

Elena Porciani

Tracce giovanili della *pesanteur*
La lezione di ginnastica, un inedito di Elsa Morante

Obiettivo di questo saggio, che costituisce l'anteprima di una monografia in preparazione, è mostrare la necessità di studiare la produzione giovanile di Elsa Morante per avere una visione complessiva ed esaustiva della sua produzione letteraria. In particolare, prenderò in esame un racconto inedito per sostenere che la cosiddetta *pesanteur* non è solo una questione legata alla crisi della Morante matura, come ritenuto da Cesare Garboli, ma una linea tematica diffusa in tutta la sua opera.

In this paper – a preview of a monograph under publication – I will give a demonstration of the necessity to study Elsa Morante's early works for an overall and exhaustive view on her literary production. In particular, I will examine an unpublished work and I will argue that the so called pesanteur is not only a matter of middle-aged Morante's crisis, as claimed by Cesare Garboli, but a thematic issue spread over her whole production.

1. *Una necessità critica*

Come ben sa chi si occupa di Elsa Morante, la quasi totalità delle sue carte, oltre ai libri e dischi a lei appartenuti, è a disposizione di studiosi e studiose in un'unica sede, l'Archivio della scrittrice sito nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma:¹ un'autentica miniera di materiali che, nell'orizzonte di quella svolta filologica che attraversa la critica morantiana da almeno un quindicennio,² costituisce una delle strade più fertili per il futuro prossimo delle ricerche sull'autrice. In questo orizzonte rivestono una speciale importanza i materiali giovanili, alcuni dei quali, almeno allo stato attuale delle conoscenze, risultano inediti. In primo luogo, essi ci consentono di riconoscere nel modo di lavorare della giovane Morante alcune prassi ricorrenti, come l'affidare le proprie idee a notazioni sparse e il redigere i racconti a mano, per trascriverli solo successivamente in forma dattiloscritta,

¹ Per una storia più puntuale delle donazioni degli eredi di Morante a partire dal 1989 cfr. G. Zagra, "La Stanza di Elsa" alla Biblioteca nazionale centrale di Roma, con una postfazione di C. Cecchi, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2015; E. Cardinale, *Il direttore scrive agli scrittori: un archivio della letteratura italiana contemporanea per la nuova Biblioteca nazionale*, in A. De Pasquale (a cura di), *La grande biblioteca d'Italia. Bibliotecari, architetti e artisti all'opera (1975-2015)*, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2016, pp. 217-230; M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 17-19.

² Cfr. al riguardo E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, pp. 1-6 (<https://www.editricesapienza.it/node/7824>, ultimo accesso 15.1.2022).

generalmente in due copie ottenute con la carta carbone. Su queste, in tempi diversi, l'autrice interviene poi cancellando, correggendo, integrando, nell'orizzonte di un'incessante e minuziosa opera di revisione che mostra come, nonostante i ritmi di pubblicazione,³ non venga mai meno, già a quest'altezza cronologica, la cura certosina del proprio lavoro. D'altro canto, l'attenzione alla genesi e alle varianti delle carte morantiane arricchisce l'indagine sui cospicui fenomeni di autointertestualità che caratterizzano la scrittrice. Il «dilatarsi, moltiplicarsi e rifrangersi in situazioni, ambienti e personaggi ricorrenti»⁴ tipico della sua opera si lega alla capacità di Morante, da vera 'sarta' della finzione, di tessere racconti, ma anche poesie, riusando segmenti testuali pregressi alla luce delle mutate esigenze compositive.⁵ Ciò non deve tradursi, sul piano interpretativo, in una qualche idea di teleologismo o di ipercontrollo autoriale; piuttosto, sarà da rilevare come, sospeso fra memoria profonda e riuso cosciente, il fenomeno riguardi la persistenza nei decenni di immagini, motivi, personaggi e persino nomi, come nel caso, molto suggestivo, delle bambine di nome Ida.⁶ Da questo punto di vista, di fronte alla produzione giovanile, si ha l'impressione di una sorta di filiera narrativa che, attraverso una travagliata sperimentazione di forme e modi della scrittura, dalle filastrocche e storie per l'infanzia perviene a *Menzogna e sortilegio* e oltre: come ci trovassimo al cospetto di figure e personaggi che si presentano in cerca di un'autrice sul palcoscenico mentale di Morante, dal «teatrino coi burattini», di cui si legge nella poesia infantile *I miei giocattoli*,⁷ sino alla stanza di Elsa di via dell'Oca ricostruita nello spazio espositivo di *Spazi900* alla BNCR.

