

«Le voci ingenuae del principio». L'oralità come lingua delle origini nell'opera di Elsa Morante

Alexandra Khaghani
(Sorbonne Université – Paris)

Publicato: 10/10/2022

Abstract – This paper focuses on the oral component in Elsa Morante's writing, in order to interpret it as a form of representation of the origins. The reflection starts from the theoretical recognition of a twentieth-century conception of origins, according to which the quest for an original dimension is essentially developed in the realm of language and poetry. In this view, the numerous references to an oral and prelogical phase of language that pervade Elsa Morante's works are interpreted as the remnant of a language of origins. Making use of the cross-cutting perspective of thematic criticism, this study investigates the forms of expression and meanings of orality in Morante's literary path. From the 'phantom of vocality' staged by *Menzogna e sortilegio* to Nunziata's corporeal and maternal language on *L'isola di Arturo*, up to the Ueseppe's oral poems and *Aracoeli's* lullabies, the orality of origins constitutes a poetic and, since the 1960s, an ideological thread too, invoked by the writer to shake the cornerstones of the expressionless and monotonous language of Western history.

Keywords – Morante; narrative; origins; orality; voice.

Abstract – Questo contributo si focalizza sulla componente orale della scrittura di Elsa Morante nello scopo di interpretarla come una forma di rappresentazione dell'origine. La riflessione parte dal riconoscimento teorico di una concezione novecentesca dell'origine, per cui la ricerca di una dimensione primigenia si sviluppa essenzialmente nell'ambito della lingua e della poesia. In tal senso, i numerosi richiami ad uno stadio orale e prelogico della lingua che pervadono l'opera di Elsa Morante, sono interpretati come il residuo di una lingua delle origini. Avvalendosi della prospettiva trasversale della critica tematica, lo studio mette a fuoco le forme espressive e i significati dell'oralità nell'itinerario letterario della Morante. Dal 'fantasma della vocalità' inscenato da *Menzogna e sortilegio* alla lingua corporea e materna di Nunziata ne *L'isola di Arturo*, fino alle poesie orali di Ueseppe e alle ninne nanne di *Aracoeli*, l'oralità delle origini costituisce un filo rosso poetico e, dagli anni Sessanta, anche ideologico, invocato dalla scrittrice per far tremare i capisaldi del linguaggio inespressivo e monotono della storia occidentale.

Parole chiave – Morante; narrativa; origini; oralità; voce.

Khaghani, Alexandra, «Le voci ingenuae del principio». *L'oralità come lingua delle origini nell'opera di Elsa Morante*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 1-13.

alexandra.khaghani@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15615>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2022 Alexandra Khaghani

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Dall'articolo *Sul romanzo*, scritto in occasione di un'inchiesta promossa dalla rivista «Nuovi argomenti» nel 1959, emerge con limpidezza il compito che Elsa Morante affidava alla letteratura. Scriveva a proposito dello scrittore:

Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli dovrà ora cercare quell'unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. È l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e non viceversa.¹

Nella concezione della scrittrice, l'arte narrativa trae la sua potenza di invenzione dalla parola stessa, la quale «[...] si rinnova sempre nell'atto stesso della vita» perché, se «ogni strumento può deperire, o decadere, [...] la parola rinasce naturalmente insieme alla vita, ogni giorno, fresca come una rosa».² Come si evince da queste dichiarazioni programmatiche, nell'esigenza di rinnovamento espressa dalla Morante, si incrociano due fondamentali direzioni etico-poetiche: da un lato, la necessità di ripristinare continuamente il rapporto con la realtà ossia, in termini morantiani, col senso veritiero della vita; dall'altro la ricerca di una dimensione sorgiva della lingua che apra l'accesso alla verità.

Nel definire il valore della poesia alla stregua delle sue potenzialità rigeneratrici, Elsa Morante esprime, sul finire degli anni Cinquanta, un aspetto essenziale della raffigurazione dell'origine nel Novecento: ovvero il fatto che la ricerca di uno stato primigenio delle cose si risolve integralmente nella 'quête' di una lingua originaria. Nell'introduzione al saggio *La lingua delle origini nel Novecento. Poeti e filosofia*, Giuliana Ferreccio ripercorre le tappe dell'emergere di un «mitologema di una vera lingua originaria» che è «caratterizzata dall'immediatezza espressivo-artistica di un linguaggio spontaneamente poetico, e tale perché parlato (e non scritto) da chi ancora attinge alle origini».³ Naturalmente, l'idea di una lingua primaria e non degradata fonda tutta la storia metafisica e teologica dell'Occidente; tuttavia, a partire dalla fine del Settecento, essa viene orientata in una direzione secolarizzata. L'operazione di storicizzazione dell'origine che si produce nelle opere di Vico, Rousseau e Herder è, in questo senso, emblematica di un processo che non annienta il mito delle origini in quanto tale, ma lo sposta e lo ricodifica nello spazio della lingua 'laica'. Il tema dell'origine divina del linguaggio trasferisce, in questo contesto, «la propria carica mitopoietica nell'ambito della poesia e del saggismo critico».⁴

¹ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in EAD., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 2012, vol. 2, pp. 1506-1507. Questo articolo nasce dalle riflessioni alla base di un intervento tenuto al convegno *Narrazioni delle origini nella letteratura italiana del Novecento* (Università di Bologna, 18-19 novembre 2021).

