossa con il castone rivolto verso l'interno, e quella di dare potere sterminato, «come se fosse un dio fra gli uomini»³¹, a chi lo indossa con il castone rivolto verso l'esterno. Nel *Furioso* sono presenti entrambe queste funzioni, con la variante, già presente in Boiardo, dell'invisibilità concessa a chi lo porti in bocca, invece che al dito con il castone rivolto verso l'interno. L'anello vince, grazie alla sua magia, ogni sortilegio e spezza incanti se portato al dito, rende invisibili se portato in bocca. In *Menzogna e sortilegio* non vi è nessuna suggestione della tradizione del potere dell'invisibilità da esso concesso, ma, a nostro avviso, c'è qualche traccia dell'altra funzione, quella del potere superiore, perché esso rimanda all'universo della magia morantiana di cui abbiamo già detto, anche in relazione alla suggestione ariostesca. Infatti anche l'universo apparentemente salvifico della tradizione dell'anello magico porta con sé memoria dell'idea del vincolo da esso imposto e dello sconfinamento di potere per l'uomo, quando egli vuole somigliare ad un dio.

In altri termini, rispetto al *Furioso* l'anello di *Menzogna e sortilegio* porterebbe con sé l'idea di uno strumento di potere magico oltre ogni limite imposto all'uomo³². Infatti, esso viene nel romanzo definito come il simbolo di una «amorosa e dispotica investitura» (Morante 2001: 203) e viene assimilato ad «un anello di fuoco» (Morante 2001: 911). Edoardo, che è un personaggio caratterizzato secondo la suggestione metaforica del demonico, dell'essere intemedio, lo dona ad Anna accompagnandolo con dei versi che alludono al fatto che le sue due pietre, il diamante e il rubino, «sono stregate»:

Per amore d'un rubino di sete moriva
il bianco diamante, il candido cavaliere:
— O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa rossa
fammi alla tua vena bere.

³⁰ L'anello compare la prima volta in Boiardo in I, I, 39, vv. 3-8: «Et oltra a questo uno anel li donò / di una virtù grandissima, incredibile, / avengaché costui non lo adoprò; ma sua virtù faceva l'omo invisibile, / se al manco lato in bocca se portava: / portato in dito, ogni incanto guastava».

³¹ Platone, *Repubblica*, II, 360c. La traduzione è quella di Francesco Adorno presente in Platone (1988, vol. I).

³² A margine del passo manoscritto in cui Elisa vede l'anello al mignolo della matrigna Rosaria, Morante ha aggiunto il seguente suggerimento a se stessa: «Far meglio sentire, a tratti, la volontà magica dell'anello» (V. E. 1619/XXXII, c. 35v).

— La mia vena, o diletto, fontana a te sia.
 Bevi, assetato, bevi, anima mia!
 Egli bevve: il rubino, come luna sorgente,
 si spogliava del suo colore.
 Non rimpiangere, o cara. Anche il Giorno ha pallida fronte
 e pallide guance ha l'Amore. (Morante 2001: 248)

Il rubino, quindi, rimanda alla figura della fanciulla, alla rosa rossa, simbolo di bellezza, mentre il diamante al bianco cavaliere³³. Il rubino nella simbologia delle pietre preziose riveste anche il significato di ciò che getta raggi di luce che nemmeno le tenebre riescono a spegnere³⁴, ma in questi versi, nonostante la sua luce, il rubino cede alla forza devastante del diamante che, bevendo alla sua vena, lo fa diventare bianco come luna sorgente e lo spoglia quindi del suo rosso. Persino il giorno, del resto, si aggiunge, ha il suo pallido volto, che è quello notturno, appunto. E l'Amore ha pallide guance.

L'anello donato da Edoardo, quindi, rimanda al potere sconfinato, quasi prodotto da un sortilegio, della passione amorosa idolatrata, che in *Menzogna e sortilegio* è altrove definita come quella forza la cui prima felicità consiste nel «permesso, ottenuto o strappato, di invadere, e devastare magari, delle regioni vietate, misteriose e sante» (Morante 2001: 290). L'anello del *Furioso*, che vince ogni incanto, ci sembra che sia qui risemantizzato anche attraverso molte altre mediazioni, soprattutto legate alla simbologia delle pietre preziose. Quello di diamante e rubino, infatti, reca memoria del significato dell'anello come un sigillo di fuoco che segna un dominio spirituale e materiale di qualcuno su un altro e la cui accettazione implica una sottomissione insieme imposta e accettata che lega due esseri. Si pensi, ad esempio, al mito dell'anello di Prometeo il quale, dopo essere stato liberato da Eracle, si infila al dito un anello su cui è incastonato un frammento di pietra, in ricordo della roccia e delle catene del Caucaso dove era stato imprigionato e in segno di sottomissione a Zeus³⁵.

