

LUCIA DELL'AIA

Gioco e alibi nella poetica di Elsa Morante

I lunghi occhi erano come due giacinti,
e una simile bocca, nel ridere,
tutta si intenerisce e s'infiora.¹

1. *Il gioco poetico*

«**I**l gioco segreto era diventato una specie di congiura, che si svolgeva in un pianeta favoloso e lontano, noto soltanto ai tre fratelli. Presi dall'incantamento, essi non dormivano la notte per ripensarlo».² Basterebbe anche solo la riflessione su questo passo del racconto *Il gioco segreto* (1937) per comprendere la matrice poetica della definizione di 'gioco' morantiana. Come è evidente, in questo contesto il gioco dei tre fratelli «presi per incantamento», come Dante, Lapo e Guido, consiste proprio nella trasfigurazione poetica del loro mondo in una dimensione favolosa e lontana. I tre personaggi morantiani, infatti, leggendo «strani libri» in cui «si agitavano personaggi in abiti non mai visti» riescono a trasformare la loro dimora, un vecchio palazzo patrizio in decadenza, fatto di grandi sale con lembi strappati di tappezzerie, avanzi di arazzi logori, affreschi scrostati, in una sorta di teatro della mente. Identificarono i personaggi dei libri con le figure cadenti che popolavano i muri e i soffitti dei palazzi e cominciarono a smontare e a ricostruire le loro creature, facendole vivere e respirare in loro, al punto che esse uscivano dalla nebbia dell'invenzione e quasi acquistavano una carne e una voce. Per i tre fratelli cominciò così quasi una doppia vita e questo era il loro gioco segreto.³

Come aveva già intuito il poeta Giorgio Caproni scrivendo nel 1964 della raccolta di racconti *Lo scialle andaluso*, il raccontare di Morante è proprio il «gioco d'un teatro – d'una *fabula* – che sempre presuppone nella sua condotta una cerchia d'ascoltatori attentissimi, pendenti dalle *savie labbra*». E che tale gioco fosse alta poesia era convinzione dello stesso Caproni, il quale mette in luce che la scrittura di Morante è «larga e sostenuta anche se volentieri “tutta si intenerisce e s'infiora”».⁴ L'espressione del racconto *Via dell'Angelo* (1937) qui citata dal poeta, e da noi scelta come epigrafe del presente saggio, è evidentemente una conferma ulteriore della matrice dantesca di tale suggestione poetica, che Caproni aveva forse implicitamente colto citandola. L'espressione «s'infiora» usata da Morante è con tutta probabilità, a nostro avviso, un ricordo del canto XXXI del *Paradiso* dantesco (vv.

¹ E. Morante, *Via dell'Angelo*, in *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1964, p. 67

² Ead., *Il gioco segreto*, in *Lo scialle andaluso*, cit., p. 84.

³ Ivi, pp. 77-94.

⁴ G. Caproni, *Dodici racconti di Elsa Morante*, «La Nazione», 22 gennaio 1964, p. 3. Esso si trova ristampato in appendice a E. Morante, *Lo scialle andaluso*, cit., pp. 234-237.

7-9): «sì come schiera d'ape che s'infiora | una fiata e una si ritorna | là dove suo labbro s'insapora».⁵

Il contesto dantesco rimanda alla Candida Rosa e, sulla base di questa suggestione, potremmo affermare che il gioco poetico morantiano quasi consisterebbe nella metamorfosi della realtà in forma di candida rosa. Così come Dante trasforma il paradiso della tradizione, che appariva in forma di città, nel fiore più bello, così ci sembra che la vocazione più profonda della scrittura poetica della Nostra sia quella di costruire il suo paradiso poetico attraverso la metamorfosi della realtà, della sua trasformazione in forma di fiori, come avviene in tante narrazioni mitiche.

È stato Giorgio Agamben ad aver intuito il fatto che il realismo di Elsa Morante, il quale colpisce per l'attenzione e per la precisione con cui sono descritti luoghi e oggetti, è «animato da un intimo processo di metamorfosi in un abissale irrealismo senza fondo» e che gli oggetti che descrive «non sono il protocollo del reale, ma la fondazione di una nuova realtà».⁶ Come dimostreremo in questo saggio, tale metamorfosi, a nostro avviso, è stretta in un legame inscindibile da una parte con il concetto morantiano di gioco, dall'altra con quello di alibi.

2. Il gioco divino

Prima di passare a illustrare le ragioni di questo legame, sarebbe forse utile soffermarsi a ribadire quanto è ormai acquisito negli studi su Morante, ovvero il fatto che il termine 'gioco' sia nella sua poetica una parola-chiave programmatica. Non si dimentichi, infatti, la ricorrenza esplicita di questo termine in molti passi di opere della stessa. Oltre al titolo del racconto, *Il gioco segreto*, è utile ricordare che l'intera raccolta che lo accoglieva nel 1941 aveva lo stesso titolo.

