

### 3.1.1. INFANZIA

Esiste un muro di confine costruito con tanta precisione, impossibile da abbattere. Raramente qualcuno passa al di là, sono i rari mezzi I.M. che fanno prevalere la parte di F.P. (e la Morante si definiva mezza I.M.),<sup>1</sup> altrimenti tutto è deciso; di là o di qua del muro si hanno mondi completamente antitetici.

Di là, oltre il muro, in lontananza, un mondo che a chi è troppo cresciuto in altezza e per età appare ormai inavvicinabile, quello che Arturo lasciò per venire di qua, da quest'altra parte di muro.

Le cose iniziano a farsi più chiare, ma appena si capirà cosa sta qua, immediatamente se un po' ormai s'è entrati nell'universo morantiano si comprenderà chi e cosa aspetta a quel mezzo I.M. che decide con estrema difficoltà di scalare il muro e cascare dall'altra parte, e magari trovare Vilma della *Storia* coi suoi gatti del Teatro Marcello intenta ad una conversazione celeste.<sup>2</sup> Perché quello è il mondo in cui si trovano gli animali e i bambini, che in terra sono gli unici salvi, puri e innocenti, piccoli e indifesi, ancora non macchiati dalla Storia, dal Potere, dalle false Rivoluzioni e tutto quanto i primi due termini con le iniziali maiuscole comportano. E a ben guardare salvi, belli e pieni di realtà sono tutti i giovani dall'infanzia fino all'adolescenza, al massimo. Oltre è già troppo e il termine 'adulto' è inammissibile. La gioventù insieme alle altre due parole della stessa famiglia semantica (giovane e giovinezza) sta necessariamente di là come il corpo giovane bello di cui si legge in *Lettere ad Antonio*, senza seguire con le righe successive che invece stanno di qua, nel tempo che scorre e lascia i segni sulla pelle.<sup>3</sup> La vecchiaia del corpo sta qua. Pare che Barrie non sia passato invano e infatti favole ce n'è di là. Ma al solito, appena si pronuncia il nome di qualche intellettuale cui la si può anche solo per un momento accostare, la Morante storce il naso e ricorda che di là sono anche ammessi quelli che stanno nella croce del *Mondo salvato dai ragazzini*, e chi pur cresciuto all'anagrafe non ne vuol sapere dell'età («il primo favore che devo chiedere ai miei biografi [...] è di non citare la mia data di nascita [...] a me piacerebbe d'essere senza età»),<sup>4</sup> scrive l'*Isola*

---

<sup>1</sup> Nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.* nel *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* l'acronimo I.M. sta per Infelici Molti; F.P. per Felici Pochi. Di sé nella terza parte della *Canzone* citata dal titolo *Agli I.M.* la Morante scrive: «parlo anche a te, mezza I.M. che qui scrivi», v. 397, p. 159.

<sup>2</sup> «Stava seduta in terra fra i gatti, e parlava con essi sempre in quel suo linguaggio rotto e inarticolato, che oggi però somigliava, nel timbro, a una voce di bambina. Da come le si accostavano e le rispondevano, era chiaro, a ogni modo, che i gatti comprendevano benissimo il suo linguaggio; e lei fra loro stava obliosa e beata, come chi è immerso in una conversazione celeste.» *La Storia*, pp. 820-821.

<sup>3</sup> «Un corpo è giovane bello. Ogni giorno la morte lo lavora: ecco una ruga, un segno, una gonfiezza, una grassezza sconcia e informe. E insieme finiscono la vita e la morte.» *Lettere ad Antonio*, p. 1617.

<sup>4</sup> *Cronologia*, p. XX.

d'Arturo per sentirsi un ragazzo<sup>5</sup> e anche le nonne e le vecchiette di centovent'anni come Tia Patrocino in *Aracoeli*.

Insomma tutte le parole che stanno di là sono connotate positivamente e sono la maggior parte di quelle presenti nella costellazione terminologica con parola-guida INFANZIA. Elsa Morante le riveste di tutto il suo affetto e bada bene nella creazione dei rapporti sintagmatici a dare a intendere al lettore che sono parole di molto valore presenti nel nucleo portante del suo sistema lessicale. Fanno eccezione quelle che accanto ad una valenza positiva ne contano un'altra opposta e ciò si vedrà procedendo nella lettura. Per ora in questa categoria di parole che annoverano sensi antitetici, variabili secondo il contesto in cui sono inserite, si evidenzia *età* – se indicante un tempo che supera l'adolescenza o non corrisponde a quello della magiche *vecchiette* e *vecchierelle* che costellano le sue *fiabe* e non mancano in *Racconti dimenticati* e che, come se la vita fosse un circolo o ciclo, sono molto vicine ai *bambini*, condividono con essi esperienze precluse agli adulti di *età* media. Fa eccezione inoltre *maturità*, inserito nel gruppo perché nei pensieri e nelle ambizioni del *ragazzo* Arturo vale come necessario passaporto per un futuro felice.

Ci si è divertiti in questa breve introduzione, scegliendo un registro stilistico e un procedimento critico diversi da quelli precedentemente adottati. Ma siamo nel sottoparagrafo che ha come parola-guida INFANZIA e c'è da gioire di fronte a questo lessema, direbbe la stessa Morante, e anche *giocare* con la scrittura come lei faceva al tempo delle *favole* e come non smise mai di fare anche se il *gioco*,

---

<sup>5</sup> Nel libro di Antonio Debenedetti, *Giacomino* [1994], Venezia, Marsilio, 2002, si trovano più o meno ampi frammenti di lettere scritte da Elsa Morante nel 1957, anno della pubblicazione dell'*Isola di Arturo*. A Giacomo Debenedetti, cui Einaudi aveva spedito le bozze dell'*Isola di Arturo*, Elsa Morante emozionata ed in tensione, come lei stessa afferma, per il giudizio del critico, in quel famoso 1957 scrisse: «Mi ha meravigliato la presenza (da lei riscontrata), in questo libro, della mia intelligenza, che invece, mentre lo scrivevo, mi sembrava esclusa e lontana. Le dirò dunque, su questo mio romanzo, la seguente, unica cosa (e spero che non sia troppo): e cioè che la sola ragione che io ho avuta (di cui fossi consapevole) nel mettermi a raccontare la vita di Arturo è stata (non rida) il mio antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo», p. 113. La Morante a quell'epoca conosceva bene l'opera debenedettiana (la prima serie dei *Saggi critici* è del 1929, la seconda del 1945 e al 1947 risale l'importante saggio *Personaggi e destino*), che tra le tante innovazioni introdotte nel campo della critica letteraria puntava l'attenzione sulla memoria involontaria dell'autore. Avendo Elsa Morante una sera a cena ascoltato il critico parlare di lei usando il termine 'intelligenza' e conoscendo le valenze non sempre positive riservate dalla scrittrice alla parola, gli scrisse la lettera citata. Scrive inoltre Elsa Morante: «È vero, effettivamente, che da bambina mi sarebbe piaciuto di essere un ragazzo, per la ragione che, fra i ragazzi, trovavo maggiore spirito di avventura, e quelle aspirazioni all'eroico, o, magari, all'impossibile, che raramente si incontrano fra le bambine, giacché il carattere femminile, in genere, è più *pratico* di quello degli uomini», in *Cronologia*, p. XXVI. Del rapporto d'amicizia che unì Elsa Morante e Giacomo Debenedetti il libro del figlio Antonio offre un'ampia trattazione. Dei *ragazzini* che entrano nel titolo del libro del '68 la Morante fornisce una delucidazione nella *Nota introduttiva* all'edizione einaudiana (collana Gli Struzzi) del '71: «Chi siano, in ultima analisi, secondo l'autrice, i *ragazzini*, è spiegato nella prima delle "Canzoni popolari", la ormai quasi famosa *Canzone degli F.P. e degli I.M.* Essi si identificano, in sostanza, coi Felici Pochi (F.P.), nei quali consiste il *sale della terra*, e che saranno sempre, infine, i veri rivoluzionari. Che questi poi oggi si trovino (quando si trovano) in specie fra i giovanissimi, è un fatto significativo delle società attuali, le quali non tardano a sopprimere, in varia maniera, il non assimilabile, o a corrompere tutto quello di cui si appropriano. Il rischio, oggi più che mai, è "diventare adulti".»

che già allora doveva restare segreto come nel titolo del racconto della raccolta omonima del '41 (*Il gioco segreto*), si farà sempre più duro e dovrà scontrarsi con la *pesanteur* di memoria weiliana, ma non per questo perderà la grazia.

