

Il bosco de *La Storia**

Elisa MARTÍNEZ GARRIDO¹
Universidad Complutense de Madrid
elimarti@ucm.es

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Questo saggio studia il ruolo decisivo che svolge lo spazio mitico del bosco all'interno de *La Storia* di Elsa Morante, si tratta infatti di un luogo basilare per capire la sua concezione poetica ed esistenziale. All'interno della foresta ha luogo la beatitudine, il gioco e la poesia.

Parole chiave: bosco, spazio mitico, Elsa Morante, *La Storia*, gioco, beatitudine, poesia.

The Wood in *La Storia*

ABSTRACT

This essay analyzes how the forest constitutes a definitive role in *La Storia* di Elsa Morante as a mythic place in her poetic and existential conception. Inside the forest the beatitude, the play and the poetry take place.

Key words: forest, mythic place, Elsa Morante, *La Storia*, play, beatitude, poetry.

Sommario: 1. Introduzione; 2. Il bosco: un luogo sacro e magico nella narrativa di Elsa Morante; 3. Il bosco e il canto degli uccelli; Riferimenti bibliografici

1. INTRODUZIONE

Parlare de *La Storia* di Elsa Morante, quasi quarant'anni dopo la sua pubblicazione, è senz'altro difficile, soprattutto perché ci troviamo di fronte a uno dei romanzi più letti e studiati del secondo Novecento italiano. La critica ha scritto sull'opera morantiana innumerevoli saggi, e oggi, più di un anno dopo il centenario della nascita della scrittrice, la quantità di lavori a essa dedicati è molto aumentato di numero. Tra l'altro *La Storia* non è soltanto un romanzo realistico, che riprende, sfumandole e reinterpretandole, alcune tematiche neorealistiche, ma rappresenta qualcosa di più:² lo si potrebbe definire persino come un "romanzo-oceano" che

attraversa, condensandole, all'interno del suo sviluppo narrativo e argomentativo, molte fra le voci più autorevoli del pensiero e della scrittura occidentale e orientale, principalmente, dell'Ottocento e del Novecento, ma non solo: Manzoni, Leopardi, Verga, Dostoevskij, Tolstoj, Pascoli, Pavese, Dante, Spinoza, Nietzsche, Simone Weil, Saba, Maria Zambrano, il Vangelo, il buddismo, il taoismo, le Upanishad).

Per questa ragione, la «Grande Opera» morantiana del 1974 deve essere concepita, fondamentalmente, come un romanzo a tesi, gremito di importanti riflessioni critiche riguardo alle sfide estetiche, etiche, spirituali, antropologiche, sociali e politiche del XX secolo; arrivando, nella sua enorme modernità, a porre ai suoi lettori degli interrogativi esistenziali ancora oggi senza risposta.

La densità ermeneutica de *La Storia* è, di conseguenza, altissima, fino al punto di poter affermare che si tratta di un testo continuamente attraversato da un metatesto, tanto per le sue proposte alternative riguardo all'arte quanto per le sue riflessioni sulla violenza, la guerra e la sopraffazione degli umili da parte del Potere. Per questo motivo, il romanzo tenta di scuotere le coscienze dei lettori del secondo Novecento italiano, e lancia loro un grido agonico contro il Male della Storia. Malgrado il suo pessimismo, l'opera vorrebbe offrire loro anche delle possibili vie di uscita verso un'esile felicità; molte di esse erano state già stabilite dall'autrice in alcuni dei suoi componimenti poetici raccolti in *Il Mondo salvato dai ragazzini*³.

La maggior parte delle importanti riflessioni "teoriche" de *La Storia* si concentra, però, nell'ultima parte dell'opera, principalmente nel capitolo dedicato all'anno 1947. Alcuni studiosi considerano questa come la sezione meno riuscita del testo: patetica, lacrimevole, manieristica, stucchevole e persino populistica⁴; a nostro avviso, invece, è quella che condensa la più profonda riflessione della

* Un versione iniziale del lavoro, che viene qui presentato in forma rivista ed accresciuta, ha visto la luce sulla rivista *Forum Italicum*, 3, 2014, pp.41-63.

¹ Departamento de Filología Italiana, Facultad de Filología, Edif. D, Avenida Complutense s/n, Ciudad Universitaria, E-28040, Madrid, España.

² Anche se Natalia Ginzburg è dell'opinione che non esistono elementi neorealistici nella *Storia* (Cfr. N. Ginzburg, «Il personaggio di Elsa», in *Corriere della sera*, 27, luglio 1974, in Bernabò 1991: 118) siamo però dell'avviso che nella rievocazione degli tragici successi della seconda guerra mondiale, fatta dalla scrittrice all'interno del suo romanzo, si potrebbero trovare concomitanze con l'ambientazione dei testi narrativi del Neorealismo (Bernabò 1991: 86).