L'opera in cui, però, il termine 'gioco' ritorna più sistematicamente è la raccolta in versi del 1968, *Il mondo salvato dai ragazzini*, soprattutto nella terza parte, intitolata *Canzoni popolari*. Come mi è già capitato di mettere in evidenza in una monografia interamente dedicata al *Mondo salvato dai ragazzini*, a cui mi permetto di rimandare,⁷ le varie occorrenze del termine qui presenti richiamano una nozione di poesia intesa come 'gioco divino'. L'autrice scrive che «il gioco è divino perché non c'è nessuna promessa | o speranza di guadagno. | E proprio in quest'impossibile | è il punto luminoso del teorema» e «quel punto è la salute della mente».⁸ Inoltre, continua la stessa, «il gioco è divino perché si mi-

⁵ D. Alighieri, *Paradiso*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, p. 856.

⁶ G. Agamben, *Lo scrittore è come un ladro di lumi*, «Paese Sera», 10 gennaio 1964, pp. 7-8. Anche questo scritto, come il precedente di Caproni, si trova ristampato in appendice a E. Morante, *Lo scialle andaluso*, cit., pp. 230-234.

⁷ L. Dell'Aia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma, Aracne, 2013². Cfr. in particolare il cap. IV: Il «gioco divino» dell'arte: *junghismo e spiritualità indù*, pp. 115-170. In generale, sul *Mondo salvato dai ragazzini*, cfr. A. Di Fazio, «Il mondo salvato dai ragazzini». *Il tempo della rivolta*, in *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Bologna, Pendragon, 2017, pp. 103-147.

⁸ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2003, p. 141.

schia pazziando col toro demente e scandaloso | della morte».⁹ Attraverso la mediazione culturale di Simone Weil e la conoscenza diretta delle filosofie orientali, la poesia come gioco si carica qui di un significato che accosta il gioco divino dell'arte alla creazione cosmica che fa del mondo, nella dottrina indù, un universo di illusioni e di parvenze. Come la stessa Morante scrive, questo gioco divino dell'arte ha un profondo legame con il «toro demente e scandaloso della morte», ma è anche lo spazio della rigenerazione, della rinascita (o seconda nascita)¹⁰ e, come vorremmo qui dimostrare, anche della metamorfosi degli oggetti della realtà.

Di «gioco dell'aldilà» e di «giochi prenatali» si scrive nella *Smania dello scandalo*, l'ultima sezione della seconda parte del *Mondo salvato dai ragazzini*. In essa, infatti, attraverso vari innesti poetici soprattutto da Rimbaud,¹¹ si descrive il processo attraverso cui la poesia riuscirebbe a creare «un'altra genesi», a partire anche da «un oriente anonimo, da un lazzaretto da un ghetto | da un harlem».¹² Nel componimento nono della *Smania dello scandalo*, diviso in tre stanze di diversa lunghezza, si descrive il «tornare ragazza» della voce poetica,¹³ coerentemente con il «tornate fanciulli» evangelico richiamato esplicitamente dall'autrice nella terza parte dell'opera.¹⁴

La voce poetica descrive nella prima strofa un vero e proprio processo di metamorfosi dopo il quale si riconoscono i cambiamenti fisici: la bocca protesa e «gli occhi ancora bagnati di fango celeste», «il tenero pugno animalesco che non lascia la presa», «la coscia incontaminata dal fuoco di luglio».¹⁵ Nella seconda strofa, ricordando «la barbara piaga virginea», la poetessa inserisce un verso in dialetto napoletano: «Chiagneva sempe ca durmeva sola...».

Vorremmo soffermarci in particolare su questo prestito poetico per avviare una riflessione. Esso è tratto da una nota e struggente canzone napoletana, *Fenesta Ca Lucive*, che ha origine da un testo anonimo del Cinquecento. Si tratta di un canto popolare ispirato ad una vicenda avvenuta nella provincia palermitana di Carini, trascritta dal poeta Matteo Di Ganci. Una giovane baronessa sarebbe stata ammazzata dal padre a causa della relazione amorosa con un cavaliere. La storia sarebbe stata tramandata oralmente sotto forma di canto e sarebbe arrivata a Napoli nel Seicento. Alcune tradizioni non attendibili narrano poi che nella prima metà dell'Ottocento ne avrebbe composta la musica il maestro Vincenzo Bellini. Il brano vide la sua prima pubblicazione nel 1842 con parole e musica riel-

⁹ Ivi, p. 142.

¹⁰ Sul tema della rigenerazione nel gioco divino dell'arte come seconda nascita si veda L. Dell'Aia, *La sfera del puer*, cit., pp. 109-114 (paragrafo 3.7: *Il «tornate fanciulli» e la seconda nascita*).

¹¹ Per gli innesti delle poesie di Rimbaud rimandiamo a L. Dell'Aia, *La presenza di Rimbaud nel «Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante»*, in G. Alfano et al. (a cura di), [Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria](#), Grottamare, Graduus, 2008, vol. 1, pp. 19-24. Alcuni esiti di questa ricerca sono confluiti in L. Dell'Aia, *La sfera del puer*, cit., pp. 135-136. Sull'argomento cfr. il più recente S. Ceracchini, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della «Commedia chimica»*, in E. Palandri, H. Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 85-92.

¹² E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 124.

¹³ Ivi, p. 128.

¹⁴ Ivi, p. 159.