² Ivi, p. 1516.

³ G. Ferreccio (a cura di), *La lingua delle origini nel Novecento. Poeti e filosofia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 2.

⁴ Ivi, p. 1.

Inoltre, in epoca contemporanea, con la caduta di un'origine che si presentava come principio (inteso nel doppio senso di fondamento e inizio) si sgretola il sistema di rappresentazione del pensiero classico che, esaminava Michel Foucault ne *Le parole e le cose*, poteva stabilire il reale «nelle sue genesi ideali».⁵ In quest'ottica, nel pensiero contemporaneo, il sintagma 'delle origini' non significa tanto 'anteriore' quanto piuttosto 'originario', non un ritorno a un 'prima', quanto il desiderio di un 'al di sotto', di quel «tesoro sotterraneo» che solo l'artista, con gli strumenti della sua lingua mitopoietica, può raggiungere. Questo contributo parte dall'idea che la lingua orale, propria sia dello stadio arcaico dell'evoluzione umana che dell'infanzia, si configuri, nelle opere di Elsa Morante, come una via di accesso alla dimensione più pura e autentica della realtà. In questa prospettiva, il personaggio di Nunziata, ne *L'isola di Arturo*, occupa una centralità poetica e metaletteraria che cercheremo di dimostrare.

Tre osservazioni teoriche hanno motivato la scelta di questo oggetto di indagine: da un punto di vista metodologico, la presa in considerazione dell'oralità ci permette di avere un'angolazione privilegiata ma anche ravvicinata per interrogare la questione dell'origine nella produzione di Elsa Morante. Infatti, più che un nucleo tematico, l'origine funge da principio organizzativo di tutto l'universo morantiano, pervaso da una mitografia dell'Eden – già studiata e avvalorata in modo approfondito dalla critica – che produce un bipolarismo assoluto tra, da una parte, il mondo barbarico dei bambini, degli animali, delle madri-fanciulle, degli analfabeti, nonché delle tribù sottoproletarie di Roma e di Napoli; e dall'altra, il mondo mortifero e logoro degli adulti, della storia, e della borghesia capitalistica della civiltà dei consumi. L'opposizione tra un'oralità spontanea e la fissità della cultura scritta trova la sua coerenza in questo sistema di valore bipolare.

Dall'identificazione di questa rete tematica, trasversale in tutta l'opera morantiana, si è imposta la scelta di un approccio tematologico all'oralità. A partire dalla concretezza dei testi, il filo rosso dell'oralità assume delle variazioni notevoli, giacché «rappresentare una modalità orale in un testo significa anche ripresentarla, darle una nuova identità dallo spostamento dal suo contesto naturale in quell'ambiente artificiale che è la finzione letteraria»,⁶ sottolinea Elena Porciani nello studio sull'oralità letteraria. Dalle diverse forme di trascrizione letteraria dell'oralità (vocalità, effetti di oralità, simulazione del parlato) ravvisabili dentro i romanzi e le raccolte poetiche di Elsa Morante traspare così il modo in cui si configurano in rapporto con l'origine.

Infine, dal punto di vista ermeneutico proposto dal convegno sulle *Narrazioni delle origini nel Novecento* organizzato all'Università di Bologna il 18 e il 19 novembre 2021, questa riflessione vorrebbe mettere a fuoco, all'interno della tradizione di pensiero italiano, una profonda

⁵ M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2006, p. 403.

⁶ E. Porciani, *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, Pisa, ETS, 2008, p. 31.

connessione tra lo stadio arcaico orale e l'origine. In effetti, come ha dimostrato il filosofo Roberto Esposito, la riflessione genealogica sull'origine possiede in sé stessa una «forza categoriale»⁷ da cui vengono fuori dei filoni di pensiero che travalicano le barriere dell'antico dissidio tra poesia e filosofia.