³ Facciamo riferimento alla *Canzone degli Felici Pochi e degli Infelici Molti*, famoso testo appartenente alla terza sezione, *Canzoni popolari*, della raccolta poetica morantiana del 1968 *Il mondo salvato dai ragazzini*. (Cazalé Bèrard 2009: 203-208). L'argomento della felicità e dell'allegria è anche presente all'interno delle quattro canzoni che compongono l'ultima sezione poetica della stessa raccolta: *La canzone della forza*, *La canzone di Giuda e lo spozalizio*, *La canzone clandestina della Grande Opera* e *La canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*, in cui il gioco dei ragazzini, l'amore, l'allegria e la felicità degli innocenti si rivelano come i centri nevralgici fondanti dell'utopica proposta di Morante contro la tragedia della Storia.

⁴ Tra i molti studiosi che hanno letto, negativamente, l'opera morantiana del '74, c'è persino Pier Paolo Pasolini (Bernabò 1991: 122-123 e Contini, 1994: 185-186).

scrittrice sull'importante ruolo dell'alterità salvatrice e dell'istinto vitale sulla semplice esistenza. Il romanzo sviluppa, dunque, all'interno del suo intreccio, anche se trasversalmente, tutta una strategia contro la forza perversa della Storia, e proprio nel capitolo dedicato all'anno 1947 si trovano alcuni passaggi cruciali per una piena e profonda comprensione della più intima intenzionalità morantiana.

In accordo con ciò che è stato appena detto, il presente saggio tenta di rilevare il peso determinante di questa sezione narrativa all'interno dell'intero testo. Per raggiungere il nostro scopo, abbiamo percorso un unico filo conduttore: l'inseguimento e lo studio dello spazio mitico e simbolico del bosco e delle attività artistiche svolte al suo interno dai suoi abitanti, gli uccelli e il bambino, in primo luogo.

2. IL BOSCO UN LUOGO MAGICO E SACRO NELLA NARRATIVA DI ELSA MORANTE

Il bosco è per eccellenza lo spazio mitico delle fiabe e dei racconti infantili, il luogo magico ed anche sacro dove avvengono le rivelazioni e si celebrano i misteri. Il bosco costituisce un centro assoluto, gremito da esseri fantastici. In esso, e soprattutto nelle sue radure, chiari «spazi unici», il dio, cioè l'*altro*, fa dono agli eletti dei beni meravigliosi: la musica, la poesia e l'arte⁵.

Elsa Morante predilige i boschi fantastici e fiabeschi fin dalle sue prime narrazioni per l'infanzia: fin dalla preistoria della sua scrittura e dal suo più famoso racconto infantile, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*⁶, il bosco gioca un ruolo fondamentale nella risoluzione della storia raccontata. È sempre all'interno di questo spazio che ha luogo il riconoscimento necessario tra “madre” e “figlia”, condizione senza la quale non sarebbe stato possibile il viaggio di ritorno delle due bimbe a casa, insieme a Tit. D'altronde, nelle *Bellissime avventure*, i bei disegni colorati, dipinti dalla stessa autrice, sono giustamente quelli dedicati alla festa boschiva: ulteriore prova dell'importanza che la foresta occupa all'interno dell'immaginario e della scrittura di Elsa Morante. La macchia è il luogo dei “miracoli”, delle fate e degli gnomi, della diversità, di tutto ciò che si fa presenza, arrivando dall'altrove misterioso e onirico.

Anche nel *Gioco segreto*, uno dei più importanti racconti metapoetici dello *Scialle andaluso*, la metamorfosi fantastica che coinvolge i protagonisti nella propria finzione teatrale ha luogo all'interno di due boschi magici. Antonia incontra Roberto, l'amato cavaliere, nel bosco del salotto di casa, una volta diventato vera

⁵ Anche per María Zambrano le radure del bosco rappresentano il «luogo unico» dove ha luogo l'epifania (Zambrano 1977 e Pujalà 2007).

⁶ Anche se *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* vedono la luce nell'anno 1942, il testo fu scritto durante l'adolescenza della scrittrice, secondo confessione della voce narrante nell'introduzione fiabesca dello stesso racconto (Prontemoli, 1995: 259).

foresta reale, e sempre qui Giovanni, scappando dalla repressione materna, vede Isabella, la dama dei sogni proibiti.

Uno spazio simile, naturale e lontano dalla civiltà, centro sacro e tempio amoroso, è quello che raccoglie l'intimità erotica fra Anna e Edoardo, in *Menzogna e sortilegio*. Si tratta di un *unicum* nel romanzo: un luogo notturno e silenzioso, illuminato dalla luna, lontano dal quartiere popolare e popolato dove vivono la protagonista e sua madre. Siamo ora dall'altro lato della ferrovia, lì un prato naturale si apre per accogliere la confessione d'amore di Edoardo ad Anna, resa chiave interpretativa per la comprensione della follia della giovane nei confronti del cugino⁷.