L'aggettivo *fiabesco* si definisce meglio per opposizione come De Saussure riteneva dovesse accadere nel sistema ideale della *langue* per individuare il significato di ogni *parole*. In una scheda-contesto del *Lessico* si incontra Manuele piccolo lettore di *fiabe* nella casa dei Quartieri Alti. Dice di sé che s'infervorava nei suoi "soggetti fiabeschi", mentre la madre, che cercava di abbandonare le sue usanze originarie che l'avevano vista "cantastorie eccelsa" per assumere atteggiamenti più conformi al mondo dei padri, si mostrava "disincantata e distratta" badando al figlio «con una certa aria d'indulgenza superiore: quasi alienandosi di proposito da simili interessi per lei datati, e non più adatti alla sua maturità.»<sup>6</sup> *Fiabesco* è il contrario di 'disincantato' e 'distratto', e sinonimo di *incantato* e 'attento'. 'Attento' rinvia al derivato 'attenzione' e la definizione che del sostantivo fornisce Simone Weil si addice all'occasione: «L'attenzione estrema costituisce nell'uomo la facoltà creatrice; e la sola attenzione estrema è religione. La quantità di genio creatore di un'epoca è rigorosamente proporzionale alla quantità di attenzione estrema, e quindi di autentica religione, esistente in quell'epoca»<sup>7</sup> e per Elsa Morante la parola 'religione' oltre ad indicare un credo assume un altro profondo significato e può trovare il suo sinonimo in 'simpatia' nel senso inteso dalla scrittrice nelle sue opere.<sup>8</sup> «Non si può vivere senza religione [...]. Parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare per gli altri. L'arte per esempio, nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione.»<sup>9</sup> *Incanto* e *incantare* sono termini che, facenti parte anche del gruppo terminologico guidato dalla coppia AMANTE e AMATO, si presentano qui ad indicare l'adesione ad un tempo che si distingue da quello degli adulti e della *maturità*. E, dall'analisi svolta nel primo capitolo, s'è capito quanto la *maturità* non sia un pregio, appare tale a chi non l'ha e la brama con ogni forza per farsi finalmente riconoscere e amare, come accade ad Arturo che aspira ad essa e desidera l'*avventura* al modo del leggendario re da cui trae il nome e, meglio ancora, degli eroi che realmente esisterono. Il passaggio al mondo della *maturità* richiede ardimento e che il *ragazzo* sia *eroe* pronto all'*avventura* come i grandi cavalieri che si gettavano nelle *imprese* per testimoniare il proprio valore. Questo pensa Arturo, ma è solo una *meravigliosa* fantasia di *fanciullo*. Solo da adulto, solo dopo aver raggiunto la *maturità*, Arturo, come promesso dal padre, potrà insieme a lui solcare il mare verso il fantomatico *estero* ed entrare simbolicamente in quella che crede essere la vera vita e non è invece che una delle possibili vite, peraltro meno appetibile di quella dell'*isola se*, come testimonia il romanzo, l'ormai adulto Arturo ci narra delle sue vicende di *ragazzo* – il sottotitolo dell'*Isola di Arturo* è "Memorie di un fanciullo" – e non della sua vita immersa nella Storia una volta uscito dal *limbo* o *eliso*.

---

<sup>6</sup> *Aracoeli*, p. 1263, per questa e le citazioni precedenti.

<sup>7</sup> Simone Weil, *L'ombra e la grazia* [1947], Milano, Bompiani, 2002, p. 211.

<sup>8</sup> Per 'simpatia' si rimanda al primo paragrafo del secondo capitolo.

<sup>9</sup> Andrea Barbato, *Attraverso occhi adolescenti riesce ad individuare la realtà*, in «Il Giorno», 4 settembre 1963, p. 3.

Nella poesia d'apertura del romanzo dal titolo *Dedica*, poi passata l'anno successivo con quello dell'*Isola d'Arturo* nella raccolta *Alibi*, **limbo** ed **eliso** valgono come sinonimi di **isola**, indicante una condizione esistenziale paradisiaca, possibile dunque solo nello stadio incerto e passeggero dell'**infanzia** e della prima **adolescenza**. Evidentemente è meglio ricordarsi dell'**isola**, metafora dell'**infanzia**.<sup>10</sup> Il tempo della Storia è riservato al successivo romanzo (*La Storia*) dove prosegue con nuovi personaggi la vicenda d'un qualunque Arturo ormai adulto in un tempo in cui la vita tende alla morte.<sup>11</sup>

La parola **infanzia** si trova perciò spesso correlata a **fiaba** e a **mito** (molto indicativa la scheda contesto tratta da *Menzogna e sortilegio* sotto il lemma **mito**) e 'Mille e una notte' non indica soltanto il titolo della famosissima opera ma diventa proprio in virtù della sua notorietà una formula mitica dal significato connesso al mondo del **meraviglioso**, del **fantastico**, del **magico**.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Dalla quarta di copertina dell'edizione einaudiana (Collana Gli Struzzi) del 1975 dell'*Isola di Arturo*: «nelle figurazioni dei miti eroici, l'isola nativa rappresenta una felice reclusione originaria e, insieme, la tentazione delle terre ignote. L'isola, dunque, è il punto di una scelta: e a tale scelta finale, attraverso le varie prove necessarie, si prepara qui nella sua isola l'eroe-ragazzo Arturo. È una scelta rischiosa, perché non si dà uscita dall'isola senza la traversata del mare materno: come dire il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza», in *Cronologia*, p. LXVI.

<sup>11</sup> Cfr. Marco Bardini che nel suo libro *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* legge il romanzo *L'isola d'Arturo* con numerosi riferimenti al filosofo Martin Heidegger.

<sup>12</sup> Si riportano alcuni esempi dove compare il sintagma 'Mille e una notte' (da me sottolineato) tratti da diverse opere della Morante. «Tre sono i grandi miti dei poveri fanciulli: il Paradiso, il miracolo, e la ricchezza, e questi grandi miti si confondono insieme e si spiegano a vicenda. La Vergine possiede le qualità di una maga regina, il Paradiso è un feudo ducale. Il Nazareno, lasciata in terra la sua tunica di povero ebreo, si veste di porpora come un principe della Chiesa; i suoi mille servi e paggi, sia gli arcangeli e i serafini giganti che i gaudiosi cherubini nani, penetrano dovunque, e possono, volendo, eseguire i più bizzarri prodigi, come i genî delle *Mille e una notte*. La volta celeste è una caverna d'oro, il privilegio dei santi e dei martiri è l'oro, la colomba spirituale è raggiata d'oro, la Trinità si asside in trono d'oro. E le magioni terrestri dei ricchi appaiono, di rimando, una dimora del mistero, e del magico oltretomba.» *Menzogna e sortilegio*, pp. 746-747. «Ricordo che, in quell'epoca, facevo sogni da *Mille e una notte*. Sognavo di volare! Sognavo d'essere un signore magnifico, che gettava in aria alla folla migliaia di monete! O un gran monarca arabo, che attraversava a cavallo un deserto bruciante; e, al suo passaggio, dalle rocce del deserto sgorgavano freschissime sorgenti verso il cielo!» *L'isola di Arturo*, p. 1242. «La ragione per cui donna Amalia non ingrassava troppo era che, nell'intimo di lei, continuava ad ardere, senza mai consumarsi, quel fervore che una donna comune può conoscere quando è bambina; ma che poi si frena in gioventù, e tramonta nell'età adulta. I sentimenti, i pensieri di donna Amalia erano sempre in moto, sempre accesi; e perfino nel sonno non si quietavano giacché il suo riposo era un tale spettacolo di sogni che, a raccontarli, sembrerebbero le *Mille e una Notte*. Il segreto del carattere di donna Amalia stava tutto in ciò: che ella, a differenza della gente comune, non acquistava mai, verso gli aspetti (anche i più consueti) della vita, quell'abitudine da cui nascono l'indifferenza e la noia. Mostrate a un bambino un candelabro acceso: spalancherà gli occhi, agiterà le mani e farà festa come se vedesse una meraviglia della natura. Col tempo, egli s'abituera alle grazie della vita, e ci vorrà qualcosa di raro per dargli meraviglia e piacere. Non così per donna Amalia; essa rimaneva sempre una novellina, e il mondo, per lei, era un teatro d'Opera sempre aperto, con tutte le luci accese. Per esempio: che cosa c'è di più comune, di più visto, del sole e della luna? Ebbene: a ogni sole, a ogni luna, donna Amalia si entusiasmava, si incuriosiva, e si tormentava d'invidia come se vedesse passare il corteo della Regina di Saba.» *Lo scialle andaluso*, p. 1518. «Almeria espejo mirror specchio. Di questa città io so poco o niente. Anche l'opuscolo, che ho qua sotto gli occhi, me ne dà scarse notizie. Chiamata in antico il Grande Porto... Già covo di pirati... Già capitale di splendore moresco... Le sole immagini sue, che tuttora porto fisse nella mente, sono un paio di cartoline illustrate, giunte in passato a Roma, col

Come già per *fiabesco*, per comprendere il significato dell'aggettivo *favoloso* si ricorre al rapporto sintagmatico tra questa parola e le altre presenti nelle schede-contesto del *Lessico* che la contengono. Manuele ricorda che dai pettegolezzi intorno alla *preistoria* di sua madre egli si stornava con disprezzo e diffidenza, poiché difendeva la storia d'origine di Aracoeli da ogni intrusione, da ogni "indiscrezione volgare" e con essa «le distese infinite dell'ignoranza contro ogni e qualsiasi frontiera». La storia riguardante Aracoeli in Andalusia, la sua "preistoria", a Manuele non è mai stata raccontata dalla madre, che anzi lo aveva lasciato nella sua "ignoranza", sentendo però che lui di lei «inconsapevolmente sapev[a] tutto». <sup>13</sup> Quella conoscenza gli è stata infusa da quando le cresceva nell'utero, «attraverso lo stesso messaggio cifrato che aveva trasmesso dalla sua pelle» a quella di lui "il colore moreno". Manuele continua dicendo: «E sarebbe stato, dunque, vano tentare una traduzione terrestre di quanto io portavo congenito, dentro di me, già stampato nel proprio codice favoloso». <sup>14</sup> Tutto quanto precede il sintagma "codice favoloso" permette una volta arrivati ad esso di penetrarne a fondo il senso. Viene, in questo passo, presentata di nuovo l'opposizione tra due mondi, così anche la parola *codice* si biforca in due sensi opposti, *codice* nella Storia e *codice* fuori di essa, *favoloso*. Spesso la parola *ignoranza* e similmente gli aggettivi *ignaro* e *ingenuo* e *idiota* designano la condizione di chi non conosce secondo le regole dell'educazione borghese e, considerato il senso del termine 'borghese', <sup>15</sup> assumono perciò un valore tutto positivo, perché non limitano e non costringono ad una visione esclusivamente terrestre, che elimina il *miracoloso*, lo *straordinario*, il divino. Negli infiniti e beati terreni di questa *ignoranza*, vi sono altre regole, altre leggi *favolose*, ovvero non terrestri – o per lo meno non traducibili su questa terra con la ragione, ma apprese tramite altri sensi – appartenenti ad altri mondi, quello celeste (nella poesia *Lettera di Alibi*: "grazia favolosa") o al mondo delle *favole* che ha regole tutte sue.

Per capire la valenza *favolosa* del termine *estero* si mostra utile il richiamo ad un frammento del lungo racconto *La storia dei bimbi e delle stelle* risalente alla fase giovanile della scrittrice: «Del resto, se questa conclusione non vi persuade abbastanza, potete scrivere, per chiedere schiarimenti, al "Giardino Meraviglioso, Piazza delle Stelle, Paese dei Sogni (Estero).» <sup>16</sup> Giardini, *stelle* e sogni contribuiscono a creare nell'immaginario *infantile* un non ben identificabile *Estero*. Tale evanescenza resta attorno alla parola nell'*Isola* dove non mancano *stelle*, *astri* e *firmamento* o *cielo* sempre capaci alla sola pronuncia di condurre in una dimensione extratemporale, di grazia e leggerezza lontane, che sia della memoria o del sogno o dell'immaginazione o della creazione artistica, elementi questi ultimi quattro che non di rado si trovano congiunti. Il

---

timbro di Gergal, e conservate per anni in casa nostra. La prima è un'antica veduta della Porta di Almeria (la puerta de oro) disegno da *Mille e una notte*, stampato in un colore ocra solare (l'oro) con qualche macchia d'azzurro e di vermiglio. Simile a un'altissima nave, questa Porta si erge a specchio di un approdo popolato di vele e di minuscoli personaggi d'oriente.» *Aracoeli*, pp. 1087-1088.

<sup>13</sup> Questa e le precedenti citazioni sono tratte da *Aracoeli*, pp. 1040-1041.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 1041, anche per le citazioni precedenti.

<sup>15</sup> Cfr. Primo capitolo.

<sup>16</sup> Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride edizioni, 2006, p. 44.

termine *stella*, che può essere metaforicamente usato per rappresentare dei personaggi, di questi racconta la composizione celeste presso gli occhi innamorati dell'amante.

Mentre per gli aggettivi esaminati fino a questo punto del sottoparagrafo il senso rimane stabile, si assiste ad una variazione in negativo del senso dell'aggettivo *futile* dalle prime prove (dove lo si trovava anche riferito ad animali e *bambini* per indicarne la grazia e leggerezza) all'ultimo romanzo. A notare questa metamorfosi per prima Bruna Cordati:

puntualmente riappare qui [in *Aracoeli*] il termine «futilità», da me altrove segnalato nella forma aggettivale «futile»; «futile» ricava in *Menzogna e sortilegio* il suo significato da una zona di senso vicina a quella di «arguto»; è ciò che trova la sua spiegazione in un luogo che altri non conoscono, fuori dello spazio e del tempo; è ciò che non cerca ragioni nella propria esistenza, che è ilare, distratto, e superbo della propria nobile irresponsabilità. Qui, in *Aracoeli*, invece, vive solo la paura delle mostruosità che la metamorfosi può creare.<sup>17</sup>

Questa analisi viene confermata da Giovanna Rosa che, considerando *Aracoeli* «la palinodia amara di tutti i precedenti romanzi morantiani», sostiene che

spia significativa del tracollo sopravvenuto è, molto morantiamente, la declinazione diversa che assume l'aggettivo «futile»: non più indice della grazia leggera e amabile, di cui erano ricchi il cugino Edoardo, il gatto Alvaro e l'infante Usepe, ma banale connotazione di gesti e mormorii irrilevanti o insensati.<sup>18</sup>

Non va dimenticato che *Aracoeli* è non solo il romanzo che nasce dalla metamorfosi delle precedenti prove ma un romanzo in sé estremamente metamorfico,<sup>19</sup> dove il non detto o l'appena detto assume enorme rilevanza e le troppe parole vogliono spesso sviare dal vero.<sup>20</sup> La declinazione dell'aggettivo *futile* rappresenta un indizio di questo procedimento che ricava il suo equilibrio

---

<sup>17</sup> Bruna Cordati, *Aracoeli l'innocenza punita*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, XXI, numeri 47-48, giugno-dicembre 1994, p. 284. E si rinvia anche al precedente saggio della Cordati, *Menzogna e sortilegio: lo spazio della metamorfosi*, in «Paragone-letteratura», n. 450, agosto 1987, pp. 77-87.

<sup>18</sup> Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2006, pp. 293-295.

<sup>19</sup> Secondo Garboli: «L'opera della Morante ha per oggetto la metamorfosi, mentre è in se stessa, a ogni libro, una metamorfosi.» Cesare Garboli, *Al lettore, Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 12.

<sup>20</sup> E a tal proposito possono tornare utili le osservazioni di Pedullà su Alberto Savinio che, trattato come un personaggio da romanzo, possiede molti elementi comuni con l'ultimo personaggio morantiano: «Chirico ossia *kerux*, l'annunciatore greco. Cosa scende ad annunciare questo precursore che non alza mai la voce? Linguaggi umili e idee apicali, ritmi vertiginosi, pungolo lacerante. Non temete l'oscillazione del gusto. È pur sempre movimento. Un nevrastenico non ha paura della mobilità del corpo e della mente. Ne ha sempre il desiderio. Chi sarà mai dunque veramente questo pioniere venuto dal Mediterraneo? "Colui che esamina le cose da sotto". Si esamini Savinio da ogni lato. Sarà da rivoltare incessantemente. Non confesserà mai il suo segreto questo gran chiacchierone che intrattiene conversando su ogni tema.» Walter Pedullà, *Le armi del comico*, Milano, Mondadori, 2001, p. 152.

dal non possederlo. Non poche volte parole da sempre presenti nel sistema lessicale morantiano assumono in *Aracoeli* connotazioni sinistre, addirittura negative, senza però perdere il senso originario e questo stridere antitetico rende la dolorosa riconquista del primo senso assolutamente commovente (tra tutti la parola ‘animale’ e specificamente ‘cane’):<sup>21</sup> l’ultima avventura della parola, l’impresa di una vita di scrittura. Dire dell’irrealità, della bruttezza e far baluginare la bellezza della grazia, estrema speranza. Qui la scrittura con un che di esaltato, di esagerato, di febbrile sfociante nell’allucinato, tendendo ai toni alti e poi improvvisamente incedendo nei territori della bruttezza, serve a palesare la nevrosi del suo protagonista maschile, la verità del suo spaesamento, che chiede una straordinaria occasione per manifestarsi: quella della memoria e del viaggio che gli devono valere da antidoto contro la malattia dell’anima.

Che la prima pagina di *Aracoeli* contenga versi di una canzoncina in spagnolo, “una canzoncina speciale delle sere di plenilunio” («luna lunera / cascabalera / los ojos azules / la cara morena»)<sup>22</sup> risulta altamente significativo e utile per dimostrare la continuità tematica e lessicale tra le opere della Morante.

Si torna al tempo definito dalla scrittrice nella *Nota* allo *Sciallo andaluso preistoria*,<sup>23</sup> quando componeva storie e poesie per i bambini su periodici come il «Corriere dei Piccoli», «I diritti della scuola», «Il Cartoccino dei Piccoli». In queste storie il ricorso ai versi è frequente.

Occorre citare dal saggio di Giuseppe Pontremoli, *La preistoria della Morante*, uno dei primi e tuttora dei pochi<sup>24</sup> ad essersi occupato della Morante di prima di *Menzogna e sortilegio*, di cui svela con cura la fucina creativa attiva già dalla fanciullezza:

Il “romanzo-fiaba”, *Le straordinarie avventure di Caterina*, inizia alla maniera dei cantastorie, con un’introduzione in versi che accenna a luoghi, situazioni, personaggi che si incontreranno poi nel corso della storia [...] e con l’invito a partire, non appena sopraggiunga la notte, con il treno delle meraviglie. Partire, soprattutto, «senza salutare nessuno», in libertà piena, senza rendere conto a chicchessia del proprio andare, in una sorta di kafkiana “passeggiata improvvisa” tanto apparentemente immotivata quanto profondamente incontenibile. E la storia, che si apre subito con la narratrice che vi entra e ne dichiara, come i narratori orali, e come altrove la stessa Morante, la veridicità, è la storia di Caterina.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Per queste due parole si rimanda al paragrafo precedente.

<sup>22</sup> *Aracoeli*, p. 1039.

<sup>23</sup> Nella *Nota* per la raccolta *Lo sciallo andaluso*, Torino, Einaudi, 1963, ad opera della scrittrice, compare il termine *preistoria*. Con questa raccolta la Morante indica ai suoi lettori cosa far sopravvivere della sua produzione giovanile: «*Il ladro dei lumi*, finora inedito, porta la data del 1935, e appartiene dunque ancora alla preistoria dell’autrice. Una preistoria, come si vede, non risparmiata da terrori primordiali: e ne dà successiva testimonianza, un anno dopo, *L’uomo dagli occhiali*, il quale risente poi, nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e l’ultima volta che E.M. – sia detto a sua giustizia – risentì l’influsso di un qualsiasi autore al mondo).»

<sup>24</sup> Tra questi, l’importante studio di Elena Porciani, *op.cit.*

<sup>25</sup> Giuseppe Pontremoli, *Giocando parole. La letteratura e i bambini*, Napoli, L’ancora del Mediterraneo, 2005.

In poche righe Pontremoli coglie parole, motivi e temi che tanta parte avranno nella successiva scrittura morantiana. Il termine ‘cantastorie’ conduce al risvolto di sovrapposizione per la prima edizione del *Mondo Salvato dai ragazzini* dove alle informazioni sul libro la Morante ne aggiunge alcune su di sé;<sup>26</sup> anche Aracoeli viene definita da Manuele «cantastorie eccelsa, e poi compagna delle nostre fiabesche letture serali!»<sup>27</sup>

Partire come per una passeggiata improvvisa di kafkiana memoria. Anche dalla sola lettura di *Lettere ad Antonio* si comprende la stima e l’affetto della Morante nei confronti dello scrittore ceco.

Manuele allora come un cantastorie allucinato disperato e pieno d’amore si rivolge ad una donna, la notturna e lunare Aracoeli, non trovandola, la cerca nella sua terra natia, in Andalusia. La sua è una “passeggiata” apparentemente folle, apparentemente immotivata, estremamente incontenibile. Una forza a lui ignota spinge il cantastorie in Andalusia sulle tracce della madre Aracoeli.

L’esperienza della **preistoria** non è mai scomparsa, ecco che torna nella prima pagina come anche nel corso del romanzo con altri versi spagnoli.<sup>28</sup>

La parola **preistoria** indica, come accennato, la produzione giovanile della scrittrice e, inserita nelle opere, oltre a significare classicamente l’insieme delle prime e ormai passate concluse origini di un fenomeno, prende a ben vedere un senso tutto morantiano. La **preistoria**, come la vita trascorsa in Andalusia da Aracoeli e terminata per sempre con l’ingresso nella casa dei Quartieri Alti e come in realtà il passato di ciascuno, riemerge, non si può cancellare del tutto (la Morante in quanto scrittrice ne è un esempio, Aracoeli in quanto personaggio un altro). La **preistoria**, in cui ancora si può essere tutto, è paragonabile al **limbo** o **isola** in cui vive il **ragazzo** Arturo, designa un tempo e uno spazio parallelo a quello della società dal tempo storico che avanza verso un improbabile o alienante o irreal futuro, avvolta nella confusione insostenibile e nell’imposizione di gerarchie, divisioni razziali e ruoli fissi con cui si trova infine a coincidere l’essere dell’uomo. La **preistoria** viene allora a configurarsi come il luogo e il momento dell’anarchia pura, della libertà irrefrenabile, il mondo del possibile, della felicità, come il regno delle fate o il felice castello delle **favole**.

I versi delle **nenie di culla e canzoncine, filastrocche**, sono tra i ricordi indelebili di un bambino. *Le straordinarie avventure di Caterina* si aprono con un’introduzione in versi presenti anche in altri testi per l’infanzia della Morante. Ripetizioni, rime, assonanze perché il **bambino** riesca ad orientarsi, a

---

<sup>26</sup> «Come professione o mestiere, il suo ideale sarebbe di andare in giro per strade a fare il cantastorie», in Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1999, p. 682.

<sup>27</sup> *Aracoeli*, p. 1263.

<sup>28</sup> In alcuni si nota una non completa fedeltà alla grammatica spagnola; si è di fronte sicuramente ad una sottile trovata della Morante volta ad evidenziare da un lato Aracoeli che va incivilendosi a scapito della sua ‘barbara’ origine e della sua lingua naturale, dall’altro gli scherzi della memoria cui Manuele è soggetto, ovvero accanto ai ricordi veri gli ‘apocrifi’ come lui stesso suggerisce, la probabile invenzione di parti del proprio vissuto nel momento in cui se ne parla o narra.



immaginare, a sentire la situazione che gli viene cantata o descritta.<sup>29</sup>

In *Aracoeli* il termine **canzone**, anche nelle sue forme alterate, il sintagma nominale ‘nenie di **culla**’, seguiti o no da versi, ricavano il loro senso direttamente dalla cultura popolare andalusa, intervengono ad assolvere una funzione che è quella stabilita dal testo saggistico di Federico García Lorca sulle ninne nanne e una canzoncina di cui in *Aracoeli* sono trascritti i versi si rinviene nel saggio lorchiano, del quale in nota vengono offerte ampie parti, estremamente significative per comprendere il rapporto di *Aracoeli* con suo figlio Manuele.<sup>30</sup> Si

---

<sup>29</sup> «La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la fiaba consiste in una serie di ostacoli da superare. Il piacere infantile d’ascoltare storie sta anche nell’attesa di ciò che si ripete: situazioni, frasi, formule.» Italo Calvino, *Lezioni americane* [1988], Milano, Mondadori, 2002, p. 43.

<sup>30</sup> Le sottolineature e le inserzioni tra parentesi quadre sono mie. «Nella melodia, come nei dolci, trova rifugio l’emozione della storia, la sua luce stabile, senza date, senza vicende. [...] La melodia, ancor più che il testo, fissa il carattere geografico e la linea storica di una regione e rivela prontamente le tracce vere di un profilo cancellato dal tempo. [...] Qualche anno fa, girellando nei dintorni di Granada, udii cantare una popolana che addormentava il suo bambino. Avevo sempre notato la pungente tristezza delle nostre canzoni di culla; mai come allora, però avevo colto questa verità in tutta la sua concretezza. Avvicinandomi alla donna per trascrivere la canzone, constatai che era una bella andalusa, allegra, senz’ombra di malinconia. Evidentemente operava in lei una tradizione vivissima, ed ella compiva il suo mandato con fedeltà, come se ascoltasse le remote voci imperiose che fluivano nel suo sangue. Da quella volta mi sono dato a raccogliere ninne nanne in ogni luogo di Spagna: volevo conoscere in qual modo le donne del mio Paese addormentassero i figli e, dopo qualche tempo, ne trassi il parere che la Spagna adopera le sue melodie più tristi (e i suoi testi di più fonda malinconia) per accarezzare il primo sonno dei suoi bimbi. Non si tratta, no, di un solo campione o di una canzone isolata entro una regione. Tutte le regioni, dalle Asturie all’Andalusia e dalla Galizia alla Murcia, passando per lo zafferano e il piano allungato della Castiglia, mirano ad accentuare la loro natura poetica e il loro fondo di mestizia in questo genere di canti. [...] Sarà da riconoscere sempre che la bellezza della Spagna non è serena, non è dolce, non è rilassata; anzi, essa è rovente, aspra, eccessiva, talora senz’orbita: una bellezza priva del riverbero d’uno schema intelligente su cui reggersi e che, ignara del proprio fulgore, batte il capo contro il muro. Si possono incontrare, nella campagna spagnola, ritmi inattesi o impianti melodici colmi di un mistero, di una vecchiezza che si sottrae al nostro dominio. Ma non incontreremo mai un solo ritmo elegante, cioè cosciente di sé, che si dipani con quieta serenità nemmeno se germoglia sulla punta d’una fiamma. [...] Come mai [...], per secondare il sonno di un bambino, [la Spagna] ha custodito ciò che è più sanguinante e meno adatto a una sensibilità così delicata? Bisogna non dimenticare che la ninna nanna viene inventata (e i testi lo confermano) da quelle povere donne i cui bimbi costituiscono un peso, una croce onerosa che a volte faticano a reggere. Ogni figlio, anziché una festa, risulta un gravame quindi le mamme non possono fare a meno di cantare, dentro l’amore, anche il disinganno della vita. [...] I bimbi dei ricchi conoscono le figure di Gerineldo, di don Bernardo, di Tamar, degli Amanti di Teruel, proprio per merito di queste mirabili serve e nutrici, che calano dai monti o giungono dai nostri fiumi per impartirci la prima lezione di storia spagnola e imprimere nella nostra carne il severo sigillo iberico: «Sei solo, vivrai solo». A indurre il sonno in un bambino sono svariati e importanti fattori, al di là del naturale favore delle fate. Le fate sono quelle che portano anemoni e misure di clima, le madri e le canzoni portano il resto. [...] Non ci sarebbe bisogno che la canzone avesse un testo. Il sonno arriva per il solo ritmo e per il *vibrato* della voce sul ritmo medesimo. La ninna nanna perfetta potrebbe essere la ripetuta emissione di due note alternate, con la cura di allungarne i tempi e gli effetti. Ma la madre non mira ad essere un’incantatrice di serpenti, anche se, in fondo in fondo, va ad applicare la stessa tecnica. [...] Perché il bambino continui a pendere dalle sue labbra, essa necessita della parola e, mentre gradisce di esprimere cose piacevoli all’avanzare del sonno, non rinuncia a iniziarlo alla realtà più cruda e alla drammaticità del mondo. [...] Il bambino capisce molto di più di quel che noi si immagini. È dentro un mondo poetico

vedrà così come **canzoncine** o **filastrocche** assumono in *Aracoeli*, romanzo per eccellenza della memoria linguistica e storico-culturale di tutta la produzione morantiana, un ruolo non solo consolante o rassicurante come nelle **favole**, ma anche pieno di rimpianto e nostalgia.

La parola **culla**, che già in *Lettere ad Antonio* prende una connotazione inquietante poiché inserita in un contesto di morte, in *Aracoeli*, oltre ad ispirare una sensazione di pace per la purezza della creatura che accoglie, mantiene il carattere sinistro. Accostabile al grembo materno, la **culla** può diventare, come quello, luogo di morte, somigliare ad una bara.

Duplicità di senso anche per il termine **nido**: luogo decretato all'accoglienza e al riposo da un lato (così sempre nelle poesie *Alibi*), dall'altro buco nero, morte, e Maria Ferrecchia sostiene che la

veemenza espressiva, fagocitante e totale, dell'ultimo romanzo si visualizza nella figura chiave del precipizio [...]. La parola emblema strettamente legata alla voragine in cui Manuele precipita è quella del **nido**, in tutte le sue possibili varianti (*tana*, *cuccia*, *grembo*, *nicchia*).<sup>31</sup>

I versi delle **filastrocche** che incontriamo nella produzione adulta della Morante – quando non scrive più per l'**infanzia** ma, tra le varie tematiche affrontate, anche dell'**infanzia** – sono sempre venate di malinconia e di un timore sacro, di stampo lorchiano.

In *Aracoeli*, il sostantivo alterato **canzonetta** e il vocabolo

---

inarrivabile, dove la retorica non ha accesso, né la subdola immaginazione, né il gratuito fantasticare: come una pianura dai centri nervosi scoperti, vitale di orrori e di grazie, dove un puledro bianchissimo, metà nichel e metà fumo, stramazza ferito bruscamente da uno sciame di api calate furiosamente sugli occhi. Molto diversamente da tutti noi, il bambino mantiene integra la fede creatrice e non nutre ancora il germe devastante della ragione. È innocente e, dunque, saggio. Conosce meglio di noi la chiave ineffabile della sostanza poetica. Altre volte la madre esce alla ventura, nella canzone, con il suo bambino. Nel territorio di Guádix si canta: / A la nana, niño mío, / a la nanita y haremos / en el campo una cochita / y en ella nos meteremos.// Vanno, i due. Il pericolo è vicino. Occorre ridursi, farsi piccini; occorre che le pareti della casa ci tocchino nel vivo. Da fuori ci spiano. Occorre vivere in un luogo piccolissimo. Se ci sarà possibile, vivremo in un'arancia. Tu e io. Meglio ancora: in un acino d'uva. [...] Ma la serie più omogenea e completa di ninne nanne, e anche la più diffusa in tutto il Paese, è formata dalle canzoni in cui il bambino è posto come attore unico della propria ninna nanna. Lo si spinge a forza nella canzone, lo si camuffa e lo si immerge in tempi o occasioni sempre spiacevoli. È qui che abbiamo gli esempi più cantati e di miglior timbro spagnolo, nonché le melodie più originali e di più marcato accento indigeno. Il bambino è maltrattato, è mortificato, ma nella maniera più tenera: «Vattene via. Tu non sei il mio bambino: tua madre è una zingara». Oppure: «Tua madre non c'è e tu non hai culla: sei povero, come Nostro Signore» [«Este niño chiquito / no tiene cuna», *Aracoeli*, p. 1058]. Sempre così, su questo tono. [...] Segnatamente triste è la ninna nanna con la quale le gitane di Siviglia addormentano i figli. [...] C'è un'altra ninna nanna, di questo genere triste, nella quale il bambino viene abbandonato solo, anche se in soffio di grande tenerezza. / Este galapaguito / no tiene madre. / lo parió una gitana. / lo echó a la calle. // [«Esto niño chiquito / no tiene madre. / Lo parió una gitana / lo echó en la calle.//» *Aracoeli*, p. 1047]. Nessun dubbio esiste sul suo accento nordico, direi granadino: un canto che conosco perché l'ho raccolto io, proprio là dove convergono (è il paesaggio di Granada) la neve alla fonte e la felce all'arancio.» Federico García Lorca, *Sulle ninne nanne* [conferenza del 1930], Milano, Salani Editore, 2005, pp. 17-40.

<sup>31</sup> Maria Ferrecchia, *L'isola di Arturo e Aracoeli di E. Morante. Due stili, un linguaggio*, in «Critica letteraria», XXIV, 1996, 91/92, fasc. II-III, pp. 596-597.

filastrocca indicano qualcosa di superficiale o fastidioso perché riportano a ricordi di un tempo ormai perduto e in cui non si crede più o si stenta a credere. Il viaggio a Valencia quando non ci sarà più la guerra a mangiare la *paella* è una vecchia favola, una vecchia canzonetta, il Manuele adulto vuol far credere che non c'è più nulla di fantastico o di meraviglioso. La realtà dei fatti ha smentito la promessa, ormai degenerata al rango di favola vecchia dove l'aggettivo, ben diverso da antico, assume qui una connotazione negativa intaccando il sostantivo cui si riferisce. Antica è detta invece la favola del sarto immortale. Contrario di vecchio quando indica il deperimento di cose o persone, il termine antico per indicare qualcosa di radicato in un tempo sempre presente, che sfida il tempo comune, aspira all'eterno. Si pensi agli antichi palazzi che si incontrano nella produzione della Morante (Palazzo Cerentano in *Menzogna e sortilegio*, la Casa dei Guaglionti nell'*Isola di Arturo*) e da qui si ricordi il termine ricercato magione, scelto per conferire all'abitazione antichità e nobiltà, per associarla immediatamente ad una sede di tesori e magia e storie.<sup>32</sup>

Ma c'è un caso in cui vecchio assume una connotazione positiva in virtù di un significato tutto morantiano che potrebbe essere reso con una perifrasi come 'portatore di magia, senza età, fuori del tempo comune' e che dunque potrebbe annoverare tra i suoi sinonimi quello di 'mistero' e derivati. Si pensi al "tio", "piccolo vecchio"<sup>33</sup> in *Aracoeli*, che ad un Manuele viaggiatore spaesato indica la zona dove è situata El Almendral dicendogli che è considerata la "más luminosa"<sup>34</sup> d'Europa e improvvisamente a Manuele la lingua spagnola non suona più così incomprensibile. Il termine piccolo, trovato anche altrove in AMANTE con un senso negativo, viene qui ad assumerne uno positivo connotando una cosa o persona non in età avanzata o, come nel caso del "tio", non alta e da proteggere con cura e tenerezza. E come il vecchio (magico) il sostantivo femminile vecchia (magica) nelle sue forme alterate (vecchierella, vecchietta, la "vecchietta-gallinella"<sup>35</sup> di *Lettere ad Antonio* che sottolinea ancor di più la sua straordinarietà tramite il secondo elemento del composto tratto dal mondo animale).

Il sintagma ossimorico, che rientra pienamente nello stile della Morante e nel suo gusto per gli opposti, "vecchia fanciulla"<sup>36</sup> – con cui si definisce Elisa in *Menzogna e sortilegio* e che poi si ritrova declinato, con la violenza del linguaggio che spetta a volte all'ultimo romanzo, nella frase "un vecchio nano travestito"<sup>37</sup> riferita al piccolo Manuele fuggito dal collegio in cerca d'avventura e pronunciata da uno dei due partigiani presso i quali incappa – condensa in sé, come ormai ci si

---

<sup>32</sup> Marcello Morante ricorda «il fascino che su lei [sulla sorella Elsa] hanno sempre esercitato le antiche famiglie e le ville patrizie ricche di tradizioni e di memorie. A giudicare dalle sue opere, nelle quali i piccoli borghesi e i poveri danno forse vita ai più grossi personaggi, vi è da supporre che il fascino del mondo patrizio sia derivato per lei dalla maggiore possibilità che esso offre di scavare nelle memorie, di rintracciare negli antenati e nelle antiche case le radici dei vizi e delle virtù dei viventi.» Marcello Morante, *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 92-93.

<sup>33</sup> *Aracoeli*, p. 1252.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Lettere ad Antonio*, p. 1609.

<sup>36</sup> *Menzogna e sortilegio*, p. 10.

<sup>37</sup> *Aracoeli*, p. 1235.

aspetta, due significati contrari, gioca su due piani temporali che solitamente paralleli vengono qui ad intersecarsi per indicare una condizione *strana* (per il termine *strano* si veda oltre) del personaggio. E il lessema *vecchia* da un lato denota la condizione di clausura di Elisa che la apparenta alle *vecchie d'età*, alle *vecchie* deboli nel corpo e malinconiche, dall'altro a quelle come Tia Patrocino *vecchia* di più di centovent'anni che va in una miniera (un divertito rinvio alla letteratura classica, Ulisse, Orfeo ecc.) e parla con la defunta nonna gitana (non a caso) che le svela "i destini di tutto il paese".<sup>38</sup> Tutta impolverata di carbone (si riesce a sorridere con dolcezza, con grazia in *Aracoeli*, soprattutto se ci si cala nel mondo della piccola Aracoeli andalusa o di Totetaco), la Tia riporta in terra quei segreti solo a poche persone in cambio di qualche alimento come le *vecchie* dei paesi centro meridionali, del sud, dai poteri magici che erano al tempo della Morante e fino a non molti anni fa considerate con estremo riguardo da tutta la comunità perché simili a sibille e guaritrici del corpo e dell'anima.<sup>39</sup> E della nonna di Spagna madre di Aracoeli si legge che «non aveva, tuttavia, l'aria di una vecchia; anzi non esprimeva nessuna età, piuttosto un'assuefazione naturale al tempo infinito, su cui posava, con grazia, una patina di malinconia suprema.»<sup>40</sup> Anche il termine *nonna*, e non il corrispondente maschile, nel significato stabilito dalla lingua italiana annovera due sensi dipendenti, come spesso capita nella letteratura morantiana, dalla presenza o meno della Storia nel contesto in cui il termine viene inserito. Così i *Nonni* (la lettera maiuscola è della Morante) paterni di Manuele, pieni di contrazioni nervose, appartenenti al Gotha torinese, che moriranno sotto i bombardamenti aerei di Torino da cui non sono voluti fuggire per proteggere i loro tesori borghesi, vengono definiti emblematicamente "Doppia Statua". A questi *Nonni* di città, dell'alto nord, si contrappone la *nonna* materna di una terra a sud della Spagna e metaforicamente sud del mondo, misteriosa, contadina, che, non condizionata dal progresso tecnologico, segue leggi di natura. Questa *nonna* ricorda Alessandra, *nonna* di Elisa in *Menzogna e sortilegio*. La *nonna* è anche il titolo di un racconto dello *Scialle andaluso*, dove, in un'atmosfera sospesa e a momenti inquietante che fa pensare ai racconti di Poe, viene delineata la figura di una *nonna* che racconta favole e porta la morte. *Nonna* è anche l'appellativo con cui Pasolini si riferisce alla Morante nella seconda recensione al *Mondo salvato dai ragazzini*; anche di sé dirà lo stesso: due 'nonni', lui ed Elsa, che, impossibilitati per *età* a far parte della generazione dei *giovani*, si rifiutano d'essere padri, i tanto odiati padri borghesi e allora, saltando una generazione, preferiscono essere 'nonni'.<sup>41</sup> Analizzando la favola del '33, *La storia dei bimbi e*

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 1191.

<sup>39</sup> Cfr. il primo capitolo per cosa si intende con 'sud' e per il riferimento ad Ernesto de Martino.

<sup>40</sup> *Aracoeli*, p. 1416.

<sup>41</sup> «Cari studenti medi, non ho voluto esser padre, / ma non mi rifiuto, lo confesso, di essere nonno. // [...] uno per tutti e tutti per uno : "Leggete le poesie della nonna, / è l'ultima occasione culturale della nostra vita!" [...] I vecchi sono come gli scorpioni / che hanno il veleno nella coda, veleno che, in caso disperato, / usano contro se medesimi – gli autolesionisti – pizzicandosi il collo. // Il nonno-scorpione, appunto libidinoso di morte, / ha il veleno nella coda. / [...] La nonna sta a casa. A via dell'Oca. Ma sa tutto. / Perfino cos'è un corner o un battitore libero – per divinazione. / Il Pazzariello, s'intende, non è sportivo. / Il suo sport è andare di corsa quando potrebbe andare al passo, / o se volete, ballare, al suono dei divini mandolini. / Cose che sanno i vecchi intellettuali figli

*delle stelle*, Elena Porciani scrive:

figa di essere principessa o miosotis, la nonna narratrice costituisce il più precoce alibi in prima persona della Morante, dotato della responsabilità di dispiegare nel testo la visione del mondo di una scrittrice ancora agli esordi, ma già protesa verso il tema della correzione 'fantastica' della realtà.<sup>42</sup>

L'approfondimento della posizione della Morante sulla favola (o fiaba) intesa come genere letterario permetterà poi meglio di comprendere, quando lo si incontrerà nelle sue opere, il significato del termine favola (o fiaba, dal momento che per la scrittrice non v'è netta distinzione di significato tra le due parole).<sup>43</sup>

La favola ha origini lontane, richiede uno sguardo insolito diretto agli esordi artistici della Morante. Il termine *preistoria* indica l'origine di un fenomeno, perciò anche un momento di ricerca, di sperimentazione. Tra i racconti della raccolta del '41, *Il gioco segreto*, *Il ladro dei lumi*<sup>44</sup> e *Via dell'Angelo* assumono una rilevanza fondamentale per valutare ancora di più una scrittrice tanto originale, immaginativa, visionaria e fantasiosa, per dimostrare quanto la forma lunga o breve appartengano alle sue corde di scrittrice tanto amante della vastità analitica di Dostojevskij che della sintesi di Poe.

Una favola come *Storia dei bimbi e delle stelle* va perciò tenuta in debito conto, dopo quella pubblicata nel settembre 1942 da Einaudi, che si intitolava *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*. Nel 1959 uscì col titolo *Le straordinarie avventure di Caterina*, una nuova edizione accresciuta (ristampata nel 1969 e poi nel 1985 nella collana Libri per ragazzi), con quattro storie: il romanzo-favola, da cui il titolo dell'opera, e tre racconti brevi, comparsi precedentemente su riviste: *Un negro disoccupato*, *Piuma mette K.O.*, *l'amico Massimo* e *Il soldato del Re*. Il tutto corredato da disegni in nero e a colori dell'autrice.

*La storia dei bimbi e delle stelle* venne pubblicata sul «Corriere dei Piccoli» in nove puntate, dal 5 marzo al 30 aprile 1933. Pontremoli evidenzia «come questo racconto, senz'altro meno riuscito della storia di Caterina, contenga comunque elementi importanti e non trascurabili anche in rapporto agli sviluppi successivi del lavoro di Elsa Morante.»<sup>45</sup>

---

di agricoltori, / scesi nel Borgo Grande che ormai non c'è più.» Pier Paolo Pasolini, *Il Mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, in *Tutte le poesie*, vol. II, Milano, Mondadori (collana I Meridiani), 2003, pp. 51-54. Contrario alla definizione di nonna per Elsa Morante è Cesare Garboli: «Non voglio rinnegare quest'immagine alla quale Elsa ha certamente contribuito. Ma essa assomiglia troppo a quella divulgata da Pasolini in una poesia e ripresa dalle foto pubblicitarie e dalle quarte di copertina, quell'immagine di Elsa dal melenso sorriso di nonna o nonnetta di ragazzini di borgata e di vita – immagine che io aborrisco.» Cesare Garboli, *Corpo e finzione. Le poesie di Alibi*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, p. 90.

<sup>42</sup> Elena Porciani, *op. cit.*, p. 46.

<sup>43</sup> «Riguardo al fatto che la scrittrice parla sia di fiabe che di favole, mi sembra, al di là della diffusa sovrapposizione dei termini, che "favola" meglio si inserisca nell'immaginario della Morante quasi cinquantenne che redige le proprie autopresentazioni, specie se si considera l'aggettivo che ne deriva, "favoloso", a lei molto caro», Elena Porciani, *op. cit.*, p. 27, nota 1.

<sup>44</sup> Per un'analisi approfondita del racconto si rinvia a Enzo Siciliano, *Elsa Morante*, in *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 1970.

<sup>45</sup> Giuseppe Pontremoli, *Giocando parole*, cit., p. 59.

“La legge della trasferibilità”<sup>46</sup> delle favole viene dalla Morante applicata anche alle sue opere maggiori. Propp aveva individuato una caratteristica comune delle favole: «le parti componenti dell’una possono essere trasferite nell’altra, senza modificazione alcuna».<sup>47</sup> Lo studioso russo procedendo alla classificazione delle favole di magia, continua individuandone le “funzioni” e scrive:

così come le caratteristiche funzioni degli dei passano dagli uni agli altri e in conclusione finiscono con l’essere attribuiti ai santi cristiani, esattamente nello stesso modo si trasferiscono dagli uni agli altri le funzioni dei personaggi delle fiabe [...] le funzioni sono straordinariamente poche e i personaggi straordinariamente numerosi.<sup>48</sup>

L’asserzione di Propp: «le funzioni sono straordinariamente poche e i personaggi straordinariamente numerosi» si cuce addosso alla produzione morantiana, non solo quella favolistica; con ciò non si vuole affatto negare l’originalità di ciascuna opera, ma far notare come vi siano delle “funzioni” che si ripetono nei personaggi di opere diverse. L’analisi della fase giovanile giunge allora ad essere uno dei tanti fili della treccia di storie della scrittrice e l’ultimo romanzo *Aracoeli* la matassa che tutti li contiene.

Ancora Pontremoli significativamente scrive a proposito della favola di Caterina e del suo amore infelice:

A sentire con tanto dolore non sarà, nella storia delle storie di Elsa Morante, soltanto Caterina; saranno, ovviamente, con ben diverso spessore e altre implicazioni, anche Elisa, Anna, Emanuele, Useppe, Francesco, Arturo, Nunziata; e tratti di Tit si ripresenteranno in Nino, Wilhelm, in Edoardo, in Aracoeli, in Giuditta...<sup>49</sup>

Le parole canzone, l’alterato canzoncina rinviano sempre a qualcosa di istintivo, di barbaro, di primitivo e di fantastico. I giochi in versi che la Morante usa nella preistoria per la stesura di racconti per bambini sono, come osservato, presenti anche nella sua produzione successiva e quindi in *Aracoeli*. Essi ci conducono nel territorio del fantastico e in questo romanzo concorrono a rendere l’esitazione che la Morante vuole trasmettere al lettore, passando per l’io-narrante Manuele, il primo ad esitare. Favoriti dagli studi di Tzvetan Todorov sulla letteratura fantastica è possibile correlare le tre parole fantastico - meraviglioso - strano e capire i significati ad esse riservati dalla Morante, senza per questo intenderle designanti generi letterari al modo di Todorov:

[...] penetriamo nel cuore del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che [...] non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l’avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un’illusione dei sensi, di un prodotto dell’immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l’avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi

---

<sup>46</sup> Wladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba* [1966], Torino, Einaudi, 2000, p. 12.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>49</sup> Giuseppe Pontremoli, *Giocando parole*, cit., p. 55.

ignote. [...]

Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale.

Il concetto di fantastico si definisce quindi in relazione ai concetti di reale e di immaginario<sup>50</sup>

[...] il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della «realtà» quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo evade il fantastico. Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso.

La vita del fantastico è quindi irta di pericoli, ed esso può svanire in un qualsiasi momento. Più che essere lui stesso un genere autonomo, pare che si ponga alla frontiera fra due generi, il meraviglioso e lo strano. [...] niente ci vieta di considerare il fantastico appunto come un genere sempre evanescente. Del resto, una categoria simile non avrebbe niente di eccezionale. La definizione classica del *presente*, ad esempio ce lo descrive come un puro limite tra il passato e il futuro. Il paragone non è gratuito: il meraviglioso corrisponde a un fenomeno ignoto, ancora mai visto, di là da venire: quindi a un futuro. Nello strano, invece, l'inesplicabile viene ricondotto a fatti noti, a un'esperienza precedente, e, di conseguenza, al passato. Quanto al fantastico vero e proprio, l'esitazione che lo caratterizza non può evidentemente situarsi che al presente. [...] Comunque sia, non si può escludere da un esame del fantastico, il meraviglioso e lo strano, generi ai quali si sovrappone.<sup>51</sup>

[...] esiste anche lo strano puro. Nelle opere che appartengono a questo genere, si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell'altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti e che, per questa ragione, provocano nel personaggio e nel lettore una reazione simile a quella che i testi fantastici ci hanno resa familiare. È chiaro che la definizione risulta ampia e imprecisa, ma tale è anche il genere che descrive: contrariamente al fantastico, lo strano non è un genere ben delimitato, o più esattamente non è limitato che da un lato, quello del fantastico; dall'altro, si dissolve invece nel campo generale della letteratura (i romanzi di Dostoevskij, ad esempio, possono essere classificati nella categoria dello strano). Se si deve credere a Freud, il sentimento dello strano (das Unheimliche) sarebbe legato all'apparizione di un'immagine che ha origine nell'infanzia dell'individuo o della razza (sarebbe un'ipotesi da verificare; non vi è coincidenza perfetta fra questo uso del termine e il nostro). La pura letteratura dell'orrore appartiene allo strano [...]. È evidente che lo strano realizza una sola condizione del fantastico, e cioè la descrizione di certe reazioni, in particolare della paura. Esso è legato unicamente ai sentimenti dei personaggi e non ad un avvenimento materiale che sfidi la ragione (il meraviglioso, invece, si caratterizzerà mediante la sola esistenza di fatti soprannaturali, senza implicare la reazione che provocano nei personaggi).

[...] La sensazione di stranezza nasce [...] dai temi evocati che sono legati a tabù più

---

<sup>50</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* [1970], Milano, Garzanti, 2000, p. 28. Le sottolineature sono mie.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 45-47.

o meno antichi.<sup>52</sup>

Interessante notare in questi frammenti l'importanza riservata al lettore, che partecipa dell'opera o per lo meno la conclude secondo la sua interpretazione. Questo gioco che l'autore più o meno coscientemente crea, espresso tramite il personaggio, va giocato col lettore. L'ultimo romanzo morantiano richiede la partecipazione attiva del lettore, che alla fine deve prendere una decisione visto che non viene esplicitata dal personaggio. Dall'inizio di *Aracoeli*, il protagonista si presenta come un ex drogato ancora mezzo alcolizzato e soggetto ad allucinazioni, ma come giustamente osserva Giovanna Rosa: «Sin dall'autoritratto dell'io narrante il testo ci suggerisce di stare in guardia, di non prendere mai alla lettera le confessioni di Manuel [sic].»<sup>53</sup>

Il lettore segue il cammino difficoltoso del protagonista come fosse il protagonista. Non è un occhio esterno, non osserva e basta, segue la storia incerto, esita. Subentra il **fantastico** di Todorov, con aperture piuttosto frequenti allo **strano** e anche, nonostante Manuele neghi l'esistenza del **futuro** (ma come al solito occorre non fidarsi troppo delle osservazioni che vogliono dare una visione assolutamente catastrofica della vita, perché a ben guardare il romanzo è pieno di segni di stampo inverso), nel **meraviglioso**.

La classificazione todoroviana, come si diceva, serve a penetrare meglio il senso delle tre parole considerate che nella produzione della Morante compaiono generalmente come aggettivi; semanticamente vicine poiché individuano situazioni fuori dall'ordinario non possono dirsi sinonime per il grado diverso dell'esperienza **straordinaria**. Un fatto o evento **meraviglioso** rappresenta il massimo dello **straordinario**, come suoi pari valgono soltanto il **miracolo** e il suo derivato **miracoloso**. Nella poesia omonima, Sheherazade rivela che è il cielo ad averla fatta **fantastica** e resa degna della grazia. Si è con la parola **fantastico** in contatto con un mondo non umano, ma un po' più in basso nella scala dello **straordinario**. Il rapporto con la terra non viene negato, anzi, il termine **fantastico**, oltre a creare esitazione, indica la realizzazione dello **straordinario** in terra, e può perciò anche riferirsi agli io-narranti che invece riservano la qualifica di **meraviglioso** ad altri o ad altro, considerati esseri o cose completamente scissi dal mondo comune. Si arriva a **strano**; chi osserva o narra si serve di questa parola per denotare un fenomeno inconsueto che lo riguarda e non riesce a spiegarsi, e se il referente è l'osservato esso appare agli occhi dell'osservatore momentaneamente incomprensibile. Elena Porciani evidenzia

la precoce ricorrenza del termine "strano" per indicare un elemento inatteso o disturbante che proviene dall'esterno, ma rivela al personaggio qualcosa che abita dentro di lui o di lei. Dalla rappresentazione dell'inevitabile esperienza di sradicamento che tale dinamica conoscitiva porta con sé, trapela però l'interesse dell'autrice anche per un altro aspetto della questione: l'*Unheimlichkeit* intesa come condizione di disorientamento dell'individuo moderno e, in questa veste, oggetto delle filosofie dell'esistenza, oltre che tema privilegiato della letteratura di primo

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>53</sup> Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 297. Si tratta in realtà di Manuele. Manuel è il suo venerato zio, fratello di Aracoeli.