L'incipit del romanzo familiare *Menzogna e sortilegio* mette in scena la nascita della scrittura. Dal giorno della morte della madre adottiva, la narratrice, Elisa, vive rinchiusa nel silenzio della sua camera. Esorcizzate le «pazze e ribalde fattucchiere»⁸ della sua fantasia infantile, essa ritrova un contatto con la realtà del mondo e comincia allora a trascrivere il «bisbiglio della [sua] memoria»:⁹

[...] io, come una fedele segretaria, scrivo.
Tale, certo, è la volontà dei miei. Riconosco infatti, nell'insistente bisbiglio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato, in realtà, da essi. Son essi che, in cerchio attorno a me, bisbigliano.¹⁰

Se l'arte della scrittura viene celebrata fin dalla poesia dedicatoria «Alla favola», costruita intorno alla metafora classica della tessitura del testo, l'atmosfera onirica e inattuale di *Menzogna e sortilegio* deriva, in larga misura, dalla potenza espressiva attribuita alla voce. Dalla «lettura ad alta voce» di «avventurosi romanzi francesi»¹¹ a cui si presta Anna per svagare suo padre malato Teodoro Massia, alla «voce di baritono»¹² di Nicola Monaco, che ammalia i propri compaesani con le sue inventate «avventure d'amore pittoresche e strane con belle contadine»,¹³ il tema della vocalità occupa un posto centrale nel «discorde concerto dei morti»¹⁴ di Elisa. Se non si presentano ancora come una 'lingua delle origini', le voci meridionali invocate nel primo romanzo di Elsa Morante contengono *in nuce* le potenzialità salvifiche del linguaggio degli analfabeti valorizzato nelle opere successive.

La rappresentazione dell'oralità delle *umbræ* dei morti coincide con un fantasma della vocalità che scinde l'universo del romanzo in due blocchi di valori radicalmente distinti. Da un lato, la voce è strumento di maleficio e di manipolazione. Più volte l'oscura nonna di Elisa, Cesira, maledice la figlia Anna, come succede all'inizio del romanzo, quando «con un sorriso stregato», racconta la narratrice: «– Ah, ti maledico!, disse a mia madre con voce acuta e piena

⁷ R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, p. 3.

⁸ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in EAD., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 2011, vol. 1, p. 23.

⁹ Ivi, p. 34.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 93.

¹² Ivi, p. 96.

¹³ Ivi, p. 98.

¹⁴ Ivi, p. 443.

di spasimo, – ricordati, è tua madre che ti dà la maledizione. Ascolta, Dio, la maledico [...]».¹⁵ Raffigurata come una strega, la malvagità di Cesira si manifesta ripetutamente attraverso le sue grida che ricordano quelle di «certi furiosi animali».¹⁶ Inoltre, nel capitolo settimo della prima parte, intitolato significativamente *S'ode per un istante la voce del Cugino*, Anna sente per la prima volta, ma senza vederlo, il ricco cugino Edoardo. Dalla soglia del Palazzo, dove aspetta con la madre venuta a richiedere del denaro alla nobile cognata, perviene fino ad Anna «un riso spiegato, di bambino, ma con già qualche nota maschile e aspra», una «voce bizzarra» che, immediatamente, le ispira «un sentimento di tenera compassione».¹⁷ L'ambivalenza della voce di Edoardo, tipica dell'adolescenza, annuncia, per sineddoche, la duplicità diabolica di questo personaggio affabulatorio che si compiace «della propria crudeltà e della debolezza altrui»¹⁸ e che porterà Anna alla follia.

Alla parola subdola di Edoardo si oppongono, da un altro lato, i discorsi di Francesco Lo Monaco, il padre di Elisa. In osteria, sotto l'effetto dell'ubriachezza «si [dà] a cantare con una bella voce di baritono [...] le romanze d'opera, soprattutto quelle che [esprimono] rivolta, scherno, furore o tragici contrasti»¹⁹ e predica anche «con voce esaltata» degli appassionati discorsi anarcheggianti che commuovono gli ascoltatori. L'efficacia magica e irrazionale della voce è quindi anche segno delle passioni dell'animo dei personaggi più positivi del romanzo. La voce di Alessandra, unico esempio di femminilità positiva nel romanzo, preannuncia in questo senso le dolci voci centro-meridionali delle madri e figlie analfabete (Nunziata, Antigone, Aracoeli) che saranno il portavoce di una pietà materna e naturale. La voce agra e bambina di Alessandra proviene «dall'antico stile canoro tramandatosi nelle campagne», e denota «la sua vita semplice, simile a quella d'un animale o d'una pianta».²⁰ Quando Francesco lascia il villaggio per andare a studiare in città, la voce di sua madre che lo riscuote ogni mattina dal sonno riecheggia, dopo molti anni, come «un segnale spietato e triste, da gelare il cuore». Nel distacco che separa Francesco dal suo villaggio si crea il nesso capitale tra nostalgia della pienezza materna e lutto dell'origine:

Francesco pensa che vorrebbe ritornare come allora: e gli pare d'esser diviso in due se stessi. Il primo, riluttante ma frettoloso tuttavia, compie uno dopo l'altro i passi che sempre più lo allontanano da sua madre; e l'altro compie lo stesso numero di passi, ma in senso inverso, e consolato risale verso di lei. Bella, quieta, là sulla povera montagna, Alessandra risplende come l'ora del mezzogiorno in quest'alba d'inverno. Ella è la libertà, la confidenza, il riposo. Certezza e stupore, che sembrano eterni, la ricingono della loro signoria. Fra i mille enigmi dell'infanzia, lei sola è spiegata fin dal principio. Lei fin dal principio è posseduta, senza conquista.²¹

¹⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶ Ivi, p. 90.