Il bosco è presente anche in *Aracoeli*. Nel romanzo del 1982, questo spazio naturale non ha però valenze mitiche positive, al contrario qui, sulle pendici di una collina boschiva, durante la Resistenza, ha luogo una delle tante esperienze tragiche di Manuele, il quale subisce una finta fucilazione da parte di falsi partigiani. In *Aracoeli*, quindi, il bosco diventa uno spazio terrificante, legato agli aspetti thanatofilici e negativi della maternità "perversa" di *Aracoeli*, già nella seconda parte del romanzo-viaggio di Manuele. Il bosco è ora associato alla morte e deve dunque essere interpretato come uno spazio feroce, dove il protagonista s'imbatte, per la prima volta, attraverso la Storia e la lotta partigiana, in una delle sue prime macabre esperienze di iniziazione crudele e violenta, fatto che annuncia indirettamente la fine, in parte apocalittica, dell'opera (D'Angeli 2003b: 51-66; Martínez Garrido 2009).

Ma fra tutti i boschi di Elsa Morante quello senz'altro più ricco di sollecitazioni ermeneutiche si trova in *La Storia*. Nel romanzo del 1974 esso crea un legame di unione assoluta con la figura divina di Usepe e con le capacità poetiche che gli permettono di dialogare con gli altri personaggi, con gli animali e fondamentalmente con gli uccelli, i principali messaggeri dell'alterità⁸. I volatili sono quelli che donano al protagonista la felicità del gioco, del canto e della musica. All'interno di questo particolare spazio mitico, narrativamente presente per quattro

⁷ Nel terzo romanzo di Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, è vero che non c'è il bosco. In questo caso è l'isola a rappresentare il centro assoluto, la natura e il materno per eccellenza. Ma anche qui siamo davanti a uno spazio lontano dal mondo, dalla cultura e dalla Storia. Nel romanzo del '57, l'isola simbolizza il luogo sacro dove avviene la speciale e diversa crescita del protagonista, il suo sviluppo psicologico ed emozionale e la sua maturità, inseparabilmente legata alla scoperta dolorosa sulla verità del padre e della proibizione dell'incesto (Bisagno 2003).

⁸ Gli uccelli, all'interno di molte tradizioni religiose, sono stati visti come messaggeri della divinità. Rimandiamo in primo luogo alla mistica sufi e più concretamente al poeta iraniano Farid al-Din Attar e ai suoi testi poetici e spirituali dedicati agli uccelli, tra cui, *Il verbo degli uccelli* (Farid 1986 [2007]). Secondo la tradizione talmudica, Salomone parlava anche con gli uccelli e sapeva decifrare il loro linguaggio (Lorenz 1989 [1995]) e San Francesco, all'interno della tradizione cristiana, predicava ai volatili la parola di Dio.

volte lungo tutto il romanzo, Elsa Morante raggiunge un'alta dimensione poetica: la descrizione fenomenologica del sacro⁹.

Il bosco de *La Storia* è saturo di caratterizzazioni di ordine ierofantico, fatto che consente l'apertura dell'opera morantiana verso una tensione mistica, tramite cui avviene la rivelazione della bellezza e dell'allegria grazie al canto degli uccelli. All'interno di questi luoghi diversi, Ueseppe ha delle "allucinazioni" visive e auditive, veri e propri «attimi estatici e contemplativi» (per dirla con Pavese), che fanno sì che il bambino attraversi il tempo cronologico fino a raggiungere una dimensione assoluta, estranea alle coordinate fisiche del reale. Grazie a questa scoperta rivelatrice il bimbo, una volta giunto alle radure boschive (dove il gioco di luce ed ombra raggiunge la sua massima bellezza), avverte le meraviglie di questo mondo "altro". Il canto degli uccelli, la musica e la poesia divengono così i veri protagonisti del testo, le sole strade possibili verso una negata felicità; grazie a esse, la pulsione di morte de *La Storia* cede il suo dominio alla "calda vita".

3. IL BOSCO E IL CANTO DEGLI UCCELLI

Lo spazio mitico del bosco appare in tre occasioni all'interno del romanzo del 1974 e si trova sempre in stretto rapporto con gli animali, soprattutto con gli uccelli, cantori felici della foresta. La sua prima comparsa corrisponde al capitolo dedicato all'anno 1943, e le altre due a quello del 1947. I tre scenari epifanici del bosco de *La Storia* sono strettamente legati fra di loro. Una tale coesione interna è dovuta non solo all'importanza delle caratterizzazioni simboliche dello spazio mitico, ma anche alla rilevanza della ripetizione linguistica e tematica delle tre scene musicali del romanzo, quasi identiche fra di loro. Si tratta di scene dove lo stesso motivo cantabile salda internamente i decisivi passaggi. Gli uccelli, in dialogo gioioso con Ueseppe (conoscitore della loro lingua), gli dedicano la famosa canzonetta: «*È uno scherzo uno scherzo tutto è uno scherzo*», vero enigma critico, aperto a un ampio ventaglio di possibilità interpretative.