7. La Luna e il triplice volto del femminile

Anna, allora, «La Notte» (Morante 2001: 32), è Selene, il volto lunare dell'amore, il rubino che accetta di diventare bianco come la luna sorgente per la forza del simulacro d'amore. Non è il caso qui di ricordare l'importanza che riveste nella

³³ Quando Edoardo dona l'anello ad Anna è vestito di bianco (Morante 2001: 246) e i suoi occhi, alla luce riflessa di un lume ad olio che rischiarava una immagine sacra, appaiono di colore rosso (Morante 2001: 247). Inoltre, del fatto che il bianco diamante, il cavaliere, rimandi anche alla luce lunare c'è traccia nel gesto di Edoardo che chiede ad Anna di specchiarsi nel suo volto «alla luce fantastica della luna» (Morante 2001: 252).

³⁴ Si consideri anche, fra le altre possibili suggestioni, che proprio la grotta di Merlino, dove Melissa profetizza le sorti degli Estensi, è circondata all'esterno da una pietra rossa ardente che vince le tenebre. Si veda *Fur.*, III, 14, vv. 5-8: «Era quella arca d'una pietra dura, / lucida e tersa e come fiamma rossa; / tal ch'alla stanza, ben che di sol priva, / dava splendore il lume che n'usciva». Si veda anche Boiardo, *Orlando innamorato*, II, VIII, 18, vv. 1-8: «Via per la grotta va senza paura, / et era gito avante da tre miglia / senza alcun lume per la strata oscura, / alor che gl'incontrò gran meraviglia; / perché una pietra relucente e pura, / che drittamente a foco se assimiglia, / gli fece luce mostrandoli intorno, / come un sol fosse in cielo a mezzo giorno».

³⁵ Per la simbologia dell'anello si veda la voce «anello» in Chevalier (2011). Per l'anello di Prometeo si veda Marbodo di Rennes (2007: 95). Per la simbologia antica delle pietre preziose si leggano i lapidari dell'antichità editi in Bianco (1992).

narrazione ariostesca il mito lunare, il potere che essa ha di attrarre gli oggetti perduti sulla terra e le illusioni umane. Sotto il segno della luna calante e del sorgere a tarda notte dell'astro è posto dalla scrittrice l'incontro fra Anna ed Edoardo nel quale sono inseriti i versi dell'anello (Morante 2001: 246). Quando Anna vide, «da uno spazio libero fra due case, la luna sorgere di là dai prati secchi attraversati dalla ferrovia» (Morante 2001: 249) pensò ad una fuga notturna, quasi al sogno di volare sulla luna:

Lo sentiva, perché s'avverassero in pieno le sorti di quella notte, ella avrebbe dovuto trarre Edoardo via da quei luoghi abitati, oltre i binari della ferrovia, per i prati già freschi di luna. Là, in qualche parte, era la loro casa, dove nessuno potrebbe sorprenderli, e dove li aspettava una metamorfosi arcana, per cui, dopo, non potrebbero mai più venir divisi. Forse avrebbero esaurito in un sol punto tutta la loro vita e sarebbero scomparsi dal mondo, o si sarebbero forse trasformati in semplici animali. (Morante 2001: 250)

Pur agendo questa vaga memoria di un regno lunare, in *Menzogna e sortilegio* l'astro diventa un personaggio e assume dei caratteri suoi propri che provengono da una lunga tradizione mitologica. Tale suggestione nella caratterizzazione di Anna è testimoniata anche dal fatto che la sua agonia e la sua morte sono poste dalla scrittrice sotto il segno della luna: da quando Elisa vede «il disco rosseggiante salire, cinto da un alone caliginoso» trascorrono undici giorni di agonia prima che la madre muoia nel mezzogiorno d'agosto (Morante 2001: 920-921).