Purtroppo, però, la necessità di studiare capillarmente la fase giovanile di Morante come azione propedeutica all'interpretazione dell'opera della maturità non è stata ancora recepita adeguatamente dalla critica, con il risultato che di molti fenomeni rilevati nelle opere maggiori non si riconoscono le radici più profonde. Né vale più come possibile obiezione la severa selezione compiuta dall'autrice al momento di compilare l'indice dello *Scialle andaluso*, che salva appena tredici dei quasi centocinquanta titoli che oggi si conoscono di lavori compresi tra il 1931 e il 1941,

³ Come si legge nella *Nota* che chiude *Lo scialle andaluso*, «in quegli anni infatti, E. M. per necessità economiche pubblicava un racconto ogni settimana» (E. Morante, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1994, p. 215).

⁴ G. Nava, *Il 'gioco segreto' di Elsa Morante: i modi del racconto*, in C. D'Angeli – G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo* La Storia. *Omaggio a Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», XXI, 1994, nn. 47-48, p. 53. Continua lo studioso, legando la magmaticità della scrittura morantiana più a una cristallizzazione psicologica che a un'attitudine squisitamente letteraria, che si tratterebbe della «metastasi di un antico trauma, intorno a cui ruota l'intera opera» (*ibidem*).

⁵ Cfr. G. Zagra, *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, in G. Zagra – S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile - 3 giugno 2006, Roma, Editore Colombo, 2006, pp. 6-7; Ead., «La Stanza di Elsa» alla *Biblioteca nazionale centrale di Roma*, cit.; M. Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit., pp. 32-35; E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 39-40.

⁶ Il nome non solo appare in un frammento narrativo incompiuto della fine degli anni Trenta, *La settima figlia*, a indicare una bambina affetta da una forma di allegro idiotismo, ma già designa la protagonista della poesia *Com'è brutto studiare* e uno dei personaggi della *Storia di una bambola*, presenti nei quaderni infantili conservati presso l'Archivio. Si tratta di testi che precedono più di cinquanta anni *La Storia*, che uscì nel 1974.

⁷ E. Morante, A.R.C. 52 I 2/1, c. 39r. D'ora in avanti si indicherà la provenienza dei testi dell'Archivio tra parentesi tonde dopo la citazione.

fra editi e inediti. Se infatti, sulla falsariga del termine utilizzato da Morante nella *Nota* che conclude la raccolta del 1963, per lungo tempo si è considerata la produzione degli anni Trenta e primi Quaranta la «preistoria»⁸ della sua opera, adesso si può affermare, alla luce dell'ampio *corpus* testuale a disposizione, che tale preistoria si è ormai fatta storia e che la vera preistoria è semmai costituita dagli anni Venti, di cui in effetti non è rimasto quasi nulla. È qui, pertanto, che si è esercitata la vera rimozione della scrittrice, ansiosa, evidentemente, di non lasciare traccia di quella che a poco meno di ventitré anni, in una lettera a Luisa Fantini del 28 maggio 1935, già definiva la sua «gioventù stupida».⁹ Al contrario, il fatto che la scrittrice abbia invece accuratamente conservato i materiali degli anni successivi ci autorizza a rispondere all'appello che lei stessa, in un appunto del 26 settembre 1945 del *Quaderno di Narciso*, rivolgeva ai suoi posteri:

O caro amico che leggerai questo quaderno (i soli veri amici vengon fuori quando noi siamo morti) – tu oggi leggi con interesse queste mie chiacchiere e versi e pensi a me con simpatia e forse ti persuadi quasi di amare il mio triste fantasma. O caro amico, sapessi quanto sarei stata contenta d'incontrarti finché ero viva! Poter chiacchierare un poco con qualcuno che *ci sia amico!* - sapessi che gioia sarebbe stata per me – e come ti avrei ringraziato!¹⁰

In questa occasione, che costituisce un'anteprima di un volume in corso di pubblicazione in gran parte dedicato ai racconti riemersi dall'Archivio, vorrei mostrare, prendendo in esame uno di questi, *La lezione di ginnastica*, come tali documenti offrano nuovi decisivi elementi per dirimere definitivamente una cruciale questione interpretativa dell'opera morantiana sollevata da Cesare Garboli in apertura di *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Come è noto, nella *Prefazione* alla raccolta di prose saggistiche della scrittrice, da lui curata nel 1987, il critico riporta una sconsolata affermazione dell'amica Elsa, risalente a un imprecisato momento degli anni Sessanta, elevandola a chiave della crisi che attraversa la sua opera più tarda in contrapposizione alla felicità dei due primi romanzi einaudiani: «“Vuoi sapere qual è il mio vero difetto? Proprio quello a cui nessuno pensa. Ma io so benissimo qual è... È la *pesanteur*”».¹¹