Ueseppe sperimenta l'autentico bosco e i suoi reali e più profondi misteri nel capitolo dedicato al 1943. Siamo già nella parte centrale del romanzo, si tratta della prima vera e propria uscita campestre del protagonista (grazie a Nino), durante il soggiorno della madre e del figlio nello stanzone dei Mille, nel quartiere di Pietralata, dopo i bombardamenti di Roma, in piena lotta partigiana. Nel punto 9 del capitolo, il bambino scopre l'universo, nuovamente, sotto forma di "mirabile visione": la meraviglia di un fantastico spettacolo di colori e di luci, un insieme di cielo e di mare. La novità decisiva di questo passaggio si trova nel canto degli

⁹ Anche all'interno di alcune delle poesie della terza sezione del *Mondo salvato dai ragazzini*, *La canzone di Giuda e lo sposalizio* e *La canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*, il bosco rappresenta lo spazio magico e sacro dove hanno luogo i "miracoli" (Morante 1990: 170-181 e 241-247).

uccelli; per la prima volta, i volatili producono della musica, la quale risuona dopo «l'infinito silenzio» (Bardini 1999: 174-175; Rosa 1995 [2006:165]).

Era la prima volta che Ueseppe viaggiava in auto e vedeva la campagna aperta. [...] La sua emozione fu tale che durante la prima parte del percorso rimase in **silenzio**; finché nel **tripudio**¹⁰ che lo trasportava, incominciò a chiacchierare con se e con gli altri, tentando di commentare, [...] la sua scoperta dell'universo (Morante 1991: 560).

[...] Frattanto Ueseppe, ubbidiente, si era disposto all'attesa di Ninnuzzu, perlustrando per suo conto il breve territorio in torno alla capanna. [...] Fra gli alberi d'ulivo, là dietro, c'era un albero differente (forse, un piccolo noce) dalle foglie luminose e **allegre** che facevano un'ombra screziata, più buia di quella degli ulivi. Nel passare là vicino, Ueseppe udì una coppia di **uccelli** chiacchierare assieme e sbacucchiarsi. E, senz'altro, a prima vista, riconobbe Peppiniello e Peppiniella. In realtà questi due, non canarini dovevano essere; ma piuttosto lucherini: genere di uccelletti di bosco più che di gabbia, che torna in Italia per l'inverno. (Morante 1990b: 570)

«Ninielli!» Li chiamò Ueseppe. E i due non fuggirono; anzi, in risposta, incominciarono un **dialogo musicato**. Più che un **dialogo**, veramente, la loro era una **canzonetta**, composta da un'unica frase che i due si rimandavano a vicenda, alternandosi a salti su due rami, uno più basso e uno più alto, e segnando ogni ripresa con gesti vivaci della testolina. Essa consisteva in tutto in una dozzina di **sillabe**, **cantate** su due o tre **note** – sempre le stesse salvo impercettibili *capricci* o *variazioni*¹¹ – a tempo di **allegretto con brio**. E le **parole** (chiarissime agli orecchi di Ueseppe) dicevano esattamente così:

È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!

Le due creature, prima di rivolersene via nell'aria, **replicarono** questa sua **canzonetta** almeno una ventina di volte, certamente con l'intenzione di insegnarla a Ueseppe: il quale, invero, fino dalla terza replica l'aveva già imparata a memoria, e in seguito la mantenne sempre nel **repertorio** personale, così che poteva **cantarla** o **fischiettarla**, se voleva. Però, senza spiegarsene la ragione, lui questa **canzonetta** famosa, che l'accompagnato in tutta la sua vita, non l'ha comunicato a nessuno, né allora né dopo. Solo verso la fine, come si vedrà, l'ha insegnata a due suoi amici: un ragazzetto di cognome Scimò, e a una cagna. Ma è probabile che Scimò, a differenza della cagna, se ne sia scordato immediatamente (Morante 1990: 570-571).

I lucherini innamorati, su due rami, uno più alto dell'altro, come le note del loro canto, si rimandano a vicenda le stesse sillabe musicali, e mentre procedono al compimento di questo loro capriccio, si dondolano e muovono, in forma vivace e allegra, le loro piccole teste colorate. La presenza ripetuta delle parole appartenenti al campo semantico della festa e dell'allegria: **tripudi**, **allegre**, insieme a quelle dedicate alla musica, al canto e alla danza: **dialogo musicato**, **dialogo**, **canzonetta**,

¹⁰ Il negretto è nostro. La parola “tripudio”, di origine dantesca, legata alla beatitudine del bambino, e alla bellezza della “mirabile visione” del bosco de *La Storia* ci porta nuovamente verso la *Commedia*, e più concretamente verso il canto XII del *Paradiso*, versi 22-25, in cui i beati saggi danzano intorno all'arcobaleno, in una delle tante luminose epifanie del *Paradiso*.

¹¹ Il corsivo è dell'autrice.

sillabe cantate, allegretto con brio, note, parole, scherzo, fuga, fischiettare...fanno di queste righe uno dei momenti più poeticamente felici dell'opera. Alla fine del paragrafo la voce narrante annuncia proletticamente le prossime apparizioni testuali dello stesso motivo. Siamo indubbiamente in una festa all'interno del bosco, luogo separato dalla violenza tragica della Storia¹².

La seconda volta che il bosco compare nella *Storia*, corrisponde al punto 3 del capitolo 1947, ultima sezione narrativa del testo. Il bambino e sua madre vivono già al Testaccio, la malattia di Useppe (il Grande Male) si è già presentata, Nino è morto, e il piccolo, dopo tante separazioni e dolori, comincia chiedersene il *pecché*¹³. Questa seconda scena dedicata alla musica boschiva si svolge e si apre nel momento in cui il fanciullino e la sua cagna, Bella, scoprono, in primavera, un luogo meraviglioso: la radura circolare di un nuovo bosco dove avvengono i miracoli. Lì tutti e due sentono di nuovo la canzone degli uccelli in forma di "scherzo".