¹⁵ Ivi, p. 128.

borate da Genoino, Longo e Cottrau. Nel 1854 furono aggiunte altre due strofe da Mariano Paoletta.¹⁶

La conoscenza diretta del testo di questa canzone da parte di Morante (anche se avrebbe potuto conoscerlo anche esclusivamente con l'ascolto) è provata dal fatto che esso è antologizzato nel primo volume di *Un secolo di canzoni napoletane*, posseduto dalla scrittrice e oggi conservato alla Biblioteca nazionale centrale di Roma (segnatura: F.MOR 780 SECDN 1//1).¹⁷ La passione di Elsa Morante per la canzone napoletana è nota, perché dalla stessa dichiarata in più occasioni.¹⁸ Tale passione sicuramente risale, a nostro avviso, a quella atmosfera da «archetipi delle vegetazioni canore, nate nel primo giorno del mondo»¹⁹ che si respira in queste canzoni, dove storia e mito si intrecciano per esplorare le profondità della natura umana.

Tornando, quindi, all'innesto poetico di *Fenesta Ca Lucive*,²⁰ vorremmo sottolineare che a nostro avviso si tratta di una spia importante per ricostruire questioni di poetica assai significative. La giovane ragazza del testo napoletano piangeva sempre perché dormiva sola e ora dorme accompagnata dai morti: si tratta di una vita spezzata, di una giovinezza interrotta, come quella di tanti fanciulli-ragazzi morantiani:

Fenesta che lucive e mò non luce,
sign'è ca Nenna mia stace ammalata.
S'affaccia la sorella e me lo dice:
Nennella toja è morta e s'è atterrata.
Chiagneva sempe ca durmeva sola, ah!
mò dorme co li muorte accompagnata!²¹

Nel trionfo del ritornare fanciulli dei versi della *Smania dello scandalo* è gettata così l'ombra della ragazza scomparsa in giovane età e che ora dorme con i morti, i quali, come è ben noto, sono spesso i fantasmi, le larve, le apparenze del gioco poetico morantiano.²² Morante in questa canzone avrà però trovato ricca di grande suggestione anche la poetica

¹⁶ Cfr. G. Battista (a cura di), *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, Napoli, Lfa Publisher, 2018, vol. I, p. 8.

¹⁷ s.c., *Un secolo di canzoni napoletane*, Foligno-Roma, Messaggerie Musicali, 1956, p. 179.

¹⁸ Cfr. almeno E. Morante, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, Torino, Einaudi, 2017, p. 93: «Confessiamo che, nel genere delle canzoni, noi amiamo sopra tutte le altre le canzoni napoletane; dopo le quali vengono quelle spagnole e quelle francesi. Le canzoni americane, in cui l'oggetto dell'amore viene per lo più chiamato *baby*, e i sentimenti amorosi vengono, per solito, alquanto rarefatti, ci lasciano più freddi. È come, poniamo, un succo di *grape-fruit* conservato in scatola, al paragone di un bicchiere di vino di Capri e di Bordeaux».

¹⁹ L'espressione è tratta da R. De Simone, *La canzone napoletana*, Torino, Einaudi, 2017, p. IX.

²⁰ Si aggiunga, a titolo di informazione, che anche Pasolini nel film *Decameron* del 1971 inserisce la stessa canzone, interpretata dai protagonisti della novella di Ser Ciappelletto.

²¹ La prima strofa della canzone riportata è la versione che si legge nel volume appartenuto a Morante *Un secolo di canzoni napoletane*, cit., p. 179. Il testo in italiano, secondo una nostra non poetica traduzione, potrebbe essere il seguente: «Finestra che eri illuminata e ora non lo sei più, | ciò è segno che la mia Nenna è ammalata. | Si affaccia la sorella e mi dice: | la tua Nennella è morta ed è stata seppellita. | Piangeva sempre perché dormiva sola, ah! | Ora dorme in compagnia dei morti».

²² Cfr. il primo verso della poesia *Ai personaggi*, in E. Morante, *Alibi*, Milano, Garzanti, 1990, p. 59: «Voi, Morti, magnifici ospiti, m'accogliete | nelle vostre magioni regali».

finestra illuminata (la quale ricorda forse il verso leopardiano della *Sera del dì di festa* «rara traluce la notturna lampa») che «non luce» più dopo la morte. La parola «lampa» è peraltro presente alla fine della seconda strofa della canzone, in cui si chiede che il curato abbia cura della morta, tenendo per lei sempre accesa una lucerna: «Zi' Parrocchiano mio, abbici cura, ah! | 'na lampa sempe tienece allummata».²³

La contrapposizione fra la finestra illuminata e il buio della morte e la necessità di tenere accesa una lucerna per i morti, che è l'argomento di questa canzone il cui verso è incastrato nella *Smania dello scandalo*, rimanda ad un tema molto caro alla produzione morantiana che risale al racconto *Il ladro dei lumi* (1935).²⁴ L'innesto della citazione ci ha consentito, dunque, di accedere alla probabile ispirazione di questo racconto nel quale si narra proprio di un guardiano del Tempio, Jusvin, che deve accendere i lumini per i morti e che decide, per lucrare sul prezzo dell'olio, di tenerli spenti di notte, lasciando così i morti al buio.