È molto interessante far notare che nel manoscritto, in corrispondenza di questo passo, la scrittrice corregga il numero dei giorni dell'agonia di Anna da cinque a undici, aggiungendo a margine delle sue annotazioni relative al levarsi della luna in cielo e alla sua visibilità³⁶. Prolungando l'intervallo di giorni fino all'undicesimo, infatti, quest'ultimo coincide, nella nostra ipotesi che ora chiariremo, con un giorno (di un anno preciso) nel quale il tramonto dell'astro avviene proprio a mezzogiorno. L'intervallo di tempo da lei esplicitamente indicato nel romanzo, senza ovviamente fare riferimento a nessun anno in particolare, è quello fra sabato primo agosto e mercoledì dodici agosto. Nel 1896, nel 1903, nel 1914 e nel 1931 (che potrebbero essere per ipotesi date di ambientazione del romanzo, anche se la prima delle quattro è, per altre spie del testo, assai improbabile a questa altezza della vicenda) il primo agosto cadeva di sabato e il dodici agosto di mercoledì. Da qualsiasi calendario che rechi l'ora del levarsi e del tramontare della luna, si ricava che solo, però, nell'anno 1914 in questi due giorni le ore del levarsi e del tramontare della luna coincidono con le indicazioni contenute nel passo morantiano in questione. Anche se l'ora subisce lievi variazioni a seconda dei luoghi, sabato 1 agosto 1914 la luna si leva alle 16:09 e questo dato è compatibile con quanto indicato nel romanzo³⁷. Mercoledì 12

³⁶ A margine della correzione aggiunge i seguenti appunti: «La luna sale da ponente? Cfr. L'alone della luna si vede fin dal sorgere dell'astro? Cfr.» (V. E. 1619/XXXIII, c. 70v).

³⁷ «Il lungo crepuscolo estivo era finito; ma la luna sorgeva presto in quelle sere, e ricordo d'averne veduto poco più tardi, al di là dei vetri d'una finestra, il disco rosseggiante salire, [...]. Esso è l'ultimo segnale che attesti, nella mia memoria, la naturale rotazione del tempo in quella prima settimana d'agosto: poiché, con l'ora serale di quel sabato primo agosto, incomincia l'agonia di mia madre, che durò undici giorni, a quanto mi fu detto in seguito. Ed io, degli undici giorni ch'essa durò, non ricordo la successione naturale, né distinguo la luce dalla notte. Non avverto la vicenda delle ore, non vedo se la nostra camera è illuminata dal sole o dalle lampade

agosto essa tramonta alle 11:40 circa e coincide quindi orientativamente con l'ora della morte di Anna: «E l'amata camera materna, accesa dal mezzogiorno d'agosto, fuggì per sempre dai miei sguardi, come una nave straniera» (Morante 2001: 927). La morte di Anna sarebbe, quindi, poeticamente (e forse leopardianamente), un tramonto della luna.

Questo episodio è collocato alla fine del romanzo e vi segue solo l'epilogo della vicenda. Tenendo conto, quindi, della suggestione del sorgere e, secondo la nostra ipotesi, del tramontare della luna, attraverso dei calcoli sui calendari lunari, ipotizziamo che Morante abbia disseminato degli indizi per ricostruire la data di ambientazione di questo momento della storia nell'agosto 1914 che, come è noto, è il mese dell'estensione a livello mondiale della Grande Guerra. Bisognerebbe esplicitare ulteriori accertamenti relativi ad altre parti del testo per supportare questa tesi, ma restiamo convinti sin d'ora che la sovrapposizione, più o meno esplicita e ogni volta diversa, fra le vicende private dei personaggi dei suoi romanzi e lo scenario storico sia una costante della poetica morantiana, dall'*Isola di Arturo* fino ad *Aracoeli*, essendo entrambi i romanzi intrecciati simbolicamente con la Seconda Guerra Mondiale³⁸. Tali sovrapposizioni simboliche disegnano, come sarebbe forse anche per *Menzogna e sortilegio* rispetto alla Grande Guerra, una proiezione sul piano storico delle vicende dei singoli, che pure sono in parte rappresentate nella loro atemporalità mitica.

In conclusione, tornando alla sfera del mito, se la figura di Anna, per vari motivi, è ricalcata, come abbiamo già detto, sul mito della Luna, Rosaria, invece, «Il Giorno» (Morante 2001: 33), è la forza del desiderio, è il volto di Venere che ha come suo

elettriche [...]. In quell'informe scenario senza sfondi e senza tempo, non c'è davanti a me null'altro fuor che Anna in agonia» (Morante 2001: 920-921). Elisa, quindi, in quell'intervallo di giorni fra il levarsi della luna e la morte della madre partecipa solo della visione di Anna, cioè della Luna.