A quanto pare, la **canzonetta** s'era diffusa, nel giro degli **uccelli**, diventando un'**aria** di moda, visto che la sapevano anche i **passeri**. E forse, costui non ne conosceva nessun'altra, visto che seguiva a **ripetere** questa sola, sempre con le stesse **note** e le stesse **parole**, salvo **variazioni** impercettibili:

*"È uno scherzo
è uno scherzo
tutto uno scherzo!"*

oppure:

*"Uno scherzo uno scherzo
è tutto uno scherzo!"*

oppure:

*"È uno scherzo
è uno scherzo
è tutto uno scherzo uno scherzo
uno scherzo ohooho!"*

Dopo averla replicata una ventina di volte, fece un altro frullo e se ne rivolò via. Allora Bella soddisfatta si allungò meglio sull'erba [...] (Morante 1990: 508-510).

Elsa Morante vuole riprodurre il canto dell'uccello modificando e ripetendo testualmente le variazioni della stessa prima canzonetta. Nella prima occorrenza di questo nuovo scherzo del capitolo 1947 si ripete, in modo identico, la prima versione corrispondente al capitolo 1943, già sentita da Useppe nella gita precedente: *È uno scherzo è uno scherzo tutto è uno scherzo*. Ma ora, nella sua

¹² Non si deve dimenticare che mentre Useppe sente per la prima volta questa canzone, Carlo-Davide uccide sadicamente il giovane tedesco.

¹³ La malattia di Useppe si deve in parte al dolore del mondo: Useppe si chiede *il pecché* del male, della separazione, della morte (Morante 1990: 500).

seconda ripetizione tripartita, la canzoncina presenta delle variazioni notevoli: mette in posizione iniziale il predicato, *uno scherzo*, ripetuto per due volte, e lascia nel terzo verso il sintagma verbale al completo: *Uno scherzo uno scherzo è tutto uno scherzo*.

Tanto la prima come la seconda variazione ripetono per tre volte la parola centrale: *scherzo*. Nell'ultima, però, lo stesso sostantivo è usato per cinque volte e mostra, a sua volta, una lunghezza sillabica maggiore, grazie alla rappresentazione tipografica delle vocali *ohoooo*, riproduzione *naïf* della lunghezza sillabica della nota finale.

L'uso intensivo della *ripetitio* dello scherzo cantabile con brio, oltre al fatto che la conzonetta sia cantata per più tempo e sia già conosciuta da tutti i volatili della foresta, ci consente di dedurre che la musica degli uccelli è la causa vivificante della sacralità festosa dello spazio boschivo. L'uccello e il suo canto, veri protagonisti di questo passaggio, ricordano ancora una volta a Ueseppe il miracolo della felicità. Il bambino era stato già definito da Carlo-Davide, poche pagine prima, come un essere felice. Ma, secondo il giovane anarchico, la felicità di Ueseppe non apparteneva a questo nostro mondo:

“Tu e tuo fratello”, osservò, [...] siete così differenti [...] Ma vi rassomigliate in una cosa: la felicità. La sua è la felicità di esistere. E la tua è la felicità...di tutto. Tu sei la creatura più felice del mondo.

“[...]Tu sei troppo carino per questo mondo, non sei di qua. Come si dice: *la felicità non è di questo mondo*” (Morante 1990: 866).

Nel punto 5 dello stesso capitolo 1947, e cioè a pochi giorni di distanza dalla precedente scena, il protagonista visita ancora una volta lo stesso circolo magico in riva al Tevere in compagnia della sua cagna, e gli uccelli cantori danno nuovamente segno della loro attività musicale. Bella e Ueseppe (dopo aver incontrato Carlo – Davide, e aver composto insieme a lui delle poesie¹⁴) ritornano nello stesso punto dove “abita” Scimò, un altro ragazzino, felice e libero, insieme al quale scherzano e giocano.

In un certo senso si potrebbe pensare che il bosco favoloso della più giovane Elsa Morante continui a essere presente ne *La Storia*, o che almeno continuino a vivere in esso i suoi più profondi significati mitici. Ma ora, ne *La Storia*, in parte tramite la lettura di Simone Weil, nuove valenze spirituali si sono sovrapposte alle precedenti e originarie potenzialità oniriche. Così il nuovo bosco de *La Storia*, e in modo particolare quello corrispondente al capitolo 1947, continua a essere, come

¹⁴ L'incontro fra Ueseppe, Bella e Davide, all'interno della camera dove vive il giovane anarchico, è anche un passaggio centrale del capitolo 1947. Si tratta del passo dedicato alla poesia, concepita come ierofania. Tanto i componimenti del bambino quanto quelli del giovane poeta parlano di Dio: di un Dio felice, quello di Ueseppe, e del Dio-Uomo Cristo, quello di Davide. Dopo aver recitato, tanto Ueseppe quanto Davide, i loro componimenti, il giovane declama alcuni versi del canto XXXIII del *Paradiso* di Dante (D'Angeli 1994). Sulle valenze mistiche della poesia di Davide (Martinez Garrido 2003 e Scravichia 2012).

quello della prima epoca, uno spazio iniziatico, anche se qui l'iniziazione del protagonista appartiene già a un'altra dimensione, a un livello diverso, poiché non si tratta solo di un'iniziazione magica e fantastica, ma fondamentalmente spirituale; un'iniziazione mistica che rinforza le capacità divine del "fanciullino", annunciandone anche la sua prossima e imminente morte.