Sia stata l'espressione di uno sconforto contingente o di un pessimismo più radicato, da un punto di vista critico-letterario il 'difetto' che Morante si riconosce non può comunque esaurirsi in una questione biografica traslata nel suo lavoro; piuttosto, si dovrà affrontare la *pesanteur* in termini tematici, valutandone le implicazioni personali, ma rilevandone al contempo la fenomenologia testuale. Si potrà così appurare che, nonostante Morante utilizzi il termine negli anni Sessanta mutuandolo

⁸ Ead., *Lo scialle andaluso*, cit. p. 215.

⁹ *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, Torino, Einaudi, 2012, p. 39.

¹⁰ Citato in E. Morante - C. Garboli, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. LII.

¹¹ C. Garboli, *Prefazione*, in E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, p. XI. Sulla questione cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 25-37.

dalla lettura di Simone Weil,¹² la sua scrittura giovanile è già fortemente impregnata di tracce di *pesanteur*. Come ci suggeriscono le *Lettere ad Antonio*, ci si può persino spingere ad affermare che attraverso il farmaco – rimedio ma anche, etimologicamente, veleno – della parola scritta Morante cerchi sin dai suoi esordi di gestire la propria ‘gravità’ mutandola in un interiore teatro della crudeltà teso fra sofferenza psichica e *vis* creativa. Sin dalla prima annotazione del 19 gennaio 1938 – «Mentre mi avvio, sento che mi sono sopravvenuti i mestruai. Un peso liquido, molle, caldo, fra le mie gambe, tutto mi pesa» –¹³ si nota la lotta strenua dell’autrice con un peso che non è un mero affanno dell’anima, ma una gravezza che abita dentro il suo stesso corpo: una lotta che mira a trasformare gli opprimenti sogni della notte in modelli e fonti per l’invenzione letteraria. In questo orizzonte si spiega, ad esempio, il commento con cui il 25 febbraio 1938 Morante rileva l’accostamento in un sogno di due personaggi così distanti come Kafka e l’amico Filippo S.: «La scelta per il contrasto non poteva essere migliore. Un dieci con lode, autore dei sogni»:¹⁴ perché il sogno, trasformando l’angoscia in racconto, indica la via per addomesticare attraverso la forma narrativa la *pesanteur*.¹⁵

2. Il peso e la grazia

Questa è la legge: alcuni sudano e si insanguinano i piedi per toccare la Grazia, e diventano rochi per chiamarla, ma inutilmente, perché la Grazia li rifiuta. Altri invece che vivono dimentichi e vaghi come foglie sull’acqua, e non si curano della Grazia e magari la respingono, in ogni momento sono vegliati e baciati da lei, e se la ritrovano al capezzale il giorno della morte.¹⁶

L’inizio di *Un frivolo aneddoto sulla Grazia*, pubblicato nel 1940 su «Beltempo. Almanacco delle Lettere e delle Arti» a cura di Libero de Libero e Enrico Falqui e riproposto l’anno successivo nella raccolta *Il gioco segreto*, può essere considerato la più esplicita enunciazione giovanile di un concetto che Morante sembra derivare dalla sua educazione religiosa per elaborarne a quest’altezza una versione più laica e poetica. Nel suo immaginario la grazia indica una bellezza prodigiosa e ineffabile, toccata in sorte a quei fortunati la cui connaturata armonia dona loro la capacità di librarsi dalla pesantezza della memoria e dalla materia. Gli altri, invece, invano anelano ad essa e, nonostante i loro tentativi di elevarsi verso una dimensione di leggerezza esistenziale, sono inesorabilmente risucchiati da una zavorra psicologica

¹² Sul rapporto di Morante con Simone Weil cfr. C. D’Angeli, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci editore, 2003, pp. 81-103; A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 11-66.

¹³ E. Morante, *Diario 1938 [Lettere ad Antonio]*, a cura di A. Andreini, Torino, Einaudi, 1989, p. 6.

¹⁴ Ivi, p. 42.

¹⁵ Cfr. al riguardo E. Porciani, *L’alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli (CZ), Iride, 2006, pp. 105-126.