³⁸ Si aggiunga, infine, che se si accetta come ipotesi possibile che il 1914 sia l'anno della morte di Anna, si può ricostruire anche l'anno in cui Elisa narra la vicenda, perché all'inizio del romanzo si dice esplicitamente che dalla morte dei genitori sono passati 15 anni, quindi saremmo nel 1929. Dato poi che l'autrice indica l'età in cui muoiono i genitori, da questa data potremmo risalire alla loro data di nascita e così via per altri particolari della vicenda. Un interessantissimo percorso di ricostruzione di una data concreta di ambientazione del romanzo proprio a partire dalla morte di Anna e dalla stessa suggestione lunare da cui siamo partiti anche noi è presente in Giuntoli Liverani (2008: 63-86). La studiosa, seguendo puntualmente molti snodi della vicenda, considera possibile come data della morte di Anna il 1931. Le ragioni che ci allontanano da questa pur molto interessante tesi sono varie. Innanzitutto non ci sembra stringente la scelta del 1931 sulla base dei quindici anni che separerebbero così la morte di Anna dal momento della narrazione della storia che dovrebbe, secondo la studiosa, coincidere con l'anno in cui Elsa Morante ha terminato il romanzo, cioè il 1946. Questo ingresso dell'autore reale nella dimensione del romanzo appare del tutto ingiustificato dato che Elisa non si identifica con Elsa e quindi i quindici anni dopo la morte di Anna potrebbero essere una data qualsiasi e non necessariamente il 1946. Inoltre, la scelta degli undici giorni per l'agonia di Anna rimanderebbe, secondo la studiosa, proprio al numero di giorni che separano il calendario lunare da quello solare. Anche questa motivazione ci sembra poco convincente, dato che dal manoscritto risulta, come abbiamo visto, che l'autrice corregge i cinque giorni iniziali in undici con ogni probabilità perché cerca delle corrispondenze con il levarsi e con il tramontare della luna (l'appunto a margine della correzione infatti sembra una sollecitazione a se stessa a verificare, "cfr", se la luna sale da ponente e se l'alone si vede fin dal sorgere dell'astro). Infine, che l'anno della morte di Anna possa essere il 1931, come Giuntoli Liverani sostiene, pur coincidendo per esso, come per altri anni possibili, il giorno e la data di agosto indicate, ci sembra improbabile rispetto all'esplicito riferimento contenuto nel romanzo: gli undici giorni sono posti fra un sorgere e un tramontare della luna in determinate ore. Il 1 agosto 1931 la luna si levava alle 21:09: il testo morantiano invece parla esplicitamente della luna che si levava presto. Il 12 agosto 1931 la luna tramontava alle 18:50 e, per quanto, come scrive la studiosa, il tramonto inizia dopo mezzogiorno per concludersi al crepuscolo, ci sembra più suggestivo che la scrittrice volesse far coincidere simbolicamente la morte di Anna con l'ora precisa del tramonto della luna. E questa coincidenza è possibile rintracciarla mercoledì 12 agosto 1914, giorno in cui la luna tramonta a mezzogiorno.

unico amante il Desiderio³⁹. Elisa, infine, che rinuncia alla duplicità senza soluzione dell'amore, nella sua «altera castità» (Morante 2001: 10), e accompagnata dal suo gatto Alvaro, è il volto di Artemide, detta "Signora degli animali", il cui culto nella più antica mitologia italica, con il nome di Diana, si accosta e si confonde con quello di una divinità celtica continentale identificata con una madre degli dèi e patrona delle arti⁴⁰.

Abbiamo aperto il nostro scritto con la figura della maga Melissa e abbiamo detto che, attraverso questa suggestione, anche per il tramite della Sibilla Cumana virgiana, si giungeva al triplice volto di Ecate. Se *Menzogna e sortilegio* si conclude con la contemplazione del triplice nodo stellare del Cugino⁴¹, dove Anna, Francesco e Edoardo si sono finalmente ricomposti nella felicità mai realizzata del loro triplice amore, ci piace concludere il nostro scritto con un altro nodo stellare da noi suggerito, quello di Elisa e delle sue due madri, Anna e Rosaria⁴², che ricompogono le diverse nature del femminile, a tratti inconciliabili, attraverso i miti di Artemide, la donna casta che rinuncia all'amore; Selene, la donna che insegue le ombre notturne dell'amore; e Venere, la donna che fa del Desiderio il suo amante. Del resto, come Morante ben sapeva, «occorrono troppe vite per farne una»⁴³.

Riferimenti bibliografici

- Ariosto, Ludovico (2006): *Orlando furioso*, Milano, Mondadori.
- Baldini, Gabriele (1964): «Introduzione», in Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Firenze, Zanichelli, pp. ii-xxov.
- Bardini, Marco (1990): «Dei "fantastici doppi" ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico», in *Per Elisa, studi su "Menzogna e sortilegio"*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 173-299.
- Bardini, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Bianco, Ludmilla (1992): *Le pietre mirabili. Magia e scienza nei lapidari greci*. Palermo, Sellerio.
- Bonnefoy, Yves (ed.) (2001): *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Carmello, Marco (2014): *Medea in "Aracoeli"? Nota (senza rete) per una possibile traccia mitologica in Elsa Morante*, in Elisa Martínez Garrido, Flavia Cartoni e Marco Carmello (a cura di), *Contro la barbarie: Elsa Morante e la scrittura*, scrittura, Cuadernos de Filología italiana, 21, pp. 43-61.

³⁹ «Con tutti era materna e appassionata; ma pochi di questi amori duravano più di una sera. In realtà, era come se ella avesse un solo amante: e costui si chiamava Desiderio. Era il suo desiderio di baci, di vizi e di follia che prendeva corpo ora nell'uno ora nell'altro di quei brevi amori» (Morante 2001: 319).

⁴⁰ Si vedano le voci «Artemide», «Selene», «Ecate», «Venere» in Chevalier (2011), in Dossi (2000) e in Bonnefoy (2001).

⁴¹ Come ha messo in luce Giuntoli Liverani, la metamorfosi celeste del finale di *Menzogna e sortilegio* ricorda quella della divina triade Osiride-Iside-Seth che si trasformano in stelle. Si veda Giuntoli Liverani (2008: 164). In generale è di grande interesse l'intero paragrafo intitolato «Iside e il percorso evocativo lunare» (pp. 151-164).

⁴² Escludiamo consapevolmente la precedente generazione delle nonne di Elisa: un discorso a parte, quindi, meriterebbero la figura della nonna Alessandra e della nonna Cesira, così come della madre di Edoardo, la zia Concetta, appartenente alla stessa generazione delle prime due.

⁴³ Morante trascrive questo verso finale del componimento *L'estate*, tratto dalle *Occasioni* di Montale in V. E. 1619/I, c. 1r.

- Cartoni, Flavia (1999): *La fantasia en la obra de Elsa Morante*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cartoni, Flavia (2015): «Al di là delle fonti. Elsa Morante fra letture, desiderio e fantasia», in Enrico Palandri e Hanna Serkowska (a cura di), (eds), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 27-34.
- Cascio, Gandolfo (2012): «Una vocazione alla solitudine», in Giuliana Zagra (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, pp.119-122.
- Cascio, Gandolfo (2015a): «Ma lei, tanto è gentile». La pratica intertestuale in “Alibi” di Morante» in Enrico Palandri e Hanna Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 61-68.
- Cascio, Gandolfo (2015b): «Regesto dell'editio princeps di “Alibi” in preparazione dell'edizione critica», in Gandolfo Cascio (a cura di), *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, pp. 19-25.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (a cura di) (2011): *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- David, Michel (1968): «Entretien. Elsa Morante», *Le Monde*, 13 aprile.
- Dell'Aia Lucia (2013): *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma, Aracne Editrice.
- Dell'Aia, Lucia (2014): «La parodia nei romanzi di Elsa Morante», in Elisa Martínez Garrido, Flavia Cartoni e Marco Carmello (a cura di), *Contro la barbarie: Elsa Morante e la scrittura*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 21, pp. 101-112.
- Desideri, Laura (2006): «I libri di Elsa», in Giuliana Zagra e Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, pp. 77-85.
- Di Fazio, Angela (2017): *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Bologna, Pendragon.
- Dossi, Eugenia (a cura di) (2000): *Enciclopedia dell'Antichità classica*, Milano, Garzanti.
- Ferroni, Giulio (1993): «Alla ricerca dell'”ultimo” libro», Giorgio Agamben (a cura di), *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, pp. 35-54.
- Garboli, Cesare (1994): «Introduzione», in Elsa Morante *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, pp. v-xxvii.
- Ginsburg, Natalia (2011): «*Menzogna e sortilegio*», in Goffredo Fofi e Adriano Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, pp. 26-28.
- Giuntoli Liverani, Francesca (2008): *Elsa Morante: l'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori.
- Grieco, Giuseppe (1961): «Elsa Morante», *Grazia*, 26 settembre.
- Jossa, Stefano (2004): «Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia», in *Studi rinascimentali*, 2, pp. 69-82.
- Jossa, Stefano (2009): *Ariosto*, Bologna, Il Mulino.
- Jossa, Stefano (2017): «Con Ariosto, senza Calvino», *Doppiozero*, (<http://www.doppiozero.com/materiali/con-ariosto-senza-calvino>)
- Lattarulo, Leonardo (2012): «La savia Elisa e le sue streghe», in Giuliana Zagra (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, pp. 79-91.
- Lucamante, Stefania (1998): *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Edizioni Cadmo.
- Maffei, Giuseppe (1829): *Storia della letteratura italiana dalle origini della lingua fino al secolo XIX*, Napoli, Marotta e Vanspandoch, volume II.
- Marbodo di Rennes (2007): *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, Roma, Carocci.

- Martínez Garrido, Elisa (2016): *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà.
- Meletinskij, Eleazar (1993): *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Mengaldo, Vincenzo (1994): «Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante», *Studi novecenteschi*, 47-48, pp. 11-36.
- Montagnani, Cristina (2016): «Autore e lettore: la partita truccata dell'intreccio», in Giulio Beltramini e Adolfo Tura (a cura di), *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, pp. 286-294.
- Montefoschi, Giorgio (1969): «Funzione dei personaggi e linguaggio in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante», *Nuovi Argomenti*, luglio-settembre, pp. 252-267.
- Morante, Elsa (1964): «Una duplicità senza soluzione», *L'Europa letteraria*, 27, p. 126.
- Morante, Elsa (1975): *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi.
- Morante, Elsa (2001): *Menzogna e sortilegio*, in Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, vol. I, pp. 5-943.
- Morante, Elsa (2003): *Sul romanzo*, in Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 1497-1520.
- Palli Baroni, Gabriella (2006): «Sulle tracce di *Menzogna e sortilegio*», in Giuliana Zagra e Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, pp. 37-47.
- Platone (1988): *Dialoghi politici*. Lettere, Torino, Utet.
- Porciani, Elena (2006): *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Irìde.
- Porciani, Elena (2013): «La scelta di Don Chisciotte sulle tracce del Familienromance di Elsa Morante», *Contemporanea*, 11, pp. 85-96.
- Rajna, Pio (1900): *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni.
- Rivoletti, Christian (2014): *Ariosto e l'ironia della finzione*, Venezia, Marsilio.
- Rosa, Giovanna (2006): *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Net / Il Saggiatore.
- Savy, Barbara Maria (2016): «Melissa» (scheda relativa a Giovanni Luteri detto Dosso Dossi), in Guido Beltramini e Adolfo Tura (a cura di), in Beltramini, Guido / Tura, Adolfo (eds.), *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, p. 180.
- Scianatico, Giovanna (2005): «“Tutta al contrario l'istoria converti”. Storia e parodia nel *Furioso*», *Collection de l'Écrit*, 10, pp. 155-163.
- Segre, Cesare (1991): «Introduzione», in Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte*, Milano, Mondadori: pp. xi-lvi.
- Splendorini, Ilaria (2010): «*Menzogna e sortilegio*» di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Firenze, Le Lettere.
- Urbaniak, Martyna (2010): «“Quella benigna e saggia incantatrice”. Melissa attraverso i paratesti e le illustrazioni dell'edizione Giolito 1542» in Lina Bolzoni, Silvia Pezzini e Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del “Furioso” tra immagini e parole*, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 77-98.
- Venturi, Gianni (1977): *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia (I Castori, 130).
- Verga, Giovanni (1987): *Opere*, a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier-Banco di Sicilia.
- Vittorini, Elio (1950): «Introduzione», in Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Torino, Einaudi, pp. i-ix.

- Zagra, Giuliana (2006): «Il racconto di due prigionieri. I manoscritti di “Menzogna e sortilegio” e “L’isola di Arturo”», in Giuliana Zagra e Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, pp. 23-36.
- Zagra, Giuliana (2015): «Il segreto gioco della scrittura. Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di “Menzogna e sortilegio”», in Enrico Palandri e Hanna Serkovska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, pp. 69-78.