¹⁷ Ivi, p. 153

¹⁸ Ivi, p. 113.

¹⁹ Ivi, p. 304.

²⁰ Ivi, pp. 428-429.

²¹ Ivi, pp. 490-491.

La cornice solare de *L'isola di Arturo* dilegua il coro dei morti di *Menzogna e sortilegio* e lascia spazio alla rappresentazione di un'originarietà concreta e immediata. L'origine è il nucleo poetico del libro come rivela il testo di presentazione dell'opera sulla quarta di copertina dell'edizione Einaudi del 1975:

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 [...] 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.²²

Il secondo romanzo di Morante, pubblicato nel 1957, si inserisce in una prospettiva filogenetica e ontogenetica dove confluiscono l'archetipo mitico del *puer aeternus*, la fase oscura del preconscious psicanalitico e la tesi vichiana del mondo fanciullo. Il paradigma vichiano dell'*infantia linguae*, cioè della natura vocale e balbuziente della lingua dei primi uomini, costituisce una categoria nucleare della tradizione di pensiero italiano, riattualizzabile per risemantizzare, in epoca contemporanea, il problema della lingua delle origini. Ne *L'isola di Arturo*, la filosofia di Vico funge da ipotesto, più o meno oggettivato, nella costruzione di un'oralità originaria rimasta vicina al senso profondo della realtà. L'intero romanzo può dunque essere interpretato come un campo di tensione tra il polo della lingua scritta della storia e il polo della parola orale delle origini.

Nella prima sezione del romanzo, il narratore rivela la sua fascinazione per la lettura. Nel corso della sua infanzia selvaggia e solitaria, scandita dai ritmi elementari della fame e del sonno, «[d]opo il mare, e i vagabondaggi per l'isola,» – racconta Arturo – «la lettura mi piaceva più di tutto. Per lo più leggevo in camera mia, sdraiato sul letto, o sul canapè, con Immacolatella ai miei piedi».²³ Gli «atlanti e vocabolari, testi di storia, poemi, romanzi, tragedie e raccolte di versi, e traduzioni di lavori famosi»²⁴ prelevati dalla biblioteca della Casa dei Guaglioni dotano Arturo di conoscenze essenzialmente libresche che, nella sua mente fanciulesca, acquistano un potere operativo. Egli elabora, infatti, a partire da esse, una rigida visione della vita, fissata nel Codice della Verità Assoluta. Presentati come la «sostanza della sola realtà possibile»,²⁵ i valori assunti a leggi intrasgredibili (sacralità del padre, eroismo virile, lealtà, disprezzo di Dio e della morte, amore assoluto della Madre) verranno tutti confutati da diverse prove d'iniziazione, sigillate dalla scoperta finale della vigliaccheria del padre. Come si sa, a squarciare il velo delle certezze illusorie di Arturo è Assunta, la sposina napoletana di Wilhelm, che apre la via all'esperienza diretta e dolorosa dell'esistenza.

²² C. Garboli, C. Cecchi, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, cit., vol. 1, pp. LXVI-LXVII. Per un'analisi approfondita del tema dell'origine ne *L'isola di Arturo*, cfr. G. Bernabò, *Un piccolo punto sulla terra: l'isola delle origini*, in EAD., *La fiaba estrema. Elsa Morante, tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, pp. 105-140.

²³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 964.

²⁴ Ivi, p. 978.

²⁵ Ivi, p. 980.

La critica morantiana ha sempre sottolineato il posto di eccezione che la giovane matrigna occupa all'interno del romanzo: da fanciulla ignorante diventa, con la maternità, 'Regina delle donne', fino ad assumere l'aspetto di una «dea barbarica, oscura e senz'anima»²⁶ dopo il bacio incestuoso di Arturo. Il processo di evoluzione interiore del ragazzo avviene a contatto di Nunziata che, riassume Elisa Martínez Garrido, «come l'aria, il mare e la terra, l'isola, la luce e le stagioni, gli alberi o gli animali, rimarrà nel ricordo del protagonista [...] come una presenza sacra, e pertanto, eterna».²⁷

Ora, come il personaggio di Nunziata si confonde con il microcosmo procidano, così la voce, nella sua materialità ariosa, prelinguistica, appartiene alla natura. In quest'ottica, l'introduzione della fanciulla napoletana segna l'irrompere di una dimensione primigenia, vivace e soprattutto sonora nella dinamica del romanzo, finora dominato dall'atmosfera taciturna di Procida e dal dialogo interiore di Arturo. Peraltro, non a caso le avventurose letture di Arturo avvengono in una casa che «per oltre due secoli, dal giorno della sua costruzione [...] era stata un convento di frati»,²⁸ e da cui sono sempre state proibite le donne. La primitiva funzione monastica del luogo rimanda, implicitamente, a una pratica di lettura solitaria, silenziosa, e sostanzialmente devocalizzata, che si pone in opposizione al favellare spontaneo, meridionale e corporeo di Nunziata. La doppia polarità di un'oralità originaria e di una parola scritta traccia, in questo senso, una dicotomia sostanziale all'interno de *L'isola di Arturo*.