Dallo studio condotto da Gandolfo Cascio sui racconti dello *Scialle andaluso* ricaviamo la caratterizzazione della simbologia della luce del *Ladro dei lumi*: essa sarebbe «mitica e mistica», rimanderebbe «alla cosmogonia biblica e ad alcuni elementi della scolastica e della Metafisica della luce» e sarebbe, quindi, debitrice della terza cantica dantesca.²⁵ D'altra parte, invece, nello stesso racconto, alla luce si alternerebbe, in forte chiaroscuro caravaggesco, sempre secondo Cascio, l'archetipo saturnino o lunare del buio, ovvero dei lumini spenti per i morti.²⁶ Anche questo tema del racconto è, dunque, a nostro avviso, completamente coerente con la situazione della canzone *Fenesta Ca Lucive* dalla cui emersione siamo partiti per rintracciare un nucleo ispiratore essenziale di Morante.

3. *Gioco e alibi*

Tirando ora le fila del discorso sulla nozione di gioco nella poetica di Elsa Morante, potremmo forse riassumere brevemente quanto già detto facendo riferimento a varie accezioni con cui tale concetto è inteso. Prima di tutto quindi il termine gioco va ricondotto alla nozione di teatro in senso lato, quindi di *fabula*, così come lo abbiamo visto emergere soprattutto dal racconto *Il gioco segreto*, anche partendo dall'intuizione di Caproni e dalle

²³ s.c., *Un secolo di canzoni napoletane*, cit., p. 179. Sempre secondo una nostra traduzione non poetica, il testo italiano corrispondente potrebbe essere il seguente: «Mio buon Curato, abbi cura di lei, ah! | Tieni sempre accesa una lucerna per lei».

²⁴ Le versioni cantate riportano varianti del testo, soprattutto a partire dalla seconda strofa. Ad esempio, una registrazione di Enrico Caruso del 1913 (Rca Victor) non presenta i versi relativi alla lucerna da tenere accesa per la morta, mentre invece una registrazione di Fernando De Lucia del 1921 (Phonotype) presenta tali versi nel finale. Quest'ultima data, ad esempio, sarebbe compatibile con la datazione del racconto *Il ladro dei lumi*: 1935.

²⁵ G. Cascio, *L'estetica dell'ebreo e del cristiano ne «Lo scialle andaluso»*, in *Variazioni romane. Studi su Penna, Morante, Wilcock e Pecora*, Amsterdam, Uitgave Volksuniversiteit, 2011, p. 48. Sul tema della luce nel *Mondo salvato dai ragazzini*, cfr. il par. dal titolo *La Croce dei Felici Pochi e il tema della luce*, in L. Dell'Aia, *La sfera del puer*, cit., pp. 115-122.

²⁶ G. Cascio, *L'estetica dell'ebreo e del cristiano*, cit., pp. 48-49.

suggerzioni poetiche provenienti dalla tradizione dantesca. Quando parliamo di tradizione dantesca ci riferiamo sia al sonetto *Guido, i' vorrei che tu, Lapo ed io* sia alla terza cantica della *Commedia*, come abbiamo già visto. All'interno di tale nozione di gioco, pertanto, rientra l'idea morantiana che la poesia consista nel dare forma, vita e voce nuova, quasi per incantamento, agli oggetti della realtà e restituirli al loro essere proteiforme. A supporto di questo punto di vista, ci sembrano di grande interesse le parole di Pietro Citati che ritiene che Morante letteralmente saccheggiasse con sapienza «tutti i bazar della immaginazione», coprendo così «le tristi stanze con tappeti persiani e cinesi» e appendendo «alle pareti umide i sogni barbari dell'Oriente e della Cavalleria».²⁷

Accostandoci invece al *Mondo salvato dai ragazzini*, abbiamo tentato di enucleare la nozione di gioco divino morantiana, che implica un ampliamento metaforico della prospettiva artistica sul piano filosofico della creazione cosmica e della rigenerazione dello stesso cosmo per opera della poesia. All'interno di questa nozione di poesia come gioco divino rientrano, a nostro avviso, i concetti di poesia come metamorfosi e come alibi, che spiegheremo a breve tenendo conto di alcuni testi poetici della stessa. È utile però ricordare che nella nozione di mondo come gioco presente nel *Mondo salvato dai ragazzini* rientra anche il ritornello «Tutto uno scherzo» del romanzo *La Storia*, il cui primo titolo, come è noto dal manoscritto, era proprio l'abbreviazione *T.U.S. (Tutto uno scherzo)*.²⁸ In quest'ultimo romanzo la nozione di gioco, che si tramuta in quella di scherzo, si riveste similmente di significati poetici che ineriscono al rapporto fra uomo e cosmo, arricchendosi più da vicino anche della riflessione sulla storia. E come ha scritto Angela Borghesi, *La Storia* «si rivela un libro in cui la storia degli uomini svapora nei transiti stellari, nelle pulsazioni luminose e senza tempo dell'universo».²⁹

