Silvia Contarini, Giulia Perosa (a c. di), Menzogna e sortilegio *di Elsa Morante*, Napoli, Guida Editori, 2025

Nel panorama degli studi dedicati all'opera di Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio* è tra i testi della scrittrice romana che hanno suscitato una costante attenzione da parte della critica e che, ancora oggi, si rivelano capaci di sollecitare nuove prospettive interpretative. La ricchezza e la varietà degli studi più recenti testimoniano l'inesauribile vitalità e la straordinaria densità del romanzo pubblicato da Einaudi nel 1948. *Menzogna e sortilegio* si presenta, infatti, come un'opera profondamente stratificata, costruita su una fitta trama di elementi antinomici e attraversata da zone d'ombra, enigmi, malie e incantamenti: una narrazione sospesa tra eterodiegesi e omodiegesi; il «realismo stregato», la parodia e il melodramma; una prosa che accoglie inserti in versi; la tradizione del *feuilleton* e l'apporto della psicanalisi; un'ambientazione storica al tempo stesso latente e visibile; il rapporto non solo con Ariosto e Cervantes, ma anche con Proust, Dostoevskij e Kafka. A questa complessa stratificazione si aggiunge la singolare posizione del romanzo nel contesto letterario del secondo dopoguerra: accolto dalla critica degli anni Quaranta come opera "inattuale", *Menzogna e sortilegio* manifesta una marcata attitudine metaletteraria e citazionista, che sembra anticipare, per alcuni aspetti, sensibilità e procedimenti destinati a trovare piena affermazione nella stagione postmoderna.

Tra i contributi critici più recenti dedicati al capolavoro morantiano si colloca Menzogna e sortilegio *di Elsa Morante* (Guida Editori, Napoli, 2025), a cura di Silvia Contarini e Giulia Perosa, raccolta di saggi che torna a interrogare alcuni nodi centrali del romanzo, offrendo nuovi elementi di riflessione e aprendo ulteriori prospettive di indagine sulla sua complessa fisionomia. Il volume si inserisce all'interno della collana *Personaggi e autori della letteratura italiana*, nella quale vengono riletti i capolavori del Novecento secondo prospettive plurime: «Gli strumenti metodologici messi in campo», scrive Silvia Contarini nella *Presentazione* della raccolta, «[…] hanno tutti il pregio di essere richiamati in maniera puntuale, prospettando, anche quando già noti, declinazioni interpretative inedite» (p. 6). I nove saggi che compongono il volume, pur essendo espressione di approcci critici diversi (da Freud a Baudrillard e Girard), intrattengono un dialogo fitto e proficuo tra loro, tanto da formare un insieme compatto e da restituire un quadro articolato e coerente del romanzo. Nella capacità di far convergere prospettive metodologicamente differenti entro un disegno critico

unitario risiede uno dei pregi di tale lavoro.

All'interno della raccolta, infatti, sono molteplici gli aspetti che vengono trattati. Pensiamo all'analisi di Tommaso Pomilio dedicata agli «enigmi» incastonati nel tessuto narrativo, intesi come varchi di accesso alla struttura spiraliforme dell'opera; alla rilettura socio-politica delle relazioni attanziali proposta da Giulia Pellegrino o, ancora, alle «archeologie leggendarie» tra Capri e Palermo portate alla luce da Lucia Dell'Aia, che a Morante ha già dedicato diversi contributi.

Pur nella loro autonomia, i saggi convergono nell'individuazione di alcuni nuclei interpretativi fondamentali, quali le polarità "realtà/menzogna" e "razionale/irrazionale", inscritte nell'orditura romanzesca. Ad esempio, particolarmente significativo è il dialogo che si instaura tra i contributi di Giovannuzzi, Pietrantonio e D'Andrea.