Un tale fatto è rappresentato anche dalla metamorfosi subita da Ueseppe all'interno dello spazio boscoso. Il bambino assume l'aspetto di un uccellino che si arrampica sugli alberi, ed da lì canticchia le proprie poesie. Lui stesso appartiene al mondo della foresta sacra e così diventa un altro messaggero dell'aldilà, fatto che raddoppia la sua "grazia" e la sua "leggerezza" (Morante 1990: 534).

In questo terzo incontro del protagonista con gli uccelli, a parte Bella, c'è anche un terzo invitato: il ragazzetto di tredici anni, fuggito dal riformatorio, Scimò. Loro tre insieme odono la canzone dell'«aceduzzo» che ripete il suo nuovo scherzo, dopo il precedente silenzio che sempre cede il passo al canto dei volatili (Morante 1990: 537-538). Anche qui, come nei passaggi precedenti, la scrittrice usa volontariamente la ripetizione delle parole chiave, quelle appartenenti tanto al campo semantico della musica quanto allo stato di allegria e di felicità che essa provoca sui personaggi. Il dialogo fra Scimò e Ueseppe finisce con la canzone del pappagallo, recitata dallo stesso ragazzino nel proprio dialetto napoletano. Alla fine di questo nuovo incontro, il bosco diventa un'altra volta una grande festa. E «Al suono di tante **canzoni**, Bella s'era data a **zompare** come a un **festival**» (Morante 1990: 538).

La scrittrice ha deciso di fissare ripetutamente le parole centrali di questi momenti de *La Storia*: la **canzone** degli uccelli e l'importanza dello **scherzo**, fino al punto di farla ricordare ancora una seconda volta dalla stessa voce narrante. Prima che prenda inizio questo nuovo e ultimo canto dell'uccello (il secondo passo del capitolo 1947), nel testo si usa la *variatio ischerzo*, messa indirettamente in bocca di Scimò, il quale aveva mandato il fumo della sua sigaretta sugli occhi di Bella: «E per **ischerzo**, le soffio un pochetto di fumo nel naso. Al che lei, sempre per **ischerzo**, reagì con una sorta di starnuto **allegro**».

Musica, gioco¹⁵ e felicità restano, in queste scene del romanzo, saldamente legati fra loro, perché la parola **scherzo** nasconde un enigma che ha a che vedere, indubbiamente, con la vita felice di quelli che rappresentano «il sale della terra»¹⁶. D'altra parte, la giocosità dei personaggi, il canto dell'uccello e la sua canzone festosa, preludiano all'esplicita ierofania, messa in rilievo nel romanzo dallo stesso Ueseppe: «Qua ci sta Dio» (Morante 1990: 537), uno dei punti centrali di tutte i precedenti luoghi epifanici de *La Storia*.

¹⁵ Già Anna Maria Cucchi aveva individuato la forza creatrice e salvifica del gioco di Ueseppe all'interno de *La Storia* (Cucchi 1987).

¹⁶ Il sintagma evangelico è usato da Elsa Morante, all'interno della seconda sezione della *Canzone degli F.P. e degli I. M.*, precisamente in quella dedicata agli I. M. Secondo la scrittrice: «Un tale povero ebreo che con voi Signori I. M. / [non ha niente a che fare/ ha detto che certi bastardi sono il sale/ della terra]» (Morante 1990: 578-589).

La ripetizione della parola “scherzo” e l’importanza concessa al *leitmotiv* della canzone si rivela quindi ne *La Storia* come una delle tracce forti di tutto il romanzo. Ma lo scherzo degli uccelli morantiani non parla solo del canto e della musica. Si potrebbe intuire che esso racchiude in se stesso un messaggio cifrato, agisce da segno, da traccia, sta al posto di qualcos’altro, nasconde qualcosa d’importante, dialoga con una precedente tradizione musicale, spirituale e anche comica. Si mostra come una chiave segreta, imprescindibile per capire il significato profondo di questi passi del romanzo.

La critica morantiana (Bernabò 1991: 49, 54-55, 58 e Rosa 1995 [2006]: 220-223) in generale, d’accordo con la prima accezione della parola scherzo, ha di solito riconosciuto in questo lessema la volontà di denuncia burlesca¹⁷, da parte della scrittrice, nei confronti della Sopraffazione e del Potere. Elsa Morante **canzona** in questo modo i diversi eventi storici, con miscredenza e pessimismo. Secondo questa interpretazione, l’autrice rappresenterebbe, tramite lo scherzo, la tragicomica beffa della Storia, che scandalosamente, da secoli, perpetra il male contro la vita degli innocenti.