Cercheremo ora di comprendere il legame che a nostro avviso può stabilirsi fra la nozione di poesia come gioco e l'alibi, quest'ultimo anch'esso un termine cruciale della poetica morantiana, dato che costituisce il titolo della prima raccolta poetica (1958), oltre che del componimento eponimo della stessa. La poesia *Alibi*, datata 1955 nel testo edito,³⁰ si apre con l'esaltazione della conoscenza come forma di amore («Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!») e quindi con l'identificazione dell'amore con la forma suprema di conoscenza. Nella seconda stanza si annuncia un tema assai caro a Morante, che percorre

²⁷ P. Citati, *La Morante a Samarcanda*, «Il Giorno», 18 dicembre 1963, p. 5. Lo stesso è pubblicato in appendice a E. Morante, *Lo scialle andaluso*, cit., pp. 229-230.

²⁸ Cfr. il manoscritto conservato alla Biblioteca nazionale centrale di Roma: v. E. 1618/1.1, c. 1.

²⁹ A. Borghesi, *Da Omero a Milarepa. Paragrafi sulla «Storia» di Elsa Morante e Simone Weil*, in *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 11-66. Fra i volumi più recenti dedicati a *La Storia* si veda, inoltre, M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2017.

³⁰ Per la descrizione del quaderno manoscritto di *Alibi* si veda la scheda di G. Zagra in *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2012, p. 164. Nello stesso volume si veda anche S. Ceracchini, *Alibi*, pp. 113-118. Sulla raccolta *Alibi* si veda imprescindibilmente G. Cascio, *Regesto dell'editio princeps di «Alibi» in preparazione dell'edizione critica*, in G. Cascio (a cura di), *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2015, pp. 19-25. Per un quadro d'insieme della produzione poetica di Elsa Morante, si veda M. Carmello, *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*, Roma, Carocci, 2018, pp. 31-52.

molta parte della sua scrittura, l'incantesimo del nome proprio, che deve essere sottoposto al gioco della finzione e dell'occultamento, dal momento che il canto per l'amato deve inventare nomi, attribuirne di fittizi per mascherare la realtà e creare dei simulacri. Infatti, il nome dell'amato «serve solo per giocare, come una bautta».³¹

A questo proposito, sarebbe opportuno valorizzare questo tema della poesia *Alibi* anche grazie ad una citazione presente in *Menzogna e sortilegio*, che può costituirne una utile chiave di lettura. Nel romanzo del 1948, infatti, Morante lascia trapelare il tema del nome dell'amato che non deve essere conosciuto né pronunciato, pena la fine dell'incantesimo e dell'amore, attraverso la citazione da parte del personaggio Francesco di alcuni versi del *Lohengrin* di Richard Wagner, posti in corsivo: «Elsa! m'hai tu ben compreso?»; «Mai devi domandarmi | o a palesar tentarmi | ond'io ne venni a te...».³² Elsa Di Brabante, quindi, nel libretto dell'opera wagneriana non deve sapere il nome del Cavaliere del Cigno e non deve conoscere l'origine del suo salvatore. Indotta a conoscerlo, a conclusione della vicenda, il suo cavaliere si dileguerà ed ella lo perderà per sempre.

Uno strano destino dei nomi non può non aver indotto la nostra Elsa (Morante) a non aver «ben compreso» questo divieto di pronunciare il nome dell'amato, tanto che nella poesia *Alibi* la dichiarazione d'amore della prima strofa («Io t'amo. Beato l'istante | che mi sono innamorata di te») è seguita nella seconda dalla domanda retorica: «Qual è il tuo nome? Simile al firmamento | esso muta con l'ora. Sei tu Giulietta? o sei Teodora? | ti chiami Artù? o Niso ti chiami?». Dalla terza strofa in avanti, quindi, troviamo tutte le forme in cui l'amore può presentarsi alla mente dell'innamorato che vede il suo oggetto d'amore in ogni elemento della natura, del mito, della poesia. La figura che di fatto riconosciamo in questo trionfo di forme è quella contemporaneamente di un giovane uomo e di una giovane donna:

Tu eri il paggio favorito alla corte d'Oriente,
tu eri l'astro gemello figlio di Leda,
eri il più bel marinaio sulla nave fenicia,
eri Alessandro il glorioso nella sua tenda regale.
Tu eri l'incarcerato a cui si fan servi gli sbirri.
Eri il compagno prode, la grazia del campo,
su cui piange come una madre
il nemico che chiude gli occhi.
Tu eri la dogaressa che scioglie al sole i capelli
purpurei, sull'alto terrazzo, fra duomi e stendardi.
Eri la prima ballerina del lago dei cigni,
eri Briseide, la schiava dal volto di rose.³³

³¹ Citiamo da E. Morante, *Alibi*, cit., p. 73.

³² E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1994, p. 231. Sono immensamente grata a Roberto Talamo per il suggerimento del passo.

³³ Ead., *Alibi*, cit., p. 74. Di estremo interesse è l'individuazione da parte di G. Cascio di una fonte iconografica a cui rimanderebbero i versi relativi alla dogaressa che scioglie al sole i capelli: il dipinto *Due dame veneziane* di Carpaccio. Cfr. G. Cascio, «*ma lei, tanto è gentile*». *La pratica intertestuale in «Alibi» di Elsa Morante*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 61-67. La fonte è indicata a p. 66.