Giovannuzzi parte dalla premessa secondo cui il nucleo profondo dell'opera risiede nel mancato riconoscimento da parte dei personaggi del proprio stato sociale a favore di un'appartenenza di classe puramente supposta. L'autore evidenzia come in particolare per Anna e Francesco esista una tensione irrisolta tra la propria immagine identitaria (l'origine aristocratica) e la reale condizione economica, ed utilizza la categoria di «simulacro» desunta da Baudrillard per identificare l'universo in cui essi agiscono. A differenza della semplice «menzogna», che presuppone la capacità di distinguere il vero dal falso, il «simulacro» rende i due piani indistinguibili e corrisponde a un'astrazione immaginaria che ai personaggi appare, però, solidamente reale. La «seduzione» – altro concetto baudrillardiano – del privilegio signorile li mette al riparo dalla minacciosa consapevolezza della loro effettiva marginalità. Inoltre, proprio nel loro ancorarsi a un modello di privilegio che non esiste più, Giovannuzzi ravvisa «i segni di una storia che sta passando sullo sfondo» (p. 98), il tramonto di un sistema di valori. Per lo studioso anche la forma scelta da Morante ha a che fare con questa concezione: l'impianto ottocentesco dell'opera è in fondo un altro «simulacro», non uno strumento per comprendere la realtà, ma la rappresentazione di un'«ideologia del romanzo» (p.108) ormai anacronistica e irreale.

Anche Pietrantonio sottolinea come al centro del testo ci siano le esperienze immaginarie dei personaggi, in particolare della *persona loquens* che (ri)costruisce il suo romanzo familiare in un processo di costante transizione tra sogno/immaginazione e memoria. Se, come afferma Pontalis, l'attività onirica corrisponde al tentativo impossibile di recuperare l'unione con la madre nello spazio prenatale, è proprio attraverso la "lingua materna" del sogno che Elisa si pro-

duce nel tentativo di evocare la madre morta, il cui sembiante la ossessiona e le impedisce di riconoscere se stessa davanti allo specchio. La scrittura diventa, così, per Elisa-Elsa uno «spazio timico», espressione che Pietrantonio prende a prestito dagli scritti dello psichiatra Ludwig Binswanger: una dimensione «attorno a cui ogni personaggio dispiega "la tonalità affettiva dell'esserci" costruendo la propria favola psichica» (p.78). Questo porta all'emersione di una «coscienza arcaica», che si sostanzia nell'adesione alle forme simboliche del pensiero mitico. Sotto questo aspetto l'*imago* materna ha un ruolo centrale: Elisa ha un «rapporto osmotico» (p. 83) con Anna, è «toccata dal suo contagio», come afferma la narratrice stessa, e si identifica con il suo sguardo gorgoneo.

All'interno di questa cornice archetipica, Pietrantonio mette in evidenza la natura ferina e dionisiaca delle passioni dei personaggi, tutti dominati da un «desiderio barbarico»: pensiamo alle figure di Concetta e Anna, inserite in una vera e propria genealogia di «donne barbare», nonché alla relazione amorosa fra la stessa Anna ed Edoardo, caratterizzata dall'intreccio di idolatria erotica e sadismo, ingenuità e crudeltà.

Il rapporto tra Anna e Edoardo, in particolare, viene approfondito nel contributo di D'Andrea, la quale ne mette in evidenza la configurazione perversa: masochistica da un lato – come avviene anche in altri amori morantiani – e narcisistica dall'altro, fino alla sovrapposizione androgina. Questa aspirazione alla con-fusione dei generi tradisce, secondo l'autrice, «il desiderio di rifiutare il ruolo di subalternità riservato al genere femminile e di acquisire i privilegi di libertà dei soggetti maschili» (p. 157). D'Andrea affronta il tema del desiderio, tra censura, perversione e regressione, oltre che nello spazio intratestuale, anche sull'asse intertestuale, in particolare su quello del rapporto con le fonti ottocentesche e con la teoria psicanalitica freudiana.

Per quanto concerne gli aspetti formali, invece, i saggi di Perosa e di Cerneaz si soffermano su alcuni elementi dello stile, del paratesto e della struttura, individuandovi snodi essenziali per comprendere la complessità dell'impianto compositivo del romanzo.