Essa viene introdotta in un episodio del capitoletto *Un pomeriggio d'inverno* dedicato all'arrivo di Nunziata a Procida. All'ora di cena, Arturo e la matrigna si ritrovano in cucina. Mentre essa accende il fuoco – un gesto rituale che esprime la sapienza arcaica delle donne del popolo nell'universo morantiano – canta a gola spiegata, «con una voce [...] agra e selvaggia» ascoltando il radiogrammofono.²⁹

Non cantava con abbandono sentimentale – nota Arturo – ma con una asprezza infantile, spavalda; con certe note acute che richiamavano qualche amaro canto animalesco: forse di cicogna, di uccelli nomadi sui deserti. I carboni ormai divampavano, ed essa, riabbassata la gonna, andò all'acquaio, e versò l'acqua nella pentola, senza smettere di cantare.³⁰

La percezione uditiva di Arturo ci consente di cogliere le caratteristiche fisiche della voce di Nunziata. Irregolare e acerbo, il suo canto evoca una *phoné* originaria e inarticolata, che rimanda all'energia arcaica della lingua, prima che la voce animale e la voce umana venissero differenziate nella prospettiva logocentrica della cultura occidentale. Innanzi alla bocca del focolare,

²⁶ Ivi, p. 1273.

²⁷ E. Martínez Garrido, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà & CO., 2016, p. 67.

²⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 959.

²⁹ Ivi, p. 1069. I numerosi riferimenti alla radio e ad altri mezzi di comunicazione di massa rappresentano un'importante variante dell'oralità nelle opere di Morante. Su queste «forme semicolte» di trasmissione orale, cfr. G.R. Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana 2. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983.

³⁰ Ivi, p. 1070.

Nunziata, da cuoca vulcanica, personifica «la carne viva della lingua».³¹ In seguito, come per evidenziare la sua appartenenza al regime orale della lingua, essa confessa la sua riluttanza per la parola scritta. Dopo aver decifrato, «alla maniera dei mezzo analfabeti», il titolo de *Le vite degli eccellenti Condottieri*, lette da Arturo,

[...] mortificata, ma tuttavia con una sorta di rassegnazione fatalistica [...], essa [...] confessò che a lei, invece, il leggere non piaceva [...]. A lei pareva che dentro i libri ci fosse solo una confusione di parole. A che valevano tutte quelle parole là stese, morte e confuse, su una carta? Oltre alle parole, lei in un libro non ci capiva nient'altro. Ecco tutto quello che arrivava a capirci: delle parole!³²

La voce di Nunziata è apertura al flusso emotivo del corpo ma è anche scaturigine di una conoscenza empirica. Nei capitoletti precedenti, i due protagonisti avevano intrecciato un dialogo in cui si alternavano aneddoti quotidiani e argomenti esistenziali. Da lettore solitario, Arturo diventa, in questo primo scambio verbale con Nunziata, ascoltatore di una parola credula ma intensamente viva e relazionale. E infatti, nel raccontare il decesso del padre per un infortunio sul lavoro, la ragazza rilascia un insegnamento sul mistero della morte, escluso dalle 'regole d'ore' di Arturo. Ricorda il narratore:

Ella assorta nella maestà dei suoi lutti, [...], osservò con quel suo tono meditativo da pensatrice: – Sì, per la morte, un uomo grosso e un guaglione, sono tutti uguali. Per lei, sono tutti creature! Al dir ciò, la sua povertà di ragazzetta parve rivestirsi di una grande età anziana, piena di chi sa quale sapienza, e quasi regale. Ma intanto, nel suo mesto compianto funebre, già s'affacciava una consolazione bambinesca: – Alla fine, però, – asserì convinta, – verrà il giorno che le famiglie si riuniranno tutte quante un'altra volta, nella vera festa eterna!³³

In questa scena il personaggio di Nunziata acquista una duplice valenza, infantile e sapienziale, che sarà determinante nel percorso iniziatico di Arturo e che egli dovrà lasciarsi dietro per affrontare la prova della guerra (un ideale eroico formatosi, appunto, dalla lettura dei poemi epici e dei libri di storia) e scrivere la sua autobiografia. Dall'inizio alla fine del romanzo, la parola stampata, «morta e confusa», si oppone a una parola-azione³⁴ che fa crescere e capire la vita: «Io tengo una mente stupida, e vado fantasticando;» – esprime lo sguardo di Nunziata – «però, nella mia coscienza, non dimentico mai la realtà».³⁵

Più profondamente, la figura di Nunziata concentra i canali tematico-espressivi che monopolizzeranno la carica originaria dell'oralità nelle opere successive di Elsa Morante. Gli inizi degli anni Sessanta segnano infatti una svolta determinante nella biografia intellettuale della

³¹ La formula è tratta da F. Albano Leoni, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci, 2022, p. 57.

