

**Elena Porciani**

Tiziana de Rogatis

*Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*

«Allegoria»

XXXI terza serie, n. 80

2019

pp. 97-124

ISSN 1112-1887

Una delle sfide più improbe che la critica su Elsa Morante può affrontare è senza dubbio leggerne l'opera con uno sguardo di genere. Notoria è l'idiosincrasia dell'autrice, negli anni Settanta, per i movimenti femministi e per i tentativi di immetterla in una qualche genealogia femminile, come testimoniano il rifiuto a essere inserita nell'antologia *Donne in poesia* curata da Dacia Maraini e Biancamaria Frabotta nel 1976 e, ancora prima, la pungente corrispondenza, risalente al settembre 1974 e conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con Giuliana Dal Pozzo, direttrice di «Noi donne», rea di aver pubblicato alcune pagine della *Storia* sulla rivista senza autorizzazione e di averle chiesto il permesso, invece, di includerla in un volume di scrittrici italiane. In realtà, le posizioni di Morante in precedenza non erano state così rigide. Negli scambi epistolari degli anni Trenta con l'amica Luisa Fantini si intravedono squarci di solidarietà femminile e anche l'affermazione, della fine degli anni Cinquanta, che distinguere tra scrittori e scrittrici sarebbe un retaggio della 'società degli harem' suggerisce più un limite generazionale che non una presa di posizione così ostile come quella degli anni a venire.

A fronte di un simile quadro, non certo incoraggiante, il lungo e denso articolo di Tiziana de Rogatis mostra che la strada per una lettura di genere di Morante è praticabile e proficua quando lo sguardo *gendered* si concentra, più che sulla persona autoriale, sulle rappresentazioni del femminile – ma anche del maschile – e dialoga con gli strumenti offerti dalla teoria letteraria e le acquisizioni critiche sulla scrittrice. In particolare, l'obiettivo della studiosa è di ampliare la «potenzialità analitica» della formazione di compromesso fra modo realistico e modo romanzesco che sostiene *Menzogna e sortilegio* alla luce della «genealogia familiare femminile che oltre a essere al centro della vicenda [del romanzo] la incornicia» (p. 99). Perché, come si legge in apertura del contributo con la terminologia di Marianne Hirsch, è un conflittuale *mother/daughter plot* a dare vita a un 'romanzo-cornice' nel quale si incastonano almeno tre linee tematiche di genere: «il panorama della maschilità, intesa come storia dei padri – esautorati o rivali del materno – e storia dei figli maschi, divorati dalla passione mariana delle loro genitrici», la «polarità opposta, viscerale, del legame madre-figlio» e poi «una scissione della postura autoriale di Morante [...] tra la maternità erotizzata verso il figlio [...] e quell'intellettualità femminile problematica» (pp. 97-98) che mette in scena attraverso Elisa. In questo orizzonte de Rogatis conia, per descrivere la tenuta narrativa del romanzo morantiano, la definizione di realismo stregonesco, dove l'aggettivo si riferisce alla «capacità di rendere verosimile una genealogia femminile attraverso un repertorio visionario del maligno e del diabolico, che si ispira esplicitamente al realismo allucinato di Kafka» (p. 100). Se il polo realistico ha a che fare con le ambientazioni sociali e la sintomatologia psicopatologica, a conferma, peraltro, della familiarità dell'autrice con la psicoanalisi, ecco che, a differenza di Svevo in *Senilità*, «Morante traveste l'isterica da strega» (p. 116) e, disorientando il lettore ma anche avvolgendolo nelle spire dell'affabulazione, produce nel romanzo costanti rovesciamenti di prospettive e il paradosso di un'onnisciente inattendibilità.