¹⁶ E. Morante, *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babboni e C. Cecchi, Presentazione di C. Garboli, Torino, Einaudi, 2002, p. 81.

che blocca il costituirsi di relazioni sane con il mondo circostante, oltre che dal peso di un corpo sentito come fonte di sofferenza e di umiliazione.

Se questa *Weltanschauung* si precisa già durante la prima fase della produzione di Morante, il lavoro in cui più programmaticamente in questi anni è tematizzato il conflitto tra peso e grazia appare senz'altro *La lezione di ginnastica*, nel quale la goffa ginnasiale protagonista assurge a epitome della vita dis-graziata di molti personaggi morantiani, da intendersi, etimologicamente, come destituita di ogni possibilità di grazia. Il racconto, proveniente dalla donazione del 2016, è conservato presso l'Archivio Morante in due copie dattiloscritte, catalogate come A.R.C. 52 I 1/39, cc. 258r-262r e 263-267r, ed è privo di indicazioni cronologiche, anche se sono degne di nota alcune similarità con *Le due madri di Marta* («I diritti della scuola», 3 gennaio 1937), del quale comunque parrebbe successivo vista la più compatta tenuta diegetica.¹⁷

Quella in nostro possesso è una stesura pressoché ultimata, con alcune cancellature apportate durante la trascrizione a macchina e pochi interventi autografi nella prima copia, dalla quale si cita. Questa, peraltro, presenta sul verso di due carte altrettanti tentativi di *incipit* sotto il titolo già definito. Nel primo caso (A.R.C. 52 I 1/39, c. 256v) il focus è sulla famiglia della ragazzina protagonista, di cui subito si presentano le sorelle dalle «belle treccioline dorate» e gli altri fratelli, un passo che nella stesura pervenuta compare, con una formulazione simile, all'inizio della seconda parte del racconto. Nell'altro caso (ivi, c. 257v), il testo è pressoché quello definitivo dell'*incipit*, pur con varianti lessicali e un diverso montaggio delle frasi, mostrando come l'autrice avesse trovato non solo l'attacco giusto, ma anche la chiave della struttura complessiva del racconto. Come stiamo per vedere, infatti, la sequenza della lezione di ginnastica precede la presentazione della situazione familiare della protagonista:

La maestra di ginnastica, signorina Eligi, in camicetta bianca e gonna a pieghe, aspettava le allieve della seconda ginnasio B, per la lezione del pomeriggio. Sotto la gonna, portava calzoncini di seta nera chiusi al ginocchio da un elastico. Aveva i capelli stretti in una reticella intorno al volto dai pomelli sporgenti, dalle labbra sottili, dai tratti regolari ma invecchiati. Nel mezzo della palestra, a gambe larghe e braccia conserte, ella si barcollava ora sul tallone ora sulla punta dei piedi, compiacendosi delle proprie scarpe di corda, leggere e flessibili. (*ibidem*)

La descrizione tratteggia la vanità, ma anche alcuni tratti maschilini che preludono alla severità della sfiorita signorina, padrona della palestra «dalle splendide vetrate sul parco» (*ibidem*) e dalle pareti «dipinte di figurine danzanti rosse e nere» (*ibidem*), nella quale in bell'ordine sono disposti gli attrezzi della ginnastica. Dopodiché, con

¹⁷ *Le due madri di Marta* affronta il tema della doppia maternità da un'altra prospettiva: quella della madre naturale che, dopo anni di condotta dissipata, viene a riprendersi la figlia, affidata ad una signora dell'alta borghesia. La trama, che nei suoi presupposti potrebbe ricordare *La piccola*, è piuttosto arzigogolata, concludendosi con la morte per malattia della «cattiva madre» (Ead., *Le due madri di Marta*, in «I diritti della scuola», 1936-1937, p. 91), che pure Marta ha iniziato ad amare e immagina, nel finale sogno che la rassicura, che salga «per la scala del cielo» (*ibidem*). Cfr. al riguardo E. Porciani, *L'alibi del sogno*, cit., pp. 90-95.

un ingresso di gruppo che qualcosa sembra vagamente trattenere della parata delle proustiane fanciulle in fiore per le strade di Balbec, entrano le allieve, disposte in fila. Tra queste, in ultima posizione – e non ce ne stupiamo –, perché è «la più minuscola di tutte» (*ibidem*), si trova «una fanciulla di nome Adelaide Lucia» (*ibidem*):

Era magrolina di persona, di capelli neri, e pallida di colore. Aveva piedi e mani così piccoli da far sorridere, senonché i suoi grandi occhi neri avevano uno sguardo cattivo e sfuggente. La sua bocca era sempre imbronciata, i suoi modi lunatici e schivi. Non piangeva mai, non baciava né abbracciava nessuno,¹⁸ e pareva terribilmente superba.