³² E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, pp. 1070-1071.

³³ Ivi, pp. 1053-1054.

³⁴ Sull'efficacia della parola orale sono fondamentali le analisi di W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982, trad. it. di A. Calanchi, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.

³⁵ E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 1066.

scrittrice per le vicende drammatiche che la sfibrano. Sul piano artistico, si profila una crisi di creatività dopo la pubblicazione nel 1963 della raccolta di racconti giovanili, *Lo scialle andaluso*. Più che a un depotenziarsi dell'estro poetico, il periodo corrisponde a un cambiamento di ispirazione in fase con la progressiva consapevolezza dello scandalo politico-culturale dell'irrealtà. In questo senso, la nostalgia neoromantica per la fresca oralità del popolo, trasmessa dai primi due romanzi, non si atrofizza ma si rimodella in direzione di un'arte 'rivoluzionaria'. Per necessità di concisione, si può enucleare l'analfabetismo come la cifra di un'oralità che ripristina il sentimento della realtà da *Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* a *La Storia e Aracoeli*.

Il tema dell'analfabetismo, il cui spazio linguistico si identifica pienamente con l'oralità, acquista un rilievo metaletterario arricchendosi della potenza sovvertitrice della parola orale. Pubblicata a ridosso del 1968, *Il Mondo salvato dai ragazzini*, nasce dalla necessità di trovare una lingua per lottare contro la logica escludente e inespressiva della civiltà neocapitalistica. Ne *La canzone clandestina della Grande Opera*, il personaggio memorabile del Pazzariello, idiota e analfabeta dalla «faccia contenta e bambinesca d'affamato regolare»,³⁶ viene eliminato in una camera a pressione da un potere totalitario instaurato da una Nuova Riforma sociale dopo un'immaginaria Ottava Guerra Mondiale. La canzone *Cielito lindo* che suonava continuamente sulla sua ocarina gli sopravvive e fa da fondo sonoro allo scenario palinogenetico dell'ultima parte della raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini* che riattualizza in un contesto contemporaneo la scena della Crocifissione. Rufo e la fidanzata, due ragazzini della periferia di Roma, assistono a una totale rivoluzione messianica dopo aver ricevuto 'il ritornello sovversivo' pronunciato da Cristo in punto di morte: «Pure se ci fa tremare | per gli spasimi e la paura | tutto questo, | in sostanza e verità, | non è nient'altro | che un gioco».³⁷ *T.U.S.* fu il titolo provvisorio del romanzo più famoso e discusso della Morante, *La Storia* in cui il 'pischelletto' e 'fanciullo divino' Usepe conosce a memoria la canzonetta modulata dai numerosi uccelletti che intervengono nel romanzo: «È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!»³⁸ (*T.U.S.*).

L'intercomprensione che connette Usepe alle lingue degli animali e alle formule della saggezza primordiale non è dissociabile dalla natura sorgiva della sua parola. L'insistenza con la quale la narratrice descrive, nella prima parte del romanzo, le lallazioni e le sillabe elementari del bambino ('i' per 'Blitz', 'ttelle', 'dóndini', 'pe'cché) va messa in relazione con la sua incapacità a sopportare la scuola³⁹ e, pertanto, a scrivere. Nella scena famosa in cui recita le sue poesie a Davide Segre, il piccolo precisa «Nnnoo... Io non voio *scrivere*... io... le poesie io

³⁶ EAD., *Il mondo salvato dai ragazzini*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 189.

³⁷ Ivi, p. 169.

³⁸ E. Morante, *La Storia*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 571.

³⁹ Ivi, p. 778. «Dinanzi agli esercizi delle lettere e dei numeri, Usepe adesso, a cinque anni compiuti, si mostrava perfino più immaturo che non fosse stato da piccoletto. Si vedeva che il libro e il quaderno rimanevano, per lui, degli oggetti estranei; e forzarlo pareva un'azione contro natura, come pretendere che un uccellino studiasse le note sul pentagramma».

le penso... e le dico...».⁴⁰ In realtà, Ueseppe rappresenta la genesi del linguaggio che scaturisce, fin da Adamo nel giardino dell'Eden, dall'atto della nominazione. A monte di qualsiasi formulazione concettuale, la parola gli proviene da «chi sa quale freschezza anteriore ad ogni esperienza» a favore di un fonosimbolismo demiurgico. Così spiega la voce narrante:

Ma più ancora forse che dalle note, Giuseppe era ammaliato dalle parole. Si capiva che le parole, per lui, avevano un valore sicuro, come fossero tutt'uno con le cose. Gli bastava udire casualmente la parola cane, per ridere a piena gola, come se d'un subito la familiare e buffa presenza di Blitz fosse lì scodinzolante sotto i suoi occhi. E perfino capitò a volte che in una parola lui già presentisse l'immagine propria della cosa, pure se questa gli era ignota, così da riconoscerla al primo incontro. Un giorno, al vedere, per la prima volta nella sua vita, il disegno stampato di un bastimento, esclamò, in un tremito di scoperta: «Navil! Navil!» (La nave! la nave!).⁴¹

L'analfabetismo poetico di Ueseppe possiede un carattere metanarrativo, già espresso dalla dedica del romanzo: «Por el analfabeto a quien escribo». Con un gesto ambivalente ma inerente a ogni testo che difende il primato del parlato sull'alfabeto,⁴² Morante cercava di allontanare l'orizzonte della scrittura, in continuità con la scheda autobiografica della prima edizione del *Mondo*: «Come professione o mestiere, il suo [di Elsa Morante] ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie [...]».⁴³ Prendendo le vesti di un moderno giullare, la Morante mobilita, simbolicamente, le risorse della recitazione pubblica che attinge dalla memoria collettiva, vera e propria «biblioteca dell'oralità».⁴⁴ Questa attrazione per la performatività epica è racchiusa nei numerosi effetti di oralità attivati da Morante sia nelle poesie del *Mondo* che ne *La Storia*, dove l'uso espressivo della punteggiatura, la trascrizione onomatopeica e la caratura dialettale di certi personaggi come Ninnuzzu sembrano richiedere una lettura ad alta voce.⁴⁵ A un livello poetologico, il richiamo alla cultura orale dell'antichità situa la scrittrice nella filiazione diretta di Leopardi che, dall'operetta morale *l'Elogio degli uccelli* alle riflessioni sull'epos moderno contenute nello *Zibaldone*, oppone il mondo corporeo, dinamico e vocale degli antichi a «una cultura libresca e scritturale [...] di cui si nutre una mente educata all'astrazione del pensiero».⁴⁶ Particolarmente suggestiva è, a questo riguardo, la descrizione, nella nota introduttiva all'edizione americana, nel 1977, de *La Storia* come ordalia e preghiera,⁴⁷ che rievoca la funzione civilizzatrice ed etica dei poemi epici.

⁴⁰ Ivi, p. 869.

⁴¹ Ivi, p. 407.

⁴² Cfr F. Albano Leoni, «La voce e la scrittura», in *Voce. Il corpo del linguaggio*, cit., pp. 61-70.

⁴³ Citato da M. Zanardo, *Appunti sui manoscritti della Storia di Elsa Morante (con appendici inediti)*, in «Filologia e critica», XXXVII, 2012, pp. 431-463: 435.

⁴⁴ G.R. Candora, *Culture dell'oralità e cultura della scrittura*, cit, p. 36.

⁴⁵ Sulla presenza ne *La Storia* di strategie narrative tipiche dell'epica classica, ispirate in parte alla lettura di Simone Weil, cfr, A. Borghesi, *Una storia invisibile: Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 34-48.

⁴⁶ F. D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 26. Ringrazio Martina Piperno per la suggestione di lettura.

⁴⁷ C. Garboli, C. Cecchi, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, cit., vol. 1, p. LXXXV.

Su un registro più intimo e umile, il rimando a un'oralità primaria trova un importante spazio di rappresentazione nel repertorio di ninne nanne, filastrocche e canzoncine che popolano le opere morantiane. Tale armamentario favolistico, arcaico e materno, rinvia all'attività iniziale di Elsa Morante, che negli anni Trenta scrisse racconti e poesie per bambini, pubblicandoli su periodici come «il Corriere dei Piccoli» nei quali germinò, senza dubbio, la matrice fiabesca della sua arte narrativa.

Nella produzione più matura della scrittrice, la vocalità legata al dondolio della culla si cristallizza come simbolo della pienezza della parola materna. Nel testo teatrale de *La serata a Colono*, il personaggio di Edipo, in preda a un delirio mistico nell'ospedale psichiatrico dov'è ricoverato, desidera «rientrare nella notte dell'eden» perché dà retta «ai letarghi favolosi» della sua memoria che «come una serva barbara [...] [gli] ricanta | la cantilena delle [sue] preistorie». ⁴⁸ Gli undici componimenti della sezione de *La smania dello scandalo*, immediatamente successiva alla riscrittura del dramma sofocleo, inscenano «un'altra Genesis» ⁴⁹ che non sfocia nello «strappo sanguinoso» della nascita, ma trattiene gli elementi increati «nel giardino del primo giorno». In questo limbo anteriore all'obbligo dell'incarnazione, «le voci ingenuie del principio» rivelano che «giorno e notte sono tutt'uno | passaggi modulanti di uno stesso canto». ⁵⁰ La percezione plurisensoriale di un'oscurità primordiale e di una voce prelinguistica traduce così il rapporto di unicità che esiste, fuori dalla lingua e dalla storia, tra il 'non-nato' e il mondo.