Una tale possibilità interpretativa è indubbiamente verosimile. Per questa ragione, i momenti beatificamente “scherzosi” del romanzo aprirebbero, secondo i critici, la porta a quelli più terribilmente tragici e dolorosi nella vita dei protagonisti, in connessione con la contraddittoria volontà di sdoppiamento e congiungimento ossimorico di gran parte della scrittura morantiana (Rosa 1995 [2006: 264]). Ma pur essendo plausibile questa lettura, data la densità del romanzo e l’enorme ricchezza semantica delle scene dedicate alla canzonetta degli uccelli, che sappiamo essere la reale protagonista di tali momenti testuali, è possibile dedurre che in essa si nasconda anche un un’ulteriore e altrettanto verosimile senso interpretativo, sicuramente molto più consono alla tensione spirituale ed esistenziale dell’autrice contenuta nei ripetuti inserti poetici e lirici di questi importanti motivi, centrali soprattutto nell’ultima parte dell’opera.

Di conseguenza, seguendo i parametri epifanici delle scene del bosco dedicate al canto degli uccelli, si potrebbe pensare che un significato più adatto al motivo morantiano dovrebbe trovarsi nell’accezione musicale della parola “scherzo”¹⁸.

¹⁷ I primi significati della parola “scherzo” ci portano in primo luogo verso il comportamento burlesco, usato per prendersi gioco di qualcuno o di qualcosa e divertirsene. Si tratta, quindi di un’azione malvagia, offensiva e dannosa che colpisce qualcuno. Di conseguenza la Storia sarebbe vista come una beffa, così come la sofferenza della Storia sugli innocenti risulterebbe anche una burla scandalosa.

¹⁸ Perché “scherzo” significa anche: situazione imprevista e singolare, evento fortuito, manifestazione imprevedibile del caso, e anche già nell’ambito della pittura combinazione naturale e artificiale di luci e di ombre, di colori, di prospettive, di elementi naturali che creano effetti visivi spettacolari. Indubbiamente, seppur lasciato quasi in secondo piano, nella parola “scherzo” c’è anche un significato più specialistico, legato al linguaggio della musica. La parola scherzo allude al componimento poetico di argomento e tono leggero, alla composizione autonoma vocale o strumentale di carattere popolare, affine alla canzonetta e al capriccio, risalente al XVII secolo. È anche un componimento musicale di ritmo

Cioè, i cantori del bosco de *La Storia* fanno della vera e propria musica cantata in forma di “scherzo”, gioiosamente dal vivo, anche se diegeticamente trasmessa al lettore per interposta persona. La vivacità e l’allegria dello scherzo, divertimento musicale per eccellenza, porta i personaggi del romanzo morantiano verso la felicità “altra”, verso la divina leggerezza alata. Lo scherzo raggiunge così il rango di parola d’ordine degli abitanti del bosco. La canzone si mostra come la sola via di uscita dal labirinto tragico della Storia, l’unica strada possibile per giungere alla «verità che giace nel fondo del reale»¹⁹, quella che si vede con gli occhi dell’anima e si sente con gli orecchi del corpo celeste.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, Giorgio (1993): *La festa del tesoro nascosto*, in *Per Elsa Morante. Saggi e testimonianze*, in Giorgio Agamben e Alfonso Berardinelli (a cura di), Milano, Linea d’ombra, pp. 137–146.
- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Il congedo della tragedia*, in *Festa per Elsa*, Goffredo Fofi e Adriano Sofri 8 a cura di), Palermo, Sellerio, pp. 59-64.
- AL-DIN ATTAR, Farid (1986 [2007]): *Il verbo degli uccelli*, Milano, SE.
- ARIANI, Marco (2010): *Lux Inaccessibilis: Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne.
- BALDACCI, Luigi (1974): «Il romanzo “pascoliano” di una nuova Elsa Morante», in *Epoca*, 20 luglio.
- BARDINI, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di Professione Poeta*. Pisa, Nistri Lischi.
- BATTAGLIA, Salvatore (1996): *Grande Dizionario della lingua italiana*, IV, Torino, UTET.
- BERNABÒ, Graziella (1991): *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia.
- BERNABÒ, Graziella (2012): *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Sfere.
- BISAGNO, Daniela (2003): *La ricerca del giardino. Il senso del sacro nell’opera di Elsa Morante*, in Elisa Martínez Garrido (a cura di) *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un’intellettuale rivolta al secolo XXI*, Publicaciones del Departamento de Italiano de la UCM, pp. 37–60.
- CAZALÉ BÉRARD, Claude (2009): *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci.

ternario, di andamento rapido e ritmo ben marcato. Scherzo e sinonimo o parasinonimo di divertimento, di spasso, di passatempo, di svago, di trattenimento di gioco per bambini (voce scherzo, Battaglia 1996).

¹⁹ Parole di Umberto Saba, usate da Elsa Morante nel suo saggio dedicato al poeta triestino (Morante 1990: 1120-122).