A giudicare dal suo corpo sottile, si sarebbe supposto che fosse brava in ginnastica. Nulla di più errato: in ginnastica, ella era l'ultima della classe. Chi sa come, al momento dell'esercizio le sue membra si appesantivano come piombo e la inchiodavano alla terra. E allora la goffaggine dei suoi sforzi per vincere quel peso era tale, che tutta la classe doveva ridere. (ivi, c. 258r)

Con il suo piccolo corpo irrigidito dalla responsabilità dell'esercizio individuale Adelaide Lucia – che la voce narrante spesso chiama con uno soltanto dei due nomi – sconta gli effetti delle 'leggi dei pesi', che la colpiscono ogni volta tenti di volteggiare sugli attrezzi della palestra. Non è fornita sul momento una spiegazione a questa inabilità, né troveremo in seguito un esplicito commento al riguardo, ma intanto colpisce l'incapacità della fanciulla di manifestare reazioni emotive, cosa che la fa apparire superba isolandola ancora di più. Intuiamo subito che la sua rigidità e la sua inabilità atletica sono tra di loro in qualche modo collegate, come suggerisce anche il desiderio di essere apprezzata celato sotto la sua alterigia, che si palesa quando Adelaide Lucia coglie uno sguardo della signorina Eligi e, «credendosi ammirata, s'inorgoglia al punto che le batté il cuore» (*ibidem*). Non a caso, quando si confonde con le altre e non è costretta alla performance, la ragazzina sente «le membra libere e sciolte, e il corpo le obbediva tanto graziosamente che quasi le pareva di danzare» (ivi, c. 259r), simile a una danzatrice indiana, e quasi avrebbe il coraggio di «battere la mano sulla spalla della sua vicina e dirle: "Mimì, come va?"» (*ibidem*). Ma è solo un'illusione:

Dopo la marcia, tutte si prepararono per il salto in alto. Le fanciulle, protese le braccia, prendevano lo slancio, e in quel preciso momento il loro corpo si liberava dal peso. Le gonnelline a pieghe si aprivano durante il volo, facendo la ruota; e quando le fanciulle, in punta di piedi e senza rumore, ricadevano sulla pedana, le gonnelline si richiudevano con leggerissimo sospiro.

"Tocca a te, Lucia", disse la signorina Eligi, con voce stridula. E si morse le labbra, e i suoi pomelli si accesero, mentre le sue pupille sicure e taglienti fissavano la scolara. Con buffo impeto, Adelaide Lucia volle costringere il proprio corpo al volo e sbatté contro la cordicella, che si staccò. Ed ella cadde sulla pedana di felpa, goffa ed arruffata come un anatroccolo al quale abbiano spennato le ali.

"Ah, sacco di patate!" gridò, con occhi scintillanti, la signorina Eligi, e tutte scoppiarono a ridere. (*ibidem*)

La tortura – o lo spettacolo, a seconda del punto di vista – non è ancora terminata. Dopo il salto in alto, l'insegnante costringe Adelaide Lucia all'asse di equilibrio, prova che ovviamente – mentre le «altre fanciulle si libravano [...] ridenti e a braccia

¹⁸ «Nessuno» è correzione autografa dell'originale e più debole di «le sue compagne» (A.R.C. 52 I 1/39 c. 263r).

aperte, come ballerine sulla corda» (*ibidem*) – lei fallisce: «quando Lucia si provò a fare come loro, la sua gamba destra si agitò nel vuoto, e il suo piede sinistro, impaurito, sdruciolò. La sua fronte si coprì di sudore freddo» (*ibidem*), nonostante prima abbia ostentato sicurezza e si sia incamminata verso l'attrezzo «impettita, gli occhi sprezzanti che non guardavano nessuno, e la testa un po' di sbieco» (*ibidem*). Di fronte a una simile umiliazione, tra le risate generali, la signorina Eligi, «trionfante» (*ibidem*), lascia riposare la fanciulla risparmiandole l'esercizio del trapezio e appellandola con un «povera figliuola» (ivi, c. 260r) che sembra tradire un po' di tardiva «indulgenza» (*ibidem*). La maestra si limita a invitare una delle allieve a offrirsi volontaria: «Clara Fedeli alzò la mano e disse: “Io”» (*ibidem*) – e il nome già preannuncia la limpida agilità della ragazza:

E con un lieve salto, si attorse attorno alla pertica, e in pochi attimi fu sulla cima del trapezio e poté stringere l'asse orizzontale fra le due palme. Così appesa, attirò tutta la sua forza nei polsi, e senza cessar di sorridere si fletté come una canna, e si protese, piegando i ginocchi, e ruotò su se stessa, e camminò lungo l'asse sulle mani, a testa in giù. Ridente e vermiglia in viso, era simile ad un angelo dalle piume rosse. Come due sottili fiamme, le sue trecce rosse oscillavano nel vuoto. Tutte le compagne, in delirio, gridavano: “Brava! Brava!” (*ibidem*)

Non potrebbe essere più stridente il contrasto con la derisione collettiva che ha accompagnato i disastrosi volteggi di Adelaide Lucia. Questa intanto assiste «in un angolo, grave, con occhi pieni d'odio» (*ibidem*) e crede che «con quegli applausi, volessero schiaffeggiare lei stessa» (*ibidem*), pur consolandosi col pensiero che lei, a differenza delle sue compagne, possiede «un destino; e forse questo la rendeva tanto superba» (*ibidem*).

Qui si conclude la prima parte del racconto, seguita da una seconda che costruisce, per così dire, l'eziologia del destino della protagonista, che altro non è se non il triste *plot* del suo romanzo familiare: «Ella era la quarta fra due fratelli e tre sorelle: e queste avevano belle treccioline d'oro, e quelle ciocche d'oro che leggermente battevano sulle fronti, aggiungendo luce agli occhi» (*ibidem*).¹⁹ Una così radicale differenza si riscontra anche in altri dettagli fisici e comportamentali: mentre lei è magra e patita, fratelli e sorelle sono «grassottelli» (*ibidem*) e spicca, in particolare, il colore, rispettivamente «cilestrino violaceo [e] tenerissimo verde» (*ibidem*), degli occhi di Arturo e Gabriella – ed è persino pleonastico rilevare l'occorrenza onomastica relativa al fratello. Tutti, poi, «avevano il riso facile, di suono gentile, e le maniere garbate» (*ibidem*), laddove

[...] Adelaide, così nera, e taciturna, e sempre col broncio, e spettinata, e che non voleva mai lavarsi, pareva – l'espressione era di sua madre, – pareva una cornacchia in una covata di colombe. Sua madre, in un litigio, le aveva detto che quel si pensava di lei. L'unica spiegazione possibile della sua presenza in quella casa era che il giorno della sua nascita, alla Clinica, l'avessero scambiata. (*ibidem*)

¹⁹ Nel primo *incipit* le maniere dei fratelli sono «disinvolte» (ivi, c. 256v) anziché «garbate», più marcatamente evocando la mancanza di naturalezza di Adelaide Lucia.

Adelaide Lucia si è talmente convinta che le suore abbiano scambiato le due bambine – «una bella, e l'altra brutta e nera» (ivi, c. 261r) – che ogni volta che vede la madre confabulare con le sue amiche ritiene che stiano parlando di lei: «di quella straniera che, discosta, nell'angolo della finestra fingeva di guardare un libro di figure» (*ibidem*), con un'immagine di separazione che replica quella della palestra. Tuttavia, «un problema restava: chi era la sua vera madre?» (*ibidem*): la domanda che Adelaide Lucia di continuo si pone affidando alla ricerca di questa figura la compensazione del rifiuto affettivo che la segna. Una mattina, mentre si reca a scuola con i fratelli e le sorelle accompagnati dalla governante francese, scorge una donna che potrebbe essere quella giusta:

Era alta, e portava un grembiule nero stracciato ai gomiti e impolverato, i piedi nudi in due scarpacce di pezza. Reggeva per le cocche un gran fazzoletto pieno di pane che, lo si vedeva, era secco, e certo era rubato. Aveva capelli neri, sciolti dalle forcine e tutti arruffati, grandi occhi neri pieni di cattiveria e di paura, mani sporche afferrate a quel pane. Andava dinoccolata e superba, e tale era il suo pallore, che la si poteva credere una morta. (*ibidem*)