Perosa, ricorrendo anche agli strumenti della narratologia funzionale, indaga i procedimenti stilistici e strutturali attraverso cui la voce narrante articola il meccanismo testuale, analizzando non solo l'apparato paratestuale ma anche gli *explicit* di alcuni capitoli, commenti e interventi metanarrativi, comparazioni e parentetiche. Il sistema dei titoli, che già a Natalia Ginzburg era sembrato «ottocentesco», insieme a quello dei sommari mostra, oltre al tono ironico, la marca di ambiguità che contrassegna la *persona loquens*, dimidiata tra razionalità demiurgica e irrazionale regressione in un'emotività infantile. Tale

ambivalenza emerge anche negli interventi metanarrativi compiuti da Elisa, che nei suoi commenti oscilla tra uno sguardo disincantato e un'interpretazione calata nel «cerchio della suggestione materna» (p. 173). Altro segnale di una razionalità demiurgica è l'uso sapiente delle comparazioni, che nel testo sono presenti in maniera pervasiva, come già aveva notato Mengaldo, e del *cliffhanger*, procedimento tipico del *feuilleton* – ma rintracciabile anche nell'*Orlando furioso* –, in cui la voce narrante interviene per creare un effetto di suspense e per alimentare la curiosità nel lettore.

Questa "doppia voce" di Elisa si riverbera nella struttura dell'opera, più precisamente nell'intersezione tra prosa e poesia, elementi che nel romanzo sono in profondo dialogo tra loro, come mette in evidenza Cerneaz nel suo contributo. L'autrice parte dall'analisi dei rapporti genetici tra *Alibi* e *Menzogna e sortilegio*, testimoniati dal quaderno autografo *Narciso* (1943-1945), al quale la critica morantiana ha già dedicato diversi studi. Facendo riferimento alla premessa di *Alibi*, in cui Morante definisce le sue poesie un «coro» dei suoi stessi romanzi, la studiosa dimostra che il *Canto del gatto Alvaro* può essere letto, «secondo la suggestione della stessa Morante, come un "coro", nella sua accezione e funzione melodrammatica e più estesamente musicale» (p. 188). A proposito della poesia intesa come «coro», Cerneaz ipotizza che Morante potesse avere in mente un riferimento preciso: il *Coro dei morti* del *Dialogo di Federico Ruysch con le sue mummie* contenuto nelle *Operette morali* leopardiane.

Infine, posto a chiusura del volume, il saggio di Cosentino ricostruisce la complessa ricezione critica del romanzo, evidenziando il divario tra l'iniziale incomprensione della critica militante italiana e la successiva, clamorosa rivalutazione internazionale.

L'opera uscì nel clima culturale dell'Italia post-bellica, dominato dall'impegno civile e dalle poetiche neorealiste. In un'epoca che prediligeva narrazioni di denuncia sociale, di militanze esemplari o testimoniali, la mole di *Menzogna e sortilegio* e la sua ambientazione apparentemente "astorica" apparvero a molti recensori dei reperti di un altro tempo. Se Calvino e Ginzburg furono tra quelli che diedero un giudizio complessivamente positivo, alcuni critici illustri reagirono con perplessità, a volte con ostilità, cercando di "normalizzare" il testo e di ricondurlo a matrici letterarie note. Emilio Cecchi, ad esempio, scrisse che dal romanzo «si sarebbero potute tagliare utilmente cento pagine» e lo definì un «fantasioso esercizio» (p. 209). Per invertire tale tendenza fu fondamentale il giudizio di Lukács, il quale, pur avendo letto il testo in una «(cattiva) versione tedesca» del 1952, lo definì «il più grande romanzo mo-

derno» (p. 196) e una «monumentale parabola sull'etica dell'uomo oggi» (p. 195).
In maniera particolarmente suggestiva, le ultime parole del saggio di Cosentino e dell'intero volume sono affidate a Morante e corrispondono a quelle che la scrittrice consegnò nel 1959 a «Nuovi Argomenti»: «Un vero romanzo è sempre realista: anche il più favoloso!» (p. 215) affermò l'autrice, ribaltando la condanna di chi non aveva saputo riconoscere la verità profonda contenuta nel suo "sortilegio" narrativo. In questa prospettiva, le parole di Morante sembrano trovare nel volume una significativa conferma. Dalla pluralità dei contributi emerge, nella sua pienezza, la straordinaria ricchezza di *Menzogna e sortilegio*, un'opera che, quanto più viene interrogata, tanto più rivela un nucleo di irriducibile complessità: il suo mistero di fondo.

Davide Di Poce