Ci sembra di rinvenire verso la fine del componimento proprio l'annuncio di una trasformazione. Il corpo fanciullo osservato mentre dorme, apostrofato come «O figlio mio diletto, rosa notturna», nell'ultimo verso diventa un corpo materno: «Il tuo corpo materno è il mio riposo».³⁴ A nostro avviso, l'imminente trasformazione del figlio in madre può essere annunciata dal verso nel quale si palesa «la cacciatrice lunare coi suoi bianchi alani», con ogni evidenza la dea Diana, nota per aver trasformato Atteone in un cervo. La dea lunare sembra qui anche annunciare l'arrivo del buio, della notte, e della trasformazione del fantasma d'amore.

L'alibi, allora, che è l'esistenza doppia o multipla di una vita, la sua incessante metamorfosi, si fa strumento essenziale del gioco poetico, della sua creazione. Per meglio comprendere le forme inusitate che assume il fantasma d'amore potremmo fare riferimento a due esempi tratti rispettivamente da *Menzogna e sortilegio* e dall'*Isola di Arturo*. Questi due esempi sono per alcuni aspetti speculari e riguardano proprio la stretta connessione fra il 'mistero doloroso' e il 'mistero gaudioso' dell'amore, che sono annunciati sin dai primi versi di *Alibi*.

Quando in *Menzogna e sortilegio* si descrive la nera infelicità di Francesco, deturpato in volto dal vaiolo, e il suo bisogno di trovare consolazione in una figura materna, come Achille che invoca la madre Teti, l'autrice sottolinea che la consolazione venne dalla sua 'Immaginazione' e assunse le «sembianze più adatte a risollevarlo Francesco dalle sue tristezze». Tali sembianze erano quelle della sua amata e scontrosa Anna, che per «fantastiche ragioni» la madre consolatrice portò a Francesco.³⁵ L'amore consolatore della madre sotto le vesti di Anna diventa così fonte di illusione e di speranza. Ma il mistero gaudioso dell'amore si tramuterà presto per lui in quello doloroso.

In una situazione simmetrica, si colloca l'apparizione del fantasma d'amore per il protagonista dell'*Isola di Arturo* (1957). Se per Francesco è il bisogno di consolazione materna ad indurre l'amore per la sua futura sposa, nell'esempio che stiamo per descrivere di Arturo è la figura della matrigna osservata mentre dorme (situazione presente anche in *Alibi*, come abbiamo visto) che suscita il fantasma dell'amore materno consolatore, trasformando il mistero doloroso in mistero gaudioso. Mentre Arturo guarda l'ombra di Nunziata nella stanza visitata dalla luce lunare, affiora quello che lui chiama un ricordo, anche se apparteneva a un'esistenza remota e lontanissima nel tempo. Si sentiva un eroe che camminava lungo la riva del mare alla ricerca di consolazione dopo aver subito un dispiacere. Disteso sulla sabbia chiamava qualcuno e appariva una sorta di divinità oceanica o terrestre.³⁶ Con ogni evidenza, in questo passo Morante ripropone lo stesso schema di *Menzogna e sortilegio*, attraverso una variazione di direzione dell'origine della formazione del fantasma dell'amore materno.

Tornando, allora, alla parte conclusiva della poesia *Alibi*, ci sembra che anche in questo caso si assista ad un medesimo scambio di prospettiva, fra l'amore per il fanciullo-fanciulla e l'amore materno consolatore. Del resto, è forse la più intensa immagine in versi

³⁴ E. Morante, *Alibi*, cit., pp. 76-77.

³⁵ Ead., *Menzogna e sortilegio*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 407-409.

³⁶ Ead., *L'isola di Arturo*, in *Opere*, cit., pp. 1067-1068.

che Morante abbia saputo creare proprio la figura della madre protettrice celata dietro la *Dedica* (a Lucia) posta come epigrafe della raccolta di racconti *Lo scialle andaluso*:

Tu sei l'uccella di mare, che ha fabbricato il suo nido
sulla scogliera torva, fra le sabbie nere.
Né fili d'erba su quei tumuli atroci
né voci d'altre famiglie. Solo echi di strage
rompono lì, dal largo, su trombe e campane d'acqua.
Ma lei, piena di grazia,
sotto l'ala gelosa
che veglia i cari ovetti
il nudo tremito ascolta d'altre alucce sue figlie
e i quieti affetti suoi nient'altro sanno.
Di lì
domani
grande, bianca e spiegata
guiderà una puerile corte alata
verso terrestri elisi.³⁷

Maestosa è la figura dell'uccella di mare che ha fabbricato il suo nido su uno scoglio scosceso a picco sul mare e che da lì protegge i suoi ovetti al sopraggiungere di echi di strage, rendendo quieti i suoi affetti che nulla sanno del dolore dell'esistenza. L'uccella di mare, quindi, rientra nelle figure morantiane che assumono le parvenze della Grande Madre, fonte di ogni amore, o di ogni illusione d'amore, come il corpo materno su cui riposare che compare nell'ultimo verso della poesia *Alibi*.