Nonostante un fugace scambio di sguardi, Adelaide Lucia non può seguire la donna ed è costretta a entrare a scuola. Qui il segmento eziologico, rivelandosi un *flashback*, si ricongiunge con la scena della palestra. Mentre Clara Fedeli si esibisce nella sua angelica grazia di trapezista, il pensiero della fanciulla corre di nuovo alla donna intravista per strada:

Sua madre, la vera, viveva sulla montagna più alta del paese, in un deserto; e le sue amiche erano le nuvole che, in forma di leone e di serpente, passeggiavano lassù con lei. Sotto quel suo sporco grembiule nero, ella aveva due ali simili a quelle delle cicogne; e con esse volava frusciando, fra altri uccelli e fiere. (ivi, c. 262r)

L'immagine alata trasforma in grazia la trasandatezza e la tristezza della donna, che sarebbero dovute solo al dover pensare nuove storie da raccontare alla figlia in vista della loro ricongiunzione: quando «anch'ella sarebbe andata con sua madre svolazzando per l'aria e nuotando nel mare come i pesci» (*ibidem*), con prove di abilità ben più raffinate di quelle richieste dagli esercizi della signorina Eligi, oltre che «naturalissime» (*ibidem*) e spontanee. E poi

La sera, la vera madre di Adelaide Lucia si pettinava, e con dolcezza, senza strapparle i capelli, pettinava altresì Adelaide. Poi le annodava fra i capelli un nastro cangiante, e tenendola in braccio le diceva: "Poverina, devi aver paura, così piccola. Dormi, e non aver paura. Davvero che le persone più belle son quelle piccole. Quanto sei bella, Adelaidina mia". (*ibidem*)

Il racconto possiede la limpidezza di un apologo. Per quanto la voce narrante non espliciti il nesso, l'intreccio lascia chiaramente intuire come la goffaggine ginnica di Adelaide Lucia abbia a che fare con il disfunzionale rapporto con la madre, al quale la ragazzina reagisce con la superbia di chi rovescia la mancanza di affetto in un atteggiamento anaffettivo, che a sua volta si incarna nella sua rigidità fisica. L'esemplarità di Adelaide Lucia è tale che, quando leggiamo che «le sue membra si

appesantivano come piombo e la inchiodavano alla terra», non solo assistiamo all'ineluttabile compiersi del suo destino di *pesanteur*, ma anche vi si riconosce la sorte di quanti, non baciati dalla grazia, aspirano a un'altezza che non compete loro. L'unico rimedio a questa sorta di paralisi psicofisica è la fantasticazione: la creazione di un romanzo familiare alternativo rispetto a quello che la madre stessa le ha costruito, dotato di un lieto fine in cui finalmente, oggetto d'amore e di dolcezza, la figlia può librarsi insieme a un'altra madre che le vuole bene nella sua segreta aspirazione alla danza celeste.

La caratterizzazione di Adelaide Lucia non è un fenomeno isolato nella narrativa giovanile di Morante, richiamando altre fanciulle dall'aspetto umile e dimesso, ma dalla rigogliosa interiorità. È questo un tratto che si riscontra in versione malinconica e delicata già in alcune protagoniste delle prime fiabe, come la Mariolina della *Storia dei bimbi e delle stelle*, definita una «personcina sognatrice e fantastica»,²⁰ ma che poi prende sempre più la forma di una tendenza al delirio o comunque a una fantasticazione in cui il senso di realtà progressivamente si allenta per compensare la propria miseria esistenziale, dalla Antonia del *Gioco segreto* alla Lena di *Peccati*.²¹ Non di meno si può mettere in relazione il racconto con la rubrica di carattere autofinzionale *Giardino d'infanzia*, i cui quindici episodi apparvero su «Oggi» dal 17 giugno 1939 al 20 gennaio 1940 e che è stata recentemente ripubblicata in un volume col titolo *Aneddoti infantili*, da una suggestione della stessa autrice.²²

Innanzitutto, il fatto che Adelaide Lucia a ginnastica sia «l'ultima della classe» richiama per converso la storia iniziale della rubrica, *Prima della classe* («Oggi», 17 giugno 1939), che presenta invece le gesta poetiche della piccola Elsa, riconosciuto genio della versificazione già all'età di sei anni.²³ Una simile obliqua proiezione autobiografica della *Lezione di ginnastica* è però suggerita ancora più incisivamente da una rilevazione intertestuale che riguarda il secondo episodio della rubrica, *I miei vestiti*, pubblicato l'8 luglio 1939. Protagonista è una Elsa che ha già compiuto dieci anni e che, «non rassegnandosi alla mediocrità» (*Aneddoti*, p. 7), decide di apporre degli strampalati ornamenti ai vestiti ricavati dagli abiti smessi della famiglia e di presentarli come creazioni di alta moda. Divenuta oggetto delle beffe delle compagne, maschera il senso di solitudine e la «voglia di piangere» (ivi, p. 9) con un atteggiamento sprezzante e, soprattutto, con una fantasia che dovrebbe consolarla: «Io avevo un Fato. Alludo, capite, signori a quel decrepito fantasma. Mi parlava,

²⁰ E. Morante, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, a cura di G. Pontremoli, Trieste, Einaudi, 1996, p. 72.