De Rogatis analizza le quattro streghe protagoniste del romanzo, legate da incrociati rapporti di *mother/daughter plot* – Elisa, Cesira, Anna, Concetta –, e rileva come la tessitura di relazioni

parentali dà vita a «un labirinto in cui i personaggi si inseguono, si perdono e si ritrovano, mentre sono consumati e agiti dalle loro illusioni d'amore e dalle loro menzogne sociali» (p. 109). Dopodiché, il discorso si sposta sulla Parte Sesta, dove più decisamente, attraverso la sequenza del cimitero in cui Elisa è condotta dalla madre, si entra «nella dimensione della follia» (p. 111). Di qui anche la fusione metamorfica di Anna e Concetta lettrici del falso epistolario del Cugino: «le due donne entrano l'una dentro l'altra, si sdoppiano nella gemellarità reciproca del “duplice mostro d'amore”, nella chimera della resurrezione di Edoardo» (p. 117). L'epistolario è del resto la chiave del romanzo, dato che nel capitolo ad esso dedicato si enfatizza la costitutiva incertezza tra il punto di vista adulto di Elisa e il recupero della prospettiva di sé bambina nel rappresentare l'atto di scrittura della figura materna: «la voce narrante oscilla costantemente tra il codice stregonesco, la sua rivisitazione in chiave scettico-relativista e un codice iper-realistico» (p. 119). Ciò consente – ed è il momento in cui il saggio raggiunge il suo picco di densità concettuale – di percepire il realismo stregato come la cifra dell'ambiguità e della riversibilità del rapporto che lega Elisa alla madre, «divinità adorata» (p. 120) nell'infanzia, ma anche «“idolo” maligno dal potere diabolico» (*ibidem*) nella memoria traumatizzata e, al contempo, «“un oggetto di miseria e di pietà”» (*ibidem*). Si tratta, peraltro, di una dinamica polifonica con cui Elisa dà vita a «una rielaborazione della perdita, intesa come carenza strutturale di una relazione segnata dall'anaffettività e dall'idealizzazione filiale» (p. 122), interpretabile, secondo de Rogatis, in rapporto alla definizione kleiniana di matricidio simbolico: la «possibilità di fuoriuscire, per un verso, dalla adorazione idealizzante attraverso la messa in forma del conflitto e, per l'altro, di superare il “matricidio letterale”, vale a dire l'attacco puramente distruttivo alla madre» (*ibidem*).

Per quanto rimanga sullo sfondo il discorso sul *global novel* nel quale de Rogatis, nota studiosa di Elena Ferrante, mostra di voler inserire *Menzogna e sortilegio* e per quanto forse più distesamente si dovrebbe risolvere l'inattendibilità nei termini di ambivalenza stregonesca, in modo da non confonderla con una questione di inaffidabilità diegetica, l'articolo risulta convincente nell'individuare nelle questioni di genere un perno della dinamica fra *novel* e *romance* che fonda l'iper genere romanzo di Morante. Non meno fertili appaiono alcuni possibili sviluppi della ricerca che potrebbero affiancare all'indagine sulle reminiscenze culturali in atto nel romanzo – «non solo dal mito classico e dalla letteratura, ma anche dalla densità antropologica del folklore mediterraneo e del suo culto dei defunti» (p. 105) – uno sguardo retrospettivo sulla produzione giovanile. Si pensi, ad esempio, a un racconto come *La pellegrina*, apparso su «Oggi» il 12 agosto 1940, la cui anziana e maestosa protagonista, di nome Adelaide, non solo anticipa la figura di Concetta, ma, partecipando a una festa religiosa popolare, suggerisce la presenza in Morante di un precoce interesse etnografico, evidente, in un scorcio temporale piuttosto ristretto, anche in *Peccato originale* («Meridiano di Roma», 14 gennaio 1940), dove esplicitamente si menzionano gli 'streggi' che abitano nel villaggio, e nel reportage *La festa di Maria* («Oggi», 25 maggio 1940), dedicato al culto della Madonna del Divino Amore. Se si può poi supporre che Alessandra, sebbene meno coinvolta nelle dinamiche di madre/figlia ma genealogicamente legata a Elisa, sia anch'essa una strega, che ne è di Rosaria? La 'donna perduta' è forse una fata, che si muove in carrozza e in treno e che, trasportando la scontrosa Elisa a Roma e cercando (invano) di trasformarla in una dama, molto assomiglia alla Vecchia Principessa venuta a mutare il destino di Paoletta che diventò principessa nella fiaba omonima del 1933? Sarebbe questa, in tal caso, un'ulteriore conferma della memoria poetica di Morante: della sua capacità di riutilizzare e rifunzionalizzare nella maturità la 'curiosa molteplicità' della sua scrittura giovanile, come lei stessa ci suggerisce in un appunto del 1945 del cosiddetto *Quaderno di Narciso*.