Se, dunque, il gioco si identifica con il processo poetico stesso, l'alibi altro non è che il suo strumento privilegiato, ovvero esso si identifica con le tante vite che la poesia può creare, con i tanti fantasmi e le tante finzioni di cui il suo mondo è popolato grazie alle trasformazioni della «fenice lucente» che compare nella poesia *Alla favola*.³⁸ In moltissime occasioni la scrittura morantiana evoca figure eroico-mitologiche ed esse riappaiono spesso nelle fattezze dei suoi personaggi, i quali sembrano nati da una arcana memoria archetipica. Riteniamo opportuno, allora, soffermarci sull'importanza che tale discorso sulla poesia come gioco può avere rispetto all'analisi del rapporto fra mito e poesia in Elsa Morante. Tale indagine non punta a rintracciare le figure del mito che compaiono nella sua poesia, ma il modo stesso di intenderlo rispetto al gioco poetico. Si tratterà, in altri termini, di considerare il gioco poetico in un'ulteriore declinazione rispetto a quelle sinora analizzate, ovvero intendendolo come il linguaggio stesso della realtà nel suo significato universale e mitico.

4. *Gioco, mito e poesia*

Fra i tanti libri di argomento mitologico presenti nella biblioteca morantiana, vorrei soffermarmi su uno in particolare: *Mito e poesia* di Michail Lifšic (Biblioteca nazionale centrale

³⁷ E. Morante, *Lo scialle andaluso*, cit., p. 5.

³⁸ Ead., *Alibi*, cit., p. 55.

di Roma, segnatura: F. MOR. 110 LIFSMA 1).³⁹ La data di pubblicazione dello stesso in Italia (1978) ci porta assai lontano dagli anni della produzione morantiana che abbiamo analizzato. Ciò che, infatti, vogliamo rilevare è soprattutto un interesse della scrittrice per l'argomento, così tanto esplicito nel titolo di questo libro. Qualora potessimo ipotizzarne una sua lettura, nel libro di Lifšic forse Morante avrebbe trovato una teorizzazione estetica del rapporto fra mito e poesia non troppo lontana dalle idee che stanno al fondo della sua poetica e della sua pratica di scrittura. Per tale ragione, possiamo al massimo registrare una convergenza fra la poetica morantiana del gioco poetico e la concezione del linguaggio mitico della poesia presente in questo testo.

È convinzione, infatti, del filosofo marxista Lifšic, in polemica con l'antropologia strutturale di Lévi-Strauss, che i profondi simboli del mito costituiscano un particolare linguaggio della realtà, che egli definisce «logomitia», ovvero la ragione stessa del mito, fatta di contraddittorietà ed enigmatica. Tale ragione del mito costituirebbe il linguaggio della poesia, nel quale, come nel mito, convivono il sacro, il mostruoso e il ridicolo. Lo stretto legame fra mito e poesia rintracciato dal filosofo costituisce il modo per scongiurare una concezione dello stesso come conoscenza prelogica e irrazionalistica, tipica a suo avviso ad esempio delle posizioni di Cassirer e Durkheim, ma anche il modo per escludere una concezione dello stesso come processo astratto della mente che non intrattiene nessun rapporto con la realtà storica, come nella concezione dei mitemi di Lévi-Strauss.⁴⁰

Sullo sfondo di questa importante riflessione novecentesca, moltissime sono le implicazioni teoriche del discorso sul gioco e sulla poesia in Elsa Morante per come è stata da noi condotta fin qui. Come è apparso evidente, infatti, la concezione di gioco della nostra scrittrice non intrattiene nessun rapporto con l'idea dell'arte combinatoria novecentesca, ma inerisce alla convinzione della natura essenzialmente mitica e metamorfica del linguaggio poetico. A ulteriore supporto di tale riflessione, e riprendendo la suggestione dantesca di tale poetica, cui già abbiamo accennato, potremmo ricordare i versi di una poesia (con disegno) scritta da Morante come lettera privata a Pier Paolo Pasolini nel 1964, *Madrigale in forma di gatto*: «La rosa è la forma delle beatitudini. | Beata l'angoscia in forma di rosa».⁴¹

In risposta alla raccolta *Poesia in forma di rosa* dell'amico, Morante consegna in questo testo privato una idea di poesia coerente con quanto abbiamo finora messo in luce. La poesia è in grado di trasformare in rosa anche l'angoscia e «il ragazzo che si intende protagonista del mondo [...] sarà sempre beato al centro della rosa».⁴² Ed è ancora un giovane mitico, in connessione con il tema della morte, quello che appare nei versi del quaderno di appunti intitolato *Narciso*:

Dove sei? Labile amico, dove sei?
Nell'acqua e nel vetro sei tu, vacui splendori.

³⁹ M. Lifšic, *Mito e poesia. Riflessioni estetiche di un marxista classico*, trad. it. di G. Pagani-Cesa, Torino, Einaudi, 1978. Il volume di Morante non reca appunti o segni di lettura.