²¹ Per la vicenda genetica di questo racconto, 'imparentato' con *Via dell'Angelo* («Meridiano di Roma», 14 agosto 1938) e pubblicato postumo nei *Racconti dimenticati*, cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finizione*, cit., pp. 33-74.

²² Ancora si legge nella *Nota dello Scialle andaluso*: «Il cugino Venanzio (1940) appartiene ad una serie di *Aneddoti infantili*, che forse prima o poi apparirà tutta in qualche volume sotto questo titolo» (E. Morante, *Lo scialle andaluso*, cit., p. 215). A rigore, quindi, la ripubblicazione del *Giardino d'infanzia* avrebbe dovuto essere accompagnata da altri testi di simile argomento.

²³ «Io facevo poesie con le rime, che venivano recitate da ragazzini scornati e lamentevoli nelle feste scolastiche. La direttrice mi presentava al pubblico dicendo: – Signori, devo premettere che le poesie che udirete sono state composte dalla bambina qui presente, e non esito a riconoscere, con intensa emozione, che siamo dinanzi a un genio –» (E. Morante, *Aneddoti infantili*, Torino, Einaudi, 2013, p. 3).

credete, in poesia» (*ibidem*). Il tono della narrazione è decisamente più leggero, in conformità alla rappresentazione umoristica della propria megalomania infantile,²⁴ ma la costruzione psicologica della piccola Elsa ricalca quella di Adelaide Lucia. Si può ipotizzare, pertanto, che questo racconto sia in qualche modo imparentato con la serie del *Giardino d'infanzia* costituendone forse un anello di passaggio, dato che appare più verosimile ritenere che dal 'destino' si sia passati al *surplus* connotativo del Fato.

Non meno interessanti sono, infine, i semi narrativi che a ritroso si possono riconoscere, innanzitutto in relazione a *Menzogna e sortilegio*. Come si sarà notato, la «vera madre» presenta tratti fisici e un'andatura, oltre alla sua superba sciattezza, che sembrano preannunciare l'aspetto di Anna Massia,²⁵ ma altrettanto significativo è il modo in cui la governante richiama Adelaide Lucia intenta a fissare la donna: «“Andiamo, Adelaide; t'incanti?”» (A.R.C. 52 I 1/39, c. 262r). La polisemia del verbo 'incantarsi' evoca una fissazione che è data non solo dallo sguardo fermo su qualcosa, ma anche dalla fantasticheria compulsiva del romanzo familiare: la stessa di Elisa, 'incantata' – e paralizzata – per anni nell'invenzione fantastica, tutta mentale, dell'«impareggiabile prosapia»²⁶ dei parenti trasformati in eroi.

²⁴ Megalomania che tocca il culmine quando il professor Scappaticci, di fronte a una creazione quanto mai fantasiosa, le dice che assomiglia a una cattedrale: «Arrossii; ma sentivo il tirannico fantasma compiacersi di una così aulica forma madrigalesca. Un tal madrigale, egli mi ripeteva fiero e soddisfatto, non toccherà mai ad una delle solite donnicciole» (*ivi*, p. 10).

²⁵ Si notano anche alcune somiglianze con la descrizione della vera madre nelle *Due madri di Marta*, a conferma di una persistente immagine materna: «Era piuttosto alta, robusta e malvestita, e sulle sue scarpe brillavano due grosse fibbie di latta. Non portava cappello, e i suoi capelli in disordine, crespi e neri, circondavano una faccia infiammata» (Ead., *Le due madri di Marta*, in «I diritti della scuola», 1936-1937, p. 90), così come in sogno Marta immagina di camminare insieme a quella che ancora non sa essere la sua madre adottiva «per un piacevole e fiorito viottolino, su cui tanti passerelli saltellavano» (*ibidem*).

²⁶ Ead., *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1994, p. 23.