La nostalgia di un'oralità preistorica si sovrappone, in tal senso, al rapporto originario tra madre e figlio che si sviluppa già prima della nascita. Nell'universo morantiano, questa nostalgia ha a che vedere non tanto con la lingua madre, quanto con quel 'materno della lingua' (*le maternel de la langue*) che, per Régine Robin, è la lingua del paradiso perduto, sparsa, infranta, sotterranea, che non si può pronunciare. ⁵¹ Al di là della spartizione di genere, 'il materno della lingua' emerge, ne *La Storia*, dal «piccolo repertorio calabrese, antichissimo» che il padre di Ida, Giuseppe Ramundo, le cantava per addormentarla. Si legge all'inizio del romanzo:

Giuseppe conduceva a letto Iduzza, accompagnandola, come una madre, con certe ninnenanne di suono quasi orientale, che sua madre e sua nonna avevano cantato a lui:

“O veni sunnu di la muntanella
lu lupu si mangiau la pecorella
o nní o nnà
oh la ninna vo' fa' [...]” ⁵²

⁴⁸ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 89.

⁴⁹ Ivi, p. 124.

⁵⁰ Ivi, p. 121.

⁵¹ R. Robin, *Le deuil. Une langue en trop. La langue en moins*, Paris, Kimé, 2003.

⁵² E. Morante, *La Storia*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 285.

Residuo di un'oralità prelogica e interiorizzata, le «canzoncine calabresi di suo padre» riaffiorano davanti allo spettacolo atroce degli ebrei chiusi nei carri bestiame alla stazione Tiburtina. La tonalità luttuosa di questo desiderio di regressione prelinguistica si conclude con *Aracoeli*. L'ultimo romanzo di Morante ruota attorno alla ricerca della madre, ossia dell'origine, intrapresa da Manuele, anni dopo la morte di lei. In aeroporto, in viaggio verso il villaggio materno dell'El Almendral «estrema punta stellare della Genesi»,⁵³ il protagonista prova «una nostalgia negativa»⁵⁴ dimostrandosi incapace di capire la lingua spagnola di sua madre:

Questa parlata doveva pure suonarmi chiara nei giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli; ma in séguito – salvo il ritorno ossessivo di quelle canzoncine da culla – essa è piombata in un qualche impervio, oscuro dirupo della mia conoscenza.⁵⁵

In un senso simmetricamente opposto a Ida, Manuele associa «le sue prime nenie di culla» che emanavano, nell'atto dell'allattamento, dalla «voce di gola, intrisa di saliva» di Aracoeli, a un'«anamnesi postuma di un male senza nome [...]».⁵⁶ L'incontro con il fantasma di Aracoeli si chiude con il suo riso tenero, emesso dopo la recitazione del «barbarico ritornello della natura»,⁵⁷ punto di annientamento cosmico attorno a cui a gira l'universo morantiano: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire».⁵⁸

Più di trent'anni dopo la pubblicazione di *Aracoeli*, il filosofo e fedele amico di Elsa Morante, Giorgio Agamben, si interroga «sullo statuto speciale di un libro che è destinato a occhi che non possono leggerlo ed è stato scritto con una mano che, in un certo senso, non sa scrivere».⁵⁹ Riferendosi alla dedica della *Storia*, Agamben delinea una genealogia poetica che, da Dante a Morante, passando naturalmente da Pascoli, si struttura come una categoria fondamentale della cultura italiana. Concludiamo così questo contributo con una citazione tratta da *Il fuoco e il racconto* che dovrebbe offrire interessanti spunti di riflessione sull'oralità come fenomeno co-originario agli albori della lingua poetica italiana:

La nostra letteratura nasce in intima relazione all'oralità. Perché che cosa fa Dante quando decide di scrivere in volgare, se non appunto scrivere ciò che non è mai stato letto e leggere ciò che non è mai stato scritto, cioè quel “parlar materno” analfabeta, che esisteva soltanto nella dimensione orale? E tentare di mettere per iscritto il parlar materno, lo obbliga non semplicemente a trascriverlo, ma, come sapete, a inventare quella lingua della poesia, quel volgare illustre, che non esiste da nessuna parte e, come la pantera dei bestiari medievali, “spande ovunque il suo profumo, ma non risiede in alcun luogo”. Io credo che non si possa comprendere correttamente la grande

⁵³ EAD., *Aracoeli*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 1061.

⁵⁴ Ivi, p. 1065.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, pp. 1051-1052.

⁵⁷ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 778.

⁵⁸ EAD., *Aracoeli*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 1428.

⁵⁹ G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 95.

fioritura della poesia italiana nel Novecento, se non si avverte in essa qualcosa come un richiamo di quell'illeggibile oralità che, dice Dante, “una e sola è prima nella mente”. Se non s'intende, cioè, che essa è accompagnata dall'altrettanto straordinaria fioritura della poesia in dialetto. Forse la letteratura italiana del Novecento è tutta percorsa da una inconsapevole memoria, quasi da un'affannosa commemorazione dell'analfabetismo.⁶⁰

⁶⁰ Ivi, p. 97.