⁴⁰ Per una riflessione teorica su questo testo rispetto agli studi letterari cfr. A. C. Bova, *Mito: simbolo, struttura, poesia*, in *Del mito e della poesia. Demitizzazione e ritorno del mito*, Bari, Graphis, 2007, pp. 159-214.

⁴¹ La lettera è pubblicata in E. Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 451.

⁴² Ivi.

Se voglio perderti il vetro s'infrange.
Fredda, senza colori, l'acqua
mi sfugge dalle dita rabbiose.
Dilegui sfigurato, e intatto riappari
come sul prato i fiori, l'uno all'altro uguali.
Desiderio è il tuo nome,
il fuoco sei tu delle luci, e la pupilla.⁴³

Il fantasma oggetto della poesia è, quindi, il ragazzo Narciso, il Desiderio sfuggente che si trasforma in fiore nei prati. Narciso muore giovane come il croco, il giacinto, la violetta e l'anemone, i più bei fiori del giardino di Flora, nati tutti dal sangue di giovani morti nel fiore degli anni. Non ci sembra un caso che nella poesia *Avventura*, nella raccolta *Alibi*, la poetessa scriva di «notti occhiute» e «selve purpuree» dove incontrare «centauri e ippogrifi, | e bere il magico sangue dei narcisi».⁴⁴

Puntando però ancora l'attenzione sui versi di *Narciso* citati, vorremmo suggerire una suggestione mitologica che ci sembra di scorgere nel testo poetico morantiano. Quando Narciso, coerentemente con il gioco poetico dei nomi come maschere, viene chiamato Desiderio, lo si definisce contestualmente anche «fuoco delle luci» e «pupilla». A nostro avviso, potrebbe qui essere celato un riferimento all'*Inno a Demetra* nel quale Core (la pupilla, appunto) raccogliendo rose, croco, viole, iridi, giacinto sul tenero prato, viene rapita dal dio infero Ade che esce dalla terra proprio mentre ella si protende a cogliere il narciso, il mirabile fiore del desiderio inafferrabile che affascina e che inganna.⁴⁵

In definitiva, quindi, il gioco poetico morantiano, che crea proteiformi alibi, intrattiene un legame stretto con il linguaggio metamorfico del mito, e costruisce quella che la stessa definisce in una poesia-lettera per Luchino Visconti «la bella tessitura d'Oriente»:

Ho sognato ch'ero un fattorino leggero come un fantino
e silenzioso come un ladro. La sera di Natale
venivo di nascosto, mentre tu dormivi,
a portarti la bella tessitura d'Oriente.

Era come puro argento, trasparente e fina come l'aria!
Io ne facevo un cortinaggio intorno al tuo letto
senza farmi sentire; e poi me ne andavo via.
Così tu, la mattina, al tuo svegliarti,
vedendoti nella tenda meravigliosa,
potevi credere nei miracoli, e ti si rallegrava il cuore.

E prima d'andar via, ti lasciavo una carezza
da parte di uno che stava solo.
Perché sta sempre solo

⁴³ Si veda la parziale pubblicazione del quaderno inedito *Narciso* fatta da Garboli in appendice a E. Morante, *Alibi*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 73-77. Per un saggio di grande interesse sull'argomento cfr. E. Cardinale, «O genio rinchiuso in una cupola rossa ornata di papaveri»: prime osservazioni sul quaderno di Narciso, in *Santi, sultani e Gran Capitani in camera mia*, cit., pp. 93-102.

⁴⁴ E. Morante, *Alibi*, cit., p. 69.

⁴⁵ Cfr. *Inni omerici*, a cura di F. Càssola, Milano, Mondadori, 1994, p. 39.

chi al suo più caro ha detto addio.⁴⁶

Il poeta è quindi, per Morante, un costruttore di cortine favolose e avvolgenti che rallegrano e riscaldano il cuore, perché la conoscenza della poesia è l'amore, nel suo mistero doloroso e gaudioso. I fiori del gioco poetico sono fragili e apparenti, ma la nostra scrittrice si scusa, in una lettera a Goffredo Fofi, del fatto che «come ogni povera pianta della natura», ella è «capace di produrre una sola specie di fiori», e conclude: «Se i miei fiori fanno schifo, me ne andrò all'inferno con gli altri poeti cattivi e nemici del popolo. E in questo caso, cari amici, non mi resta che salutarvi tutti».⁴⁷ A noi invece piace immaginare che in vita come in morte Morante sia sempre nel suo paradiso poetico, che è un giardino lucente.

lucia.dellaia@virgilio.it

(Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»)

⁴⁶ Si deve a Giuliana Zagra il merito di aver identificato questa poesia presente fra le carte dell'archivio di Elsa Morante con la poesia scritta per Luchino Visconti per il capodanno del 1953 a cui si faceva riferimento in una minuta del 12 gennaio 1953 a lui indirizzata. La poesia è ora pubblicata in E. Morante, *L'amata*, cit., pp. 313-314. Cfr. G. Zagra, *Variazioni sul tema dell'addio: poesia per il Capodanno del 1953*, in *Oltre la menzogna*, cit., pp. 105-110.

⁴⁷ La lettera a Goffredo Fofi è pubblicata in E. Morante, *L'amata*, cit., pp. 563-565.