Novecento.<sup>54</sup>

Fu Giacomo Debenedetti il primo critico letterario a riconoscere il talento della Morante, fu lui che le aprì le porte del «Meridiano di Roma», dove iniziò a pubblicare molti dei racconti che poi confluirono nel *Gioco segreto*. Una profonda stima reciproca li unì, un critico che sapeva capire la sua opera così a fondo chissà se la Morante riuscì più a trovarlo.<sup>55</sup> E, per ribadire e confermare la serie delle corrispondenze intrecciate delle parole appartenenti alla costellazione terminologica studiata in questo sottoparagrafo e il significato o il senso che è stato loro assegnato, risulta quanto mai appropriato riportare alcune parti del bellissimo saggio sull'*Isola di Arturo* del grande critico, dove si constaterà la presenza di molte di esse e il ritorno di molti temi e motivi presi in esame e non ultima l'importante funzione del lettore che con la dovuta 'attenzione' può accostarsi al pensiero creativo dell'autore e formulare ipotesi:

C'è anzitutto, a suggestionarci, la fisionomia artistica della Morante. Non è detto che un autore sia legato a un solo aspetto del suo mondo; ma la mano da cui è uscita *L'isola di Arturo* è ancora la stessa che ha scritto *Menzogna e sortilegio*. E quel romanzo attingeva le sue linfe proprio dalla fiaba: cioè dallo strato intermedio tra il mito e il racconto diretto, realistico di un mondo storicamente differenziato. Ripeteva, in una vicenda apparentemente contemporanea, ma insieme oniricamente fuori del tempo, la favola dell'anello. Quasi che la Morante, per un cammino proprio, con iniziativa individuale, rifacesse quel processo collettivo e per noi anonimo, nel quale gli storici della fiaba vedono la transizione dagli orizzonti fiabeschi alla finzione narrativa.<sup>56</sup> Se adesso, nel nuovo libro, donde emanano sonorità e incanti così simili a quelli del primo, vediamo occhieggiare motivi di fiaba, e per di più con un gioco tentatore che sembra proporceli per subito ritrarceli, è naturale che ci mettiamo a rincorrere quei motivi, nella speranza che anche stavolta vi troveremo il succo della storia.

---

<sup>54</sup> Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 18. In questo libro, ancora sul termine in questione, a proposito della favola *Storia dei bimbi e delle stelle*, dalla Porciani studiata approfonditamente, si trova: «È questa [...] una delle prime occorrenze dell'aggettivo 'strano' per indicare una dimensione altra, ineffabile, che desta stupore e piacere con un residuo di (perturbante) sgomento», p. 42.

<sup>55</sup> Elsa Morante scrive: «[*Il gioco segreto* è] una raccolta di racconti, alcuni dei quali, al mio giudizio di oggi appaiono decisamente brutti. Altri, invece, io li considero validi ancora oggi: e tali, difatti, apparvero al loro tempo a Giacomo Debenedetti, che è stato il primo critico che si interessasse a me. A lui devo la prima, felice speranza della mia giovinezza; e solo oggi capisco quale fortuna sia stata per me d'incontrarlo allora, proprio al mio principio. Allora, io credevo che fosse un fenomeno naturale un critico che sapeva leggere i libri e intendere ogni loro significato; e più tardi, invece, ho imparato che questo fenomeno è un miracolo, quanto mai raro.» In *Cronologia*, p. XLIV.

<sup>56</sup> Pare di risentire l'eco di quest'ultima frase in una parte della già citata *Nota introduttiva* all'edizione einaudiana (collana Gli Struzzi) del '71 del *Mondo salvato dai ragazzini*, dove la Morante scrive: «In una serie di poesie, poemi e canzoni, una coscienza di poeta, partendo da una esperienza individuale (*Addio* della Prima Parte), attraverso una esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso (poesie della Seconda Parte, e in particolare il poema, in forma di dramma *La serata a Colono*) tenta la sua proposta di realtà comune e unica (canzoni della Terza Parte). Si capisce allora perché Elsa Morante definisca il suo libro, fra l'altro, romanzo e autobiografia: non intendendo questi come un seguito di fatti particolari o personali; ma come l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra».

Ma ci sono anche altri richiami a indirizzarci sulla pista delle fiabe. Chiediamo scusa se dobbiamo ricordarli attraverso un minimo di aneddotica personale. Nel 1937, mi occupavo della parte letteraria del settimanale *Il Meridiano di Roma*, quando arrivò in redazione un racconto intitolato *L'uomo dagli occhiali*. A una semplice scorsa, risultava subito che lì c'era qualcuno per cui scrivere era la faccenda seria della vita. Quel qualcuno era Elsa Morante. Nel suo racconto, una visione del mondo turbatissima, sconcertante, garantiva già tutte le stigmate della coerenza e della necessità. La realtà vi appariva in una specie di sfocatura, che era poi un modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco: non saprei dirlo altrimenti. Seguirono altri racconti, tra i quali *Il Gioco segreto*, che intitolò poi la loro raccolta. Era già caratteristico, in quelle narrazioni, un modo di stare avvinte alla logica, direi visionaria, delle figure e delle vicende, di accertare i loro significati tutt'insieme emblematici e umani: un modo certamente vigilato da una sicura coordinazione mentale. Ma c'era anche un continuo impennarsi della linea espositiva che, senza smarrire il proprio disegno, sfrecciava verso associazioni favolose, in una gamma soprattutto di splendori fastosi, sfavillanti, creduti con cuore infantile, con ingenuo bisogno del meraviglioso, rimpianti con chiaroveggenza adulta. Nel racconto *La Nonna*, per esempio, si sbrigliava una indimenticabile galoppata di cavalli di vetro, scalpitanti su un prato solare; ed era un'illuminazione lirica, raggiunta ai confini dei territori fiabeschi. [...] C'è poi un'ultima ragione, per cui la Morante, come tanti altri scrittori, ma lei con un fare più abituale, ci attira a cercare il nocciolo della sua verità nei domini del mitico; e sia pure di quel mitico più sentimentale, più sull'uscio di casa, che è il fiabesco. Tutte le volte che l'arte, oltre a farci conoscere le cose, ci dà il superiore benessere di riconoscerle, vuol dire che ha toccato e sfiorato qualche grande immagine primitiva, anche se non sa dircene il nome. E sono le immagini affidate ai miti e poi alle favole. Per spiegarci anche noi con un mito, succede allora come se le parole, a loro insaputa, si ricordassero di aver appartenuto al linguaggio che c'era una volta, quando gli dei o altri esseri fatati, possessori delle grandi spiegazioni che noi cerchiamo e non ritroviamo in terra, scendevano a comunicare agli uomini la loro oscura, indecifrabile sapienza, e adoperavano nei loro dialoghi proprio quelle parole in cui adesso si è ridestata l'antica reminiscenza. Per simili ricuperi, non occorrono necessariamente artisti con ambizioni simboliche, favolatrici o esoteriche. Basta che certi attimi della loro memoria involontaria richiamino la memoria involontaria delle parole.

Se i motivi fiabeschi sono serviti così bene, non solo a intensificare il senso dei singoli episodi, ma a muoverne la dinamica, perché la Morante è come rifuggita dal sottendere una favola globale all'intero racconto? Per pudore, direi, della tristezza, della negazione che sarebbe emersa dalla morale della favola. Forse le sarebbe parso, in quest'occasione, di dover comporre una fiaba che avrebbe distrutto per sempre il mondo delle fiabe, che è per lei il più diletto rifugio. Una fiaba che sarebbe finita col triste miracolo di rinnegare la miracolosa, fausta, consolatrice conclusione di tutte le fiabe; che avrebbe raccontato invece come muoiono le fiabe. [...] Il nostro Arturo, però, non doveva finire così, era meglio che morisse. Aveva tanto sognato di salpare, adesso sappiamo che non approderà a nulla. Ha soltanto perduto il contrastato, solare paradiso degli amori infantili. La felicità è stata per lui quel punto acerbo. «Quella che tu credevi un piccolo punto della terra – fu tutto», dice la poesia che dall'inizio del libro ne addita l'epilogo. E soggiunge: «fuori del limbo non v'è eliso». L'isoletta celeste è stata quel limbo, il vero eliso.

E ora si pensi alla ideale narratrice di fiabe, alla figura di cui più volentieri immaginiamo provenga la voce limpida e trasognata, lontana, che ci racconta la fiaba: è la vecchina, la madre alla seconda generazione, con la sua tenerezza moltiplicata per due. Questa nonna trova gli accenti della sua poesia e la verità del suo affetto, allorché magnifica, come una giovane innamorata, le bellezze e virtù del Principe Azzurro.

Anche il meraviglioso degli avvenimenti ha ai suoi occhi lo stesso prestigio del Principe Azzurro. Quando si alza verso le sue magnificazioni, la Morante adegua la passione amorosa ed entusiasta della nonna di fronte al Principe Azzurro. Stava registrando il presente con uno sguardo docile e perspicace: ha ritrovato la fiaba.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Giacomo Debenedetti, *L'isola di Arturo*, in «Nuovi argomenti», n. 26, a. 1957, pp. 51-53, 56-57, 59.