- CECCHI Carlo / GARBOLI Cesare (1990): *Cronologia*, Carlo Cecchi e Cesare Garboli (a cura di), in *Opere*, vol. I, Milano, Meridiani Mondadori, p. lx.
- CERACCHINI, Silvia (2012): «L'isola di Arturo: memorie di un fanciullo. "Wolfgang Amadeus Mozart"», in *Elsa Morante. Nel centenario della nascita. Studium*, Giuseppe Leonelli (a cura di), *Studium* 108(6), pp. 842–845.
- CONTINI, Gabriella (1994): «USEPPE. La polemica», in «Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante», Concetta D'Angeli e Giacomo Magrini 8 a cura di), in *Studi novecenteschi* 47/48 (XXI), pp. 185–186.
- CUCCHI, Anna Maria (1987): *Il gioco e la storia*, in *Lecture di Elsa Morante*, a cura di Gruppo La Luna, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 59–65.
- D'ANGELI, Concetta (1994): «Il paradiso nella storia», in «Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante», cit., pp. 215–236.
- D'ANGELI, Concetta (2003a): *Elsa Morante e Simone Weil: due donne appassionate*, in Elisa Martínez Garrido, Elisa (a cura di): *Elsa Morante. La voce di un scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Servicio de Publicación Complutense, pp. 61-70.
- D'ANGELI, Concetta (2003b): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci.
- HEIDEGGER, Martin (1968): *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia.
- LORENZ, Konrad (1989 [1995]): *L'anello di Re Salomone*, traduzione italiana di Laura Schwarz, Milano, Adelphi.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (2003): *Bestiario, allegoria e parola ne La Storia di Elsa Morante*, in *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, cit., pp. 85–107.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (2009): *Between Italy and Spain. The tragedy of history and the salvific power of love in Elsa Morante and Maria Zambrano*, in Sara Fortuna e Manuele Gragnolati (a cura di), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, Londra, Legenda, pp. 116–125.
- MONTANA, Fausto (2005): *Il bosco e la polis: Dallo spazio fisico e simbolico al motivo letterario*, www.loescher.it/mediaclassica/greco/lessico/bosco (consultato il 9 gennaio 2014).
- MONTANA, Fausto: *Il bosco e la polis: dallo spazio fisico e simbolico al motivo letterario*, in www.loescher.it/mediaclassica/greco/bosco.
- MORANTE, Elsa (1941): *Il gioco Segreto*, Milano, Garzanti.
- MORANTE, Elsa (1942 [1995]): *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, Trieste, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1948 [1996]): *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1963): *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1982 [1996]): *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1988): *Opere*, vol I, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, I Meridiani, Mondadori.
- MORANTE, Elsa (1990): *Opere*, vol II, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, I Meridiani, Mondadori.

- NALDINI, Nico (1999): «Cronologia a Pier Paolo Pasolini», in Pasolini, Pier Paolo (ed.): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, I Meridiani, Mondadori, pp. I–cxiv.
- PASOLINI, Pier Paolo (1999): *Elsa Morante*, “La Storia”, in Pasolini, Pier Paolo (ed.): *Descrizioni di descrizioni*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, I Meridiani, Mondadori, pp. 2097–2107.
- PONTREMOLI, Giuseppe (1993): *Storie per bambini*, in *Per Elsa Morante*, a cura di Giuseppe Pontremoli, Milano, Linea d'ombra, pp. 235–256.
- PONTREMOLI, Giuseppe (1995): «La preistoria di Elsa Morante», in Morante, Elsa, *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina e altre storie*, Trieste, Einaudi, pp. 259–266.
- PORCIANI, Elena (2009): «Elsa incontra Tit. La steppa di Cechov e il gatto della Morante», in Letizia Bellocchio (a cura di), *Finestre. Quaderni di Synapsis V*, Milano, Le Monnier, pp. 123–129.
- PROPP, Vladimir (2000): *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi.
- PUJALÀ, Grisel (2007): «Centro, método y poesía en Claros del bosque de María Zambrano», in *Anales de Literatura Española*, Alicante, 9, pp. 115–127.
- RABONI, Giovanni (1974): «Il libro di Elsa Morante», in *Quaderni Piacentini* 53/54, pp. 174–175.
- RICCIOTTI, Adele (2011): *María Zambrano. Etica della ragione poetica*, Faenza, Mobydick.
- ROSA, Giovanna (1995 [2006]): *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Net, Il Saggiatore.
- SAMONÀ, Carmello (1986): «Elsa Morante e la musica», in *Paragone*, 432, pp. 13–20.
- SANTINELLI, Cristina (2012): «Poetica della “festa” e filosofia della “gioia”. Elsa Morante e Spinoza», in *La Cultura*, Anno L(3), pp. 443–446.
- SERKOWSKA, Hanna (2002): *Uscire da una camera delle favole, I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Rabid.
- SGAVICCHIA, Siriana (2012): *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della “Storia”*, in “La Storia” di Elsa Morante, a cura di Siriana Sgavicchia, Pisa, ETS, pp. 101–124.
- ZAMBRANO, María (1977): *Los claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral.