

CHRISTIAN KOTORRI, **Raccontare il genere maschile. Una lettura di *Menzogna e sortilegio***

Elsa Morante autore

Nel 1985, in una delle sue ultime dichiarazioni, Elsa Morante ritorna su quello che sembra esser stato il programma ideologico di un'intera vita:

Ho un grande amore per la donna semplice. Non mi piacciono molto le femministe, perché penso che la donna è una creatura necessaria all'umanità, agli uomini. Mi piacciono molto le donne come Nunziatella, dell'Isola di Arturo, come Aracoeli. Non tanto le signore o le intellettuali. Forse è un torto. [...] Ho una creatura con me: si chiama Lucia. È veramente un angelo.¹

Morante non odiava affatto le donne. Invece era ben presente in lei la consapevolezza del trattamento profondamente diverso e ingiusto che la società riservava al genere femminile. Nella copia dattiloscritta di un'intervista del 1960 (circa) si può infatti trovare un'analisi breve ma lucida delle disuguaglianze strutturali del mondo occidentale, che saranno poi alla base dei motivi principali di lotta del femminismo dei decenni successivi: il diritto di voto, il riconoscimento di un nome e di un cognome propri e le difficoltà di vivere in un sistema non meritocratico². Queste affermazioni rilasciate a distanza di più di un

Questo lavoro prende ispirazione da un elaborato di tesi da me discussa presso l'Università di Pisa nell'ottobre 2020 sotto l'attenta guida del Prof. Raffaele Donnarumma, che desidero qui ringraziare per i numerosi suggerimenti e consigli.

¹ Schifano-Notarbartolo (1993), p. 8.

² Cfr. Morante (2001), pp. XXVI-XXVII: «Secondo me, in tutto il mondo, ancora oggi, esiste in realtà una specie di *razzismo*, evidente o larvato, nei riguardi delle donne: perfino nei paesi dove le donne sembrano dominatrici! [...] E in conseguenza una donna, per affermarsi col proprio ingegno, deve superare difficoltà almeno dieci volte superiori a quelle che incontrerebbe un uomo, né può mai, in definitiva,

ventennio, in due momenti diversi e così importanti per la storia culturale e sociale dell'Italia, mostrano quanto fosse difficile e burrascoso il rapporto di Morante con i movimenti femministi del Novecento. Si può inserire tale atteggiamento di autoesclusione rispetto al proprio tempo anzitutto in una lettura più globale del carattere schivo della scrittrice che, come è noto, rinunciò a una figura di sé mondana e pubblica e si tenne lontana da ogni forma di impegno intellettuale di quegli anni. Questa distanza è pure interessante per le posture autoriali assunte da Morante, che preferì mostrarsi soltanto come «autore», «poeta» e «scrittore» dei propri libri, in un rifiuto imperativo di quelle che considerava soltanto delle anguste e antiquate etichette di genere biologicamente determinate. All'idea di una conclamata scrittura o letteratura femminile la scrittrice impose, controcorrente e con forza, un'immagine di sé dalla natura androgina³. A volte rintracciata in alcune scrittrici coeve⁴, la radicalità di questo pensiero è stata variamente ricondotta a ragioni personali o a scelte strettamente ideologiche, ovvero interpretabile come un rifiuto delle idee

raggiungere nella società la posizione che raggiungerebbe un uomo, dotato di qualità pari o magari inferiori a quelle di lei.»

³ In un'intervista Dacia Maraini dichiara che «Elsa Morante si considerava, scherzosamente, "ermafrodita". Detestava essere trattata come una donna, ma neanche le piaceva essere trattata come un uomo. Perciò si dichiarava "diversa", né uomo né donna», in Capozzi (1993), p. 59. In questa direzione va il celebre aneddoto sull'autrice, che nel 1976 si rifiuta di apparire nell'antologia *Donne in poesia* curata da Biancamaria Frabotta e Dacia Maraini, in Frabotta (1993), pp. 171-179.

⁴ Nello scritto saggistico-memorialistico *Il mio mestiere*, pubblicato la prima volta nel 1949 sul *Ponte*, Natalia Ginzburg esprime la paura che i suoi scritti vengano considerati troppo ingenui e quindi «da donna», tanto che scrive: «L'ironia e la malvagità mi parevano armi molto potenti nelle mie mani; mi pareva che mi servissero a scrivere come un uomo, perché allora desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo», in Ginzburg (1986), p. 847.

progressiste della madre⁵ o, semplicemente, come una forma di anarchismo intellettuale, insita nel suo essere *outsider*, verso la cultura borghese del tempo⁶.

Tentare di delineare il profilo di Elsa Morante in questi termini non è un puro esercizio di biografismo (che pure alimenta alcuni discorsi della critica letteraria), perché non sarebbe utile svolgerlo su una figura che si pone deliberatamente ai margini dell'industria culturale del tempo. In realtà, riconoscere queste posture autoriali è necessario e proficuo per indagare alcuni aspetti della produzione di Morante. Uno di questi è certamente il rapporto con il genere – ovvero quella complessa nozione che ingloba le differenze tra i sessi, i ruoli costruiti e ciò che ne determina il mutamento – e la sua rappresentazione letteraria.

In questo lavoro si cercherà di rileggere il primo romanzo di Morante, *Menzogna e sortilegio*, chiedendosi anzitutto se esista un modello fisso di maschilità che i personaggi incarnano; poi, se la distanza dai movimenti emancipazionisti-femministi condizioni in qualche modo la caratterizzazione di queste figure; infine, si cercherà di porre l'attenzione sulle tecniche e le maniere di cui la scrittrice si serve per raccontare il genere maschile.

Considerazioni preliminari

Per la ricchezza dell'intreccio, per la caratterizzazione multiforme dei personaggi e per il *mélange* di toni e forme differenti nella narrazione, *Menzogna e sortilegio* riesce a essere ancora un'inesauribile fonte di temi, immaginari e letture. Quando uscì per la prima volta, nel 1948, in pieno clima neorealista, destò ammirazione e stupore per il suo gusto tipicamente ottocentesco. Contrariamente

⁵ Beer (2013), pp. 168-173. Ebraica modenese, Irma Poggibonsi fu maestra e giornalista di stampo montessoriano e socialista molto attiva, soprattutto prima dell'avvento del fascismo, nelle lotte per l'emancipazione femminile e nei movimenti sionisti.

⁶ È Cesare Garboli a definire Morante una «pessima matrigna» che fatica ad accettare la modernità borghese, in Garboli (1995), pp. 221-226.

a ogni giudizio che lo considerava anacronistico e fuori moda, questa facciata presuppone tanto un ambizioso lavoro di rinnovamento letterario quanto la vasta conoscenza dell'autrice, dimostrando, anche adesso a distanza di decenni, quanto stratificato sia il romanzo⁷.

Menzogna e sortilegio è un tipico *Familienroman* (o *Generationenroman*)⁸, dove la famiglia rappresenta il luogo naturale delle vicende e lo scenario delle relazioni tra i personaggi. Questa cornice narrativa contiene all'interno diversi aspetti, posti in un legame dialettico l'uno con l'altro: anzitutto un tipo di realismo stregato, modellato su una genealogia dal carattere matrilineare⁹; quindi, il carattere dei personaggi che è frutto dell'ereditarietà familiare e insieme del suo rapporto con il ceto di nascita, che ne determina azioni, atteggiamenti ambigui e desideri mimetici. Le figure di nobili, nobili decaduti, borghesi, piccolo-borghesi e contadini, sono qui rappresentate attraverso una caratterizzazione sociale puntualmente diversa¹⁰, ma accomunate dal fatto di essere narrate da una voce doppiamente femminile, che si prenda in considerazione la narratrice Elisa o la stessa Elsa Morante.

Per cercare di delineare i modi di rappresentazione dei protagonisti maschili di *Menzogna e sortilegio* bisogna dunque tenere conto anche di questi punti di vista. Per rileggere il romanzo, invece, la chiave di lettura sarà principalmente

⁷ Si veda l'ultimo studio di Porciani (2019), pp. 111-187.

⁸A proposito di *Menzogna e sortilegio* come «romanzo familiare genealogico» e delle caratteristiche problematiche di questo genere sono importanti le recenti considerazioni di Scarfone (2020), pp. 7-24 e, ovviamente, quelle di Polacco (2005), pp. 95-125.

⁹Cfr. De Rogatis (2019), pp. 97-124. L'analisi delle figure femminili qui condotta non solo permette di considerare il registro espressivo che attraversa l'intera «storia di quattro streghe [...] e del loro sortilegio» (ivi, p. 100), ma spiega esemplarmente i modi in cui sono modellate l'architettura matrilineare del romanzo e le voci della soggettività femminile.

¹⁰ Per il concetto di «tipicità» romanzesca e sociale delle figure del romanzo, si legga Bardini (1999), pp. 145-147; 228-229. Quanto alla plasticità di questi personaggi-stereotipi, rimando invece al più recente Sansoni (2019), pp. 17-24; 33-38; 57-66.

quella proposta dai *men's studies* (o *masculinity studies*), che si eviterà di applicare in maniera semplicistica e arbitraria come categorie mute sul testo che si ha davanti, ma, al contrario, come concetti nuovi che permetteranno di rilevare qualcosa di diverso¹¹.

Corpi che (non) contano

La rappresentazione del corpo, delle sue sembianze e dei suoi mutamenti è centrale in *Menzogna e sortilegio*. Quando la narratrice Elisa ci presenta un personaggio, lo fa anzitutto dandoci una descrizione del suo aspetto.

La prima figura maschile del romanzo, quella di Teodoro Massia, ci viene rappresentata nel ricordo di un corpo giovane e florido:

Teodoro, in gioventù, era stato bellissimo d'aspetto (come la maggior parte dei Massia, uomini e donne). Di persona grande, alta e ben fatta, aveva tratti regolari, disegnati con una singolare mollezza dei contorni; occhi grandi, liquidi e luminosi e un pallore tale che, su un volto di donna, avrebbe fatto credere a un artificio. (MS pp. 56-57)¹²

Teodoro è il tipico nobile feudatario del Sud, di grande statura, di giuste proporzioni e d'aspetto affascinante e sensuale. Ma, parallelamente alla caduta sociale, la sua bellezza svanisce, perché Teodoro si abbandona a una vita dissoluta, sfrenata, disprezzando le convenzioni del suo stato nobiliare verso cui è insofferente. I vizi finiscono per corrodere la vecchia sensualità tanto che, una volta incontrata l'ambiziosa maestra Cesira:

Non soltanto a parole, ma coi fatti, egli non si risparmiò mai, sacrificando alle proprie mutevoli gesta tutto quando possedeva: bellezza, giovinezza e salute, società e sostanze. Quando Cesira lo incontrò, il Teodoro che abbiamo qui sopra descritto era, in lui,

¹¹ Non è la sede adatta per tracciare una storia degli studi sul maschile. Nel corso dell'articolo emergeranno considerazioni e concetti provenienti da questo ambito e di volta in volta saranno spiegati. Sulla nascita, sviluppi e il ritardo nell'acquisizione di questi studi in Italia (con le loro differenze metodologiche e i contributi di diversa specie) si veda la ricostruzione accurata di De Biasio (2010), pp. 9-36.

¹² Da questo momento in poi, nelle citazioni lunghe e nel corpo del testo, il romanzo sarà indicato con la sigla MS e seguito dal numero delle pagine.

irricoscibile. Aveva ormai cinquant'anni, ma ne mostrava sessanta, e sulla sua magra persona quasi difforme le tracce dell'antica bellezza accrescevano, a ravvisarle, il sentimento di squallore e di malinconia: come alla vita d'un bello e nobile palazzo ridotto a ospitare una bisca, o una casa malfamata. (MS p. 59)

Teodoro si è imbruttito, è caduto in uno stato di disfacimento irreversibile ed è quasi animalizzato («sguardo...vischioso come quello d'un cane» (MS p. 59)). Le sue condizioni fisiche sono descritte con una climax di disfacimento che si manifesta nell'abbandono totale della cura del corpo, nella perdita di ogni segno di rispettabilità e nel distacco – che è insieme un rifiuto volontariamente perentorio – dalle consuetudini di una società civile:

Così, di giorno in giorno, il nostro bel moschettiere d'un tempo finì con l'incanaglirsi del tutto e perdere ogni rispetto di se medesimo e ogni apparenza di decoro. Passavano delle intere settimane senza che si radesse il volto o si mutasse i panni. Spesso, rincasando la sera brillo, si coricava tutto vestito, e come Cesira lo scuoteva dal sonno esortandolo rudemente a spogliarsi («secondo le usanze della gente civile»), egli le ubbidiva, ma penosamente e quasi in sogno. [...] In quell'epoca, in verità, uno straniero che avesse visto per le vie l'ossuta, allampanata figura di Teodoro Massia, [...] avrebbe potuto crederlo un malato levatosi dal suo letto d'ospedale, o un prigioniero fuggito da un campo d'umiliazione e di tortura. Invece, si trattava solo d'un ubriacone, che si faceva quasi in tutto mantenere dalla moglie, una povera maestra, e, adesso, se ne tornava a casa dall'osteria dove aveva passato il pomeriggio a bere e a giocare alle carte. (MS pp. 82-83)

La malattia che Elisa ci racconta non è mai indicata clinicamente. Rimane semmai sospesa nell'immagine di un corpo una volta vigoroso, ma ormai logorato dall'alcool. La decadenza corporea è anche il simbolo lampante della caduta sociale e dell'impoverimento materiale: Teodoro perde la propria bellezza virile e insieme si declassa. Nel tempo della narrazione la bellezza maschile e la nobiltà si muovono all'unisono.

Dallo sviluppo delle vicende di Teodoro si può già formulare una prima considerazione. Ogni personaggio di *Menzogna e sortilegio* possiede una marca che lo contraddistingue fisicamente (e socialmente) e/o una malattia che, a un dato momento della sua esistenza, ne debilita il corpo inizialmente armonico e bello. È inevitabile constatare quanto, in termini di atteggiamenti, di movenze e di possibilità d'azione, il corpo ricopra una funzione primaria

nell'interpretazione culturale dei generi¹³. Questo accade perché le sembianze corporee collocano l'individuo in un preciso settore dell'immaginario culturale collettivo. Quando non si rispecchiano certi parametri, si cade allora nella zona grigia dell'ambiguità e, molto spesso, dell'emarginazione¹⁴. La formazione della maschilità ha quindi una natura materiale e pertanto vulnerabile, perché sottoposta a possibili agenti esterni capaci di mutarne l'immagine. Anche il personaggio di Teodoro possiede inizialmente un tipo di corpo canonico (giovane, grande, possente) che attraversa un cambiamento, in questo caso dovuto non ad accidenti esterni che si manifestano all'improvviso, come una malattia improvvisa o un incidente, ma all'alcool e alla negligenza verso il proprio corpo.

I tratti della sofferenza di Teodoro, che si accende nelle osterie e si consuma tra le mura domestiche, sembrano inoltre riportare questa figura nell'immaginario di degenerazione di fine Ottocento, quando malattia morale e malattia fisica avevano pari valore: l'anima malata era considerata responsabile

¹³ Connell (1995), pp. 48-62. La sociologa australiana Raewyn Connell è, insieme a Michael Kimmel, una delle pioniere dei *men's studies* con il suo *Masculinities*. Lo studio parte dall'analisi del concetto di maschilità in diverse discipline (antropologia, storia, psicologia sociale) e giunge all'elaborazione della cosiddetta «hegemonic masculinity», secondo cui una determinata forma di supremazia politico-istituzionale si fonda su un certo ideale maschile contingente rispetto all'etnia, all'orientamento sessuale e alla classe sociale. Connell si concentra altresì sulla funzione materiale del corpo nella pratica dello sport, nel lavoro e nel sesso, in quella che viene definita «l'azione corporea riflessa», dove «i corpi sono al tempo stesso oggetti e agenti dell'azione, e dove l'azione stessa forma le strutture entro le quali i corpi vengono appropriati e si definiscono» (ivi, p. 59).

¹⁴ Butler (1996), p. 3. In *Bodies that matter: On the Discursive Limits of Sex* Butler spiega che la creazione di un soggetto egemonico e fondante, materializzato e qualificato attraverso la pratica discorsiva della categoria di sesso, necessita della «produzione simultanea di un ambito di esseri abietti, coloro che non sono ancora "soggetti" e che costituiscono il confine esterno all'ambito del soggetto. [...] In tal senso, allora, il soggetto si costituisce attraverso la forza dell'esclusione e dell'abiezione».

anche delle tracce visibili sul corpo e sul volto di chi ne era affetto¹⁵. In quel momento storico la malattia si configura dunque come corruzione e svalutazione della virilità, in quanto mina sia l'immagine armonica del corpo maschile, che diventa brutto e mostruoso, sia i valori che il modello perfetto di uomo dovrebbe coltivare, cioè castità, onestà e autocontrollo. Dalla seconda metà del secolo XIX, non a caso, furono pubblicati numerosi trattati medici in cui si presumeva che la presunta decadenza *fin de siècle*¹⁶ potesse avere origine dalle condizioni sociali, da determinate abitudini moderne (come l'uso del treno) e soprattutto da cattive abitudini personali, tra le quali l'abuso di alcool. Tra l'altro l'alcolismo era un problema assai dibattuto in quegli anni – oltre che un tema frequentissimo in molta letteratura di fine secolo – per la sua capacità di alterare la percezione della realtà, minacciando così il principio del virile controllo di sé e facendo abbruttire il corpo attraverso la malattia.

Gli altri personaggi maschili di *Menzogna e sortilegio* condividono con Teodoro tanto la sua stessa parabola di declino quanto la medesima caratterizzazione. Anzitutto Nicola Monaco, ragioniere della famiglia Cerentano, padre biologico di Francesco e ambizioso melomane, è subito descritto come affascinante, bello e vigoroso, nonché nel pieno della virilità:

Al tempo di cui di parla, era ancora nel fiore della virilità. [...] Egli era di persona alta e vigorosa, e la bella armonia dei suoi tratti veniva resa ancora più attraente dalla salute

¹⁵ Mosse (1997), pp. 103-141. Importante nel filone europeo degli studi sul maschile, il lavoro di George Mosse è molto interessante perché la prospettiva specificamente storica coglie diversi temi, come la rilevanza dell'identità di genere nella costruzione del discorso nazional-patriottico. Queste chiavi di lettura saranno riprese sia dai suoi allievi sia da studiosi italiani come Alberto Mario Banti e Sandro Bellassai.

¹⁶ Si tratta di quel periodo che, in termini storiografici, si colloca tra il 1870 e la Grande Guerra e registra la crisi dello stereotipo maschile provocata da nuovi modelli culturali e sociali che cercano di emergere. Questo tema è frequente nella maggior parte degli studi europei sul maschile e soprattutto nella ricerca italiana. Per questo si veda Pustianaz-Villa (2004) e, per un'analisi della crisi del maschile nella letteratura della Prima Guerra mondiale, Savettieri (2016), pp. 9-40.

e dalla vivacità. [...] C'era, in questa sua risata, un che di belluino, ma insieme un'eco di giovinezza inesausta che gli attirava la simpatia. (MS p. 95)

Anche Nicola Monaco possiede i tratti tipici di una bellezza mascolina che lo rende affascinante agli occhi degli altri e gli permette di avere diverse avventure extraconiugali. La sua storia non occupa uno spazio centrale da protagonista, malgrado esso sia sempre uno dei motori fondamentali che innescano i meccanismi romanzeschi del racconto (ad esempio l'avventura con Alessandra o il rapporto con il figlio Francesco).

È interessante semmai quello che viene detto a un certo punto della narrazione. Nicola Monaco ha sempre ingannato i suoi clienti e condotto una vita dispendiosa fino a che, una volta svelati i suoi traffici illeciti, si ritrova licenziato, colmo di debiti e costretto a trasferirsi altrove. Ma è ancora più sorprendente la sua fine:

Non so con esattezza a qual genere d'attività si sia dato Nicola dopo il licenziamento, per mantenere se stesso e la famiglia. So però che alla fine, e a non molti mesi di distanza dagli eventi sopra narrati, egli incappò di nuovo nella legge, e non seppe, stavolta, evitare la prigione risparmiatagli dai Cerentano. Appunto in prigione morì di tifo, a poco più di quarant'anni. (MS p. 135)

Anche in questo caso la mascolinità è destinata a non durare per molto e a incontrare un epilogo beffardo. La narratrice Elisa qui non è priva di quell'ironia che contraddistingue molte scene di cui sono protagonisti gli uomini di *Menzogna e sortilegio*: la parabola di Nicola Monaco infatti presenta lo stesso passaggio da un'iniziale giovinezza virile a un declino sociale e insieme corporale.

Un discorso diverso e più complesso merita la trattazione del personaggio di Edoardo: figlio prediletto dei Cerentano, adorato dalla cugina Anna e dalla madre Concetta, pseudorivale in amore di Francesco, è forse la figura più sfuggente dell'intero romanzo. Le sue caratteristiche si susseguono e si confondono in una diversità incalzante di immagini, atteggiamenti e sfaccettature.

Edoardo è l'unica figura maschile del romanzo la cui bellezza venga esaltata e resti sostanzialmente immutata (a patto di una riserva) nel corso di tutta la vicenda. Le caratteristiche fisiche lo marcano e nel contempo lo differenziano dagli altri personaggi per un'intrinseca ambiguità: i capelli biondi, lunghi e ricci che ricordano gli antichi conquistatori normanni, gli occhi di un colore bruno lucente, corpo esile e grazioso. Il carattere equivoco di Edoardo emerge tanto dalle constatazioni di chi gli sta intorno, quanto dalle parole della stessa Elisa:

Nei suoi abiti, soprattutto in alcuni particolari, si osservava un'eleganza fin troppo compiaciuta per un uomo, e che faceva pensare, invero, a una specie di femminea civetteria. [...] Quanto alle sue mani, esse son forse la cosa più conturbante di questo personaggio. A vederle, si direbbero le mani d'una ragazza: fragili, futilmente nervose, si fan gioco di tutte le loro sorelle condannate alla violenza e al lavoro. (MS pp. 165-167)

Rosaria, costretta a lasciare la città per colpa di Edoardo, insulterà la delicatezza dei suoi tratti:

Ah, non temere, non lo farò, il tuo nome! Tu non pensi che a te stesso! Ti odio, e non t'ho mai amato, slavato, malaticcio biondino, gallinella, delicato come una femmina! (MS p. 402)

Siamo davanti a un corpo armonioso, grazioso e bello, ma non conforme al canone della virilità¹⁷. I suoi tratti sono troppo delicati per essere considerati maschili e si avvicinano mimeticamente alla sfera del femminile. Tra l'altro è lo stesso Edoardo a vedere nella femminilità un sinonimo e un motivo di bellezza assoluta, tanto che, nel tentativo di raggiungerla in una prospettiva di natura narcisistica, si proietta nelle figure femminili intorno a lui: persone estranee (ad esempio una governante dai tratti simili) o membri della sua famiglia (Anna, in

¹⁷ La critica ha sottolineato, nei romanzi di Morante, la presenza latente di un personaggio di ascendenze normanne e dai tratti peculiari, che si trova spesso in uno stato di ostilità rispetto all'ambiente circostante, in Ravello (1980), p. 42. In questa direzione penso ad esempio al personaggio di Wilhelm Gerace dell'*Isola di Arturo*, che presenta numerose affinità con il nostro Edoardo: le analogie fisiche (i capelli biondi a ciocche), quelle comportamentali (l'indifferenza sprezzante verso la religione, l'atteggiamento arrogante e puerilmente ludico verso chi è considerato inferiore) e soprattutto l'omosessualità latente.

cui scorge incestuosamente una somiglianza maggiore). Ci sono numerosi episodi del romanzo in cui questa brama di identificazione approda a un processo di neutralizzazione delle differenze corporali tra Edoardo e le donne che lo circondano. Penso ovviamente al momento in cui, in un gioco di narcisismo doppiamente riflesso, Edoardo e Anna si scambiano i vestiti davanti a uno specchio (MS pp. 216-217) e giungono a somigliarsi nelle sembianze e a nominarsi gemelli: questa scena rivela ancora una volta quanto sia presente il mito dell'androgino nell'immaginario e nella scrittura di Elsa Morante¹⁸.

Toccato dallo stesso destino degli altri, Edoardo muore giovanissimo di tisi, una malattia che lo tormenta sin da bambino e lo costringe a numerosi ricoveri nei sanatori. Ciò che lo distingue in una serie di morti violente che sfigurano il bel corpo maschile è, però, il modo in cui questo viene rappresentato. Persino quando la grazia della sua persona è stata polverizzata dalla malattia e dalla morte, sono pochi i momenti in cui emerge la vera decadenza di Edoardo, il quale invece rimane cristallizzato in una dimensione di fascino perpetuo¹⁹; viene immortalato nella cornice dell'eroe glorioso ed eterno, come proiezione narcisistica di entrambe, nelle lettere fittizie scritte da Anna e nella rievocazione insana della madre che lo rifica ancora bello, pieno di grazia e con qualità eccelse. La smaterializzazione del corpo fa sì che questo si rivesta di un'aura nuova, divinizzata, quasi beata, con le fattezze di un martire santificato che si

¹⁸ Serkowska (2002), pp. 3-27. È interessante, inoltre, vedere come Morante richiami esplicitamente la psicanalisi freudiana per portare avanti quest'opera di decostruzione dell'identità di genere che fonda molte scene del romanzo. A tal proposito si veda Bardini (1999), pp. 263-292, per l'importanza e la rielaborazione delle teorie freudiane nella produzione di Elsa Morante.

¹⁹ La morte è preannunciata sia da un sogno premonitore di Anna sia dalle prime descrizioni di Edoardo stesso, la cui bellezza appare mortifera e nasconde qualcosa di sinistro, come possono testimoniare il pallore del viso e le mani che esprimono «innocenza e fugacità» (MS p. 167) o il fatto che «la sua turbolenta allegrezza tradiva spesso un'irrequietudine amara, quasi morbosa.» (MS p. 111)

eleva al di sopra della miseria terrena. Ed è soprattutto grazie alla follia di Concetta, che non è capace di distinguere tra presente, passato e futuro, che Edoardo viene collocato in una dimensione che trascende spazio e tempo e riesce ancora a infestare la casa e la mente delle due donne.

L'ultimo protagonista maschile del romanzo, Francesco De Salvi, rappresenta un modello di maschilità diversa dagli altri. Non conosce innanzitutto la stessa parabola di splendida giovinezza iniziale e di decadenza precoce del corpo, come nel caso di Nicola Monaco e di Teodoro. Condivide semmai, con la figura di Edoardo, una condizione svilente sin dalla nascita. Ma se nell'uomo di casa Cerentano i tratti della persona rimangono comunque piacenti, malgrado rivelino una certa estraneità rispetto ai canoni della virilità normata, in Francesco l'aspetto incarna la sua condizione di *outsider*: fin da bambino è insofferente verso il paese e l'ambiente circostante, cresce solo e lontano dalla comunità perché si sente diverso. Questo senso di diversità deriva dalla sua intelligenza precoce e da una certa fierezza dei modi suscitata dalla madre Alessandra che, frustrata dall'impossibilità di confessare al figlio le sue vere origini, lo educa nel segno dell'ambizione sociale e dell'aspirazione aristocratica. Ma sono soprattutto le cicatrici del vaiolo che, sfigurando il volto di Francesco, lo rendono un escluso. Nel romanzo stesso egli viene stigmatizzato dalla narratrice tramite l'epiteto «il butterato»:

Il terzo è il «butterato», il cui volto, non fosser le cicatrici che lo deturpano, per quasi un oscuro riflesso del mio. Fra tutta questa folla di ritornanti, costui, certo, è il personaggio più ispido e intrattabile. (MS p. 33)

Evidentemente le indicazioni di costoro erano sbagliate a bella posta, per farsi gioco di lui. Del resto, ciò si capiva; perché, non avendo lui né lavoro né mezzo alcuno, il volto butterato, e l'apparenza di un bifolco, nessuno lo voleva presso di sé. (MS p. 515)

Forse, infine, scomparsa la compagna, anche se odiata, della sua fanciullezza, al trovarsi nel proprio mondo adulto sola col nero, col butterato, mia madre si smarri, in una rivolta senza speranza, come una indocile rinchiusa che picchia coi pugni l'uscio della cella. (MS pp. 584-585)

Dopo il matrimonio Francesco continua a vivere in un ambiente ostile, in una continua ricerca di affetto da parte della figlia (che invece assume i sentimenti avversi della madre) e nei vani tentativi di condurre una vita apparentemente aristocratica. Francesco è diventato un piccolo borghese frustrato, che trascorre la sua vita tutto concentrato sul lavoro ed è maltrattato da una moglie isterica. Per queste ragioni è forse il personaggio su cui Morante esercita maggiormente la sua vena parodica e dissacratoria: è infatti destinato a una morte improvvisa e crudele che non ne preserva l'integrità, come nel caso di Edoardo, poiché appare come l'ennesimo momento di degradazione della sua figura. Qui la fine beffarda finisce per avvilito l'intera esistenza:

L'infortunio, come si seppe in seguito, era avvenuto a circa novanta chilometri dalla nostra città; e i testimoni della scena non avrebbero potuto farne una descrizione gran che più prolissa delle poche righe uscite sul giornale, tanto essa era stata rapida e improvvisa. La colpa non era di nessuno, se non della vittima: la cui disgrazia era stata di quelle che la gente suole chiamare «stupide» e «gratuite», tanta è la sproporzione fra la posta e il rischio, fra l'effetto e la causa. (MS pp. 892-893)

Da una prima analisi dei personaggi maschili di *Menzogna e sortilegio* si può trarre una considerazione importante. Una certa rappresentazione di queste figure ci riporta in un clima culturale ben preciso, ovvero la fine dell'Ottocento, e a all'insieme di problemi e dibattiti che gravitano intorno a quel periodo storico. Non si vuole ovviamente ipotizzare che Morante conoscesse la letteratura medica del tempo sulle cause di decadenza maschile (e sui nuovi modelli di uomo emergenti) e da questa volesse modellare dei personaggi appositi. Tutt'al più è interessante far emergere le analogie tra un certo immaginario (l'alcolismo e la degradazione fisica, i tipi di uomini emarginati dalla società) e quello che la scrittrice vuole creare, decostruire e rfigurare attraverso la caratterizzazione dei suoi personaggi maschili.

Il concetto storiograficamente invalso di crisi della mascolità di fine Ottocento rientra a buon titolo in una lettura esaustiva del romanzo. Bisogna ricordare però che in *Menzogna e sortilegio* è stata espunta ogni traccia della Storia,

che per tutto il corso delle vicende rifiuta di essere il perno della narrazione. La mancanza di una data o di un anno esplicitamente menzionato è semmai compensata dalla presenza di alcuni riferimenti che fanno pensare che Morante stia ambientando il suo intreccio proprio a cavallo tra Otto e Novecento. Le carrozze, le casate nobiliari che decadono, i discorsi socialisti del giovane Francesco: tutti segnali della fine di un secolo, proprio l'Ottocento, e insieme dell'invasa crisi *fin de siècle* che anche gli uomini di questo romanzo attraversano.

I segni di questa crisi sono chiari dunque nel personaggio di Teodoro e nella rovina del suo corpo, che turba l'immagine di uomo forte; nella figura equivoca di Edoardo, che rende problematico un certo modello di virilità; infine in Francesco, che sembra incarnare esemplarmente tanto la modernità quanto la maschilità moderna nelle sue ambivalenze e difficoltà. Infatti, Francesco è forse quel personaggio che più ha sofferto per non aver trovato un posto tra le classi sociali, né come contadino né come nobile, ritrovandosi in una condizione di uomo a metà. È un altro segnale dell'inquietudine di fine secolo: l'uomo è schiacciato dalla necessità di collocarsi nella società, pena l'estromissione derisoria da questa. Nel contempo, però, Francesco supera questa difficoltà andando a ingrossare le fila del nuovo ceto in ascesa, la piccola borghesia, personificando così anche quel passaggio delicato dal mondo contadino a quello urbano che avviene alle soglie del nuovo secolo.

Ironia, ambiguità e maschilità dominante

La prima domanda che ha accompagnato questa lettura di *Menzogna e sortilegio* è stata: esiste un modello fisso di maschilità nel romanzo? Da qualsiasi punto di vista si parta – che sia la sola identità di genere o l'appartenenza di classe, così importante nelle dinamiche romanzesche – la risposta è negativa. Tutti i personaggi maschili sono diversi l'uno dall'altro nella loro caratterizzazione

fisica e sociale. Semmai, nelle loro disuguaglianze, queste figure condividono la mancata esperienza di una virilità completa, ovvero di quell'insieme di tratti esaltati ed enfaticizzati attribuiti al genere maschile. In questo romanzo la virilità è più un mito che una condizione reale incarnata da qualcuno: o il personaggio ne è privo sin dall'inizio (Francesco, macchiato a vita dalla bruttezza della malattia) o, quando si possiedono, i tratti di bellezza e di forza sembrano sparire ed essere beffardamente destinati a una fine crudele.

In questa direzione va l'utilizzo, da parte della voce narrante, di uno strumento di rappresentazione preciso: la parodia. Ad esempio, tra gli effetti esaltanti dell'alcool, Teodoro si trasforma in un attore tragico che inneggia a una rivalse e alla grandezza delle sue origini:

egli si batteva enfaticamente il petto coi pugni, e, chiamata Anna a gran voce, invocava la sua testimonianza: - Anna, guarda a che cosa han ridotto tuo padre! - esclamava, - guarda che cosa han fatto di Teodoro Massia di Corullo! Anna! Tu vedi in tuo padre un uomo che preferì sempre la magnanimità alla vendetta; ma la vendetta è meglio del disonore. Le colpe esigono giustizia e riparazione! Anna, tuo padre non è finito, no, essi mi credono finito, ma io non sono finito ancora! L'ora della rivincita non è suonata, no, essi non sanno ancora, ma sapranno ben presto chi era tuo padre! E tu guardami, Anna: sotto quest'aspetto di paria, d'ebreo errante che non ha dove posare il capo, di soldato mercenario della cieca avventura, di maledetto la cui risata non è se non l'eco di un singhiozzo, ah, in questo petto batte sempre lo stesso cuore! È il cuore di colui che t'ha dato un gran nome, il cuore di Teodoro Massia di Corullo, che non muta per mutare d'eventi e di fortuna, e che grida vendetta! (MS p. 84)

I colpi sul petto, la promessa di vendetta, le esclamazioni, il lessico che riecheggia quello del melodramma o dei *feuilletons*: il delirio di Teodoro assume una veste magniloquente e tragica che, nel suo stato di rovina, lo trasfigura in un personaggio fondamentalmente ridicolo.

Una volta trasferitosi in città, Francesco si crea una nuova identità, cioè quella dello studente brillante e colto e del barone che risiede in un palazzo sconosciuto e lontano dai genitori, anch'essi ricchi feudatari. In più, per colmare la distanza tra quello che professa di essere (millanterie subito tradite dal portamento e dall'abbigliamento troppo popolari) e la realtà povera in cui vive,

Francesco guarda al credo socialista come una sorta di stratagemma politico. Così, da una parte, la stanza in affitto del vetturino diventa lo studio di un intellettuale che ambisce a convertire radicalmente la società; dall'altra, le bettole si fanno il luogo in cui diffondere le proprie idee:

Durante quelle serate, le famose idee di cui, fin dai suoi primi incontri con Edoardo, egli s'era dichiarato alunno e seguace, venivano proclamate dal nostro studente, il quale ne faceva argomento di verbose orazioni. Col tono solenne e patetico d'un tribuno, predicava l'avvento d'una civiltà inverosimile e prodigiosa, di cui si considerava non solo l'araldo e il paladino, ma una delle future colonne. Severo, ardente, gettando sguardi pieni di fuoco, ripeteva che i presenti ordini del mondo si reggevano soltanto sull'ignoranza dei più e sull'arbitrio di pochi (nel numero dei quali ultimi va inteso ch'egli comprendeva non solo Edoardo Cerentano con tutta la sua schiatta, ma anche sé medesimo e la sua propria famiglia, composta, a suo dire, d'antichi feudatari baroni). (MS p. 304)

Alla fine dell'Ottocento le osterie erano generalmente il posto prediletto per uno scambio serio di idee differenti, molte volte considerate di natura sovversiva. Qui, invece, l'ambiente è un luogo triviale e sordido dove le «verbose orazioni» di Francesco sulle utopie socialiste non hanno nessun valore.

Come tutti gli uomini che popolano il mondo di *Menzogna e sortilegio*²⁰, su imitazione del padre biologico, anche Francesco sembra contagiato dalla malattia della retorica nel suo «tono solenne e patetico d'un tribuno», tanto nei bar quanto nelle lettere che scriverà ad Anna. In queste pagine i concetti altisonanti che esprime, quali l'abolizione della proprietà privata, la concezione organicistica della società o l'eliminazione di ogni ingiustizia, perdono di credibilità se vengono espressi da un uomo ubriaco che ha appena finito di cantare romanze d'opera. E infatti la condanna derisoria della narratrice risalta dalla descrizione

²⁰ Penso a Teodoro, che con le sue parole ammalia le donne e Cesira; a Nicola Monaco, abile oratore e ingannatore; a Edoardo, che alla cugina Anna scrive poesie dallo stile solenne e pomposo. Nel corso di tutto il romanzo sembra che le parole e i discorsi degli uomini non siano mai veramente seri e credibili. Tra le numerose caratteristiche che differenziano i personaggi maschili, ce n'è una che invece li accomuna: è proprio la passione per le frasi retoricamente abbellite che, dalla prospettiva di una lettura critica, getta su questi uomini una luce sinistra.

del comportamento dell'uditorio, che ascolta ma non capisce gli argomenti e, nello stordimento provocato dal vino, pensa che Francesco stia ancora cantando:

All'udire discorsi cosiffatti, non pochi degli ascoltatori si commuovevano, alcuni applaudivano, e altri, mirando Francesco De Salvi con occhi lucidi, venivano a stringergli la mano e a rallegrarsi. Ciò, tuttavia, non era merito dei concetti da lui espressi i quali per lo più rimanevano oscuri alle loro povere menti mortificate; ma era, bensì, merito delle sue parole sontuose e risonanti, che, non troppo diversamente dalle sue canzoni, lusingavano i loro sensi. (MS p. 306)

I discorsi su un'auspicata rivoluzione sociale vengono posti sullo stesso piano delle canzonette. Il punto è che, con questo, non si sta conducendo una battaglia ideologica contro il socialismo: sembra piuttosto che Morante stia mettendo in scena una parodia dei discorsi politici e dell'immagine dell'uomo moderno, diventato retore, stratega e seduttore delle masse²¹.

Elsa Morante crea dunque dei personaggi sempre plastici, ambigui e mai univoci, delle figure che non simboleggiano un monumento fisso e incrollabile della maschilità, ma che sono anzi precarie perché costantemente si allontanano e si avvicinano a un paradigma di virilità, imperante tanto negli anni in cui il romanzo è ambientato quanto in quelli durante i quali la scrittrice è cresciuta, ovvero il ventennio fascista.

A una virilità instabile a cui Morante sembra fare il verso, corrisponde però un'idea precisa che sorregge i vari modelli di uomo descritti nel romanzo. Nella lettura di *Menzogna e sortilegio* si sono spesso sottolineate la perdita dell'autorevolezza maschile all'interno del nucleo familiare e le sue conseguenze²². Questa considerazione è giusta solo in parte: nei Massia è la donna che lavora e mantiene tutti i membri della famiglia; la morte di Ruggero Cerentano fa cadere le finanze prima nelle mani di imbrogliatori e quindi in quelle di donne superstiziose e incapaci di gestirle; nella famiglia De Salvi Francesco è

²¹ È inevitabile sospettare che la scrittrice abbia probabilmente presente i sermoni plateali del periodo fascista. Cfr. Bellassai (2011), pp. 63-78.

²² Rosa (1995), pp. 79-82.

schiavo di Anna. Tuttavia, le dinamiche relazionali non presentano un vero stravolgimento dell'ordine positivo a vantaggio di un controllo che sia interamente nelle mani delle donne. Ad esempio, nelle diverse sfumature di ambiguità che caratterizzano il suo personaggio, Teodoro tiene ancora in pugno Anna e Cesira, nonostante gli effetti deleteri della malattia:

Tuttavia, dal momento che Teodoro cadde malato, ella cessò le accuse e i lamenti abituali; né mai, da quel giorno, trascurò i propri doveri verso di lui. Compieva tali doveri come incalzata da un intimo suo despota, e già paurosa dei castighi cui la sua stessa mente malata l'avrebbe sottoposta nel futuro. (MS p. 92)

Quasi a causa dei meccanismi di quell'«inconscio androcentrico»²³ duro a sradicarsi, Cesira ha interiorizzato i doveri e le punizioni che il sistema patriarcale ha attribuito alle donne nei confronti dei mariti e degli uomini. Come molte altre donne del romanzo, Cesira è ancora imprigionata tra obblighi e ricatti tutti maschili e vive in un mondo in cui il despota invisibile dà ordini senza esserne fisicamente capace²⁴.

Un altro esempio di figura che rappresenta esemplarmente questo archetipo di una maschilità virile incompiuta ma ancora dominante è Edoardo. Da una parte, si è visto, è il personaggio che più si allontana da un modello forte di uomo; dall'altra è invece il più tirannico e impositivo nella sua accesa misoginia e nell'atteggiamento sprezzante verso chi è considerato di rango modesto. Già dalle prime descrizioni la narratrice gli toglie ogni connotazione virile e ne rivela spesso le somiglianze con la bellezza femminile, che per

²³ Lo scritto di Bourdieu mostra come questo processo di interiorizzazione del potere maschile, corroborato da una costante violenza simbolica, abbia reso prigionieri tanto le donne quanto gli uomini, dal momento che la virilità è l'unico parametro rispetto al quale confrontarsi e giudicarsi. A tal proposito vengono riportate numerose controprove rispetto alla difficoltà degli uomini a mantenere il proprio *status quo*, sottolineando il loro turbamento davanti alla minaccia della modernità che proviene dall'Occidente. Cfr. Bourdieu (1998), pp. 43-65.

²⁴ Per questo motivo la lettura di Giorgio Montefoschi, che vede in Teodoro un uomo debole e una vittima dei desideri di Cesira, è ingiusta e ingannevole. Cfr. Montefoschi (1969), p. 26.

contrasto lo svisciva. È la figura che più rende labile il confine tra uomo e donna per le sue sembianze e le sue azioni; in più muore giovane, terminando presto le possibilità d'azione. Nonostante ciò, grazie all'autorità e al prestigio della sua nascita, Edoardo non è né una figura collaterale del romanzo né rappresentato come il tipico omosessuale deriso ed estromesso dalla società. Morante ha qui usato il denaro come sostituto della virilità per non ritrarre il suo personaggio come un reietto: ogni volta che Edoardo si sente minacciato nel suo essere uomo, rivendica il ceto sociale a cui appartiene²⁵. E non solo attira gli altri a sé (ad esempio Anna e Francesco) per via del fascino che la nobiltà esercita ancora su tutti, ma riesce a controllarli anche dopo la morte, infestando i pensieri confusi della madre, divenuta ormai folle, e della cugina, rovinata per sempre dall'amore per lui.

Considerazioni finali

Studiare i modi in cui una donna scrive di uomini può essere fallace e portare a conclusioni arbitrarie, perché si parte spesso da posizioni ideologiche prese preventivamente per poi ricadere in errori di anacronismo e di forzature indesiderate. Nel caso di *Menzogna e sortilegio* sono ben due le voci femminili che raccontano, la scrittrice Elsa Morante e la narratrice Elisa: l'originalità di questa scrittura sugli uomini sta proprio in un punto di vista eccentrico della narrazione. Non solo, ma la doppia voce femminile è sostenuta dalla distanza dai movimenti emancipazionisti-femministi che la stessa autrice esibisce in alcune occasioni della sua vita.

Tale eccentricità non orienta prevedibilmente il modo in cui l'universo degli uomini viene descritto. Si è visto quanto sia difficile definire in maniera uniforme

²⁵ Cfr. Cases (1989), pp. 6-7, dove si sottolinea che Edoardo è il personaggio meno velleitario di tutti proprio grazie al prestigio nobiliare di cui gode.

i personaggi maschili a causa della loro rappresentazione sempre diversa. Li unisce, però, il fatto che nella narrazione un posto privilegiato sia occupato dalla messa in luce della fragilità dell'uomo e della crisi che esso vive su più fronti. Anzitutto nella società e nella Storia, dove gli uomini del romanzo si ritrovano a dover fare i conti con una modernità scomoda e angosciante. Nei passaggi cruciali e delicati della storia di fine Ottocento, il mondo aristocratico gioca un ruolo fondamentale e, in questo senso, il romanzo ne emblemizza l'evoluzione e le contraddizioni intrinseche. In *Menzogna e sortilegio* esso è ormai diventato una chimera che avvelena la vita dei personaggi e li rende incapaci di vivere: Teodoro e Francesco fantasticano su una nobiltà ormai lontana, o presunta e agognata; Edoardo incarna sì la magnificenza e il fortissimo potere attrattivo che l'aristocrazia ancora esercita, ma è anche il riflesso pallido di un inevitabile declino. Parallelamente a questa precarietà dell'esistenza, gli uomini si confrontano tanto con il genere femminile quanto con l'identità maschile propria e altrui, in una dinamica relazionale interna ed esterna al proprio genere di appartenenza²⁶. Se nei confronti delle donne manifesta una misoginia tirannica e prepotente, il personaggio di Edoardo, per esempio, si relaziona con gli altri uomini in maniera meno univoca. Egli nutre rispetto e ammirazione per il ragioniere Nicola Monaco, in cui, grazie alla somiglianza fisica, riscontra un sé simile e può pertanto comprovare la propria identità di uomo negli altri uomini; con Francesco, invece, Edoardo instaura un rapporto molto più ambiguo e meno lineare, così che si azionano spesso dei meccanismi triangolari di proiezione e di sostituzione di sé. Da una parte, infatti, Edoardo costringe la prostituta Rosaria a

²⁶ Spinelli (2018), pp. 11-13. La maschilità si fonda su un doppio movimento: interno, in un rapporto spesso conflittuale con gli altri uomini e nelle due dimensioni temporali della diacronia e sincronia; esterno, invece, quando la maschilità si costituisce attraverso l'asimmetria e il contrasto con ciò che non può appartenere al quel mondo, cioè le donne e chiunque si allontani da un'immagine maschile normata.

diventare la sua amante perché in lei vede un sostituto di Francesco; dall'altra, invece, fa conoscere Anna a Francesco (per farlo innamorare di lei), mettendo in moto l'ennesimo ingranaggio di identificazione che Edoardo adopera per sostituirsi alla cugina, sua gemella e sua versione femminile (vedi *supra*).

Proprio in seno a questa crisi si inserisce una precisa volontà della narratrice di rappresentare i suoi personaggi. Attraverso la voce narrante di Elisa, Elsa Morante non si limita né ad allestire un dominio totale e prepotente degli uomini né a raccontare una rivoluzione che scalzi il potere maschile a favore delle donne. Così, nel suo intento di rfigurare certi modelli maschili, l'autrice si pone in una posizione di mezzo che è, però, tutt'altro che neutrale. Si è visto che il primato della maschilità non viene delegittimato fino in fondo e che gli uomini possono comunque imporre il loro potere secolare e godere di diritti considerati intoccabili per nascita. Ma è altresì vero che tutte queste figure sfaccettate, plastiche e ambigue sono attraversate da un'inquietudine amara e beffarda che sembra corrispondere a un disegno particolare dell'autrice. È l'ironia il principale strumento per raccontare e allestire le vicende dei personaggi maschili. In questo modo l'immagine fissa e canonizzata dell'uomo viene decostruita, abbruttita e parodiata nei suoi caratteri più tipici e contingenti; allo stesso tempo viene calata nella narrazione di destini beffeggiati, derisi e sospetti.

Christian Kotorri

christiankotorri@hotmail.it

Riferimenti bibliografici

Bardini (1999)

Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

Beer (2013)

Marina Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo nel Novecento*, in «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita* (a cura di E. Cardinale e G. Zagra), «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 17, 2013.

Bellassai (2011)

Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

Bourdieu (1998)

Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, traduzione di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1998.

Butler (1996)

Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «Sesso»*, traduzione di Simona Capelli, Milano, Feltrinelli, 1996.

Capozzi (1993)

Rocco Capozzi, *Un incontro con Dacia Maraini*, in AA. VV., *Homage to Moravia*, «Forum Italicum – Moravia Supplement», Filibrary 5, 1993, pp. 57-61.

Cases (1989)

Cesare Cases, *Una pagina della Morante*, in «L'indice», VI, 3, marzo 1989, pp. 6-7.

Connell (1995)

Robert William Connell, *Maschilità: identità e trasformazione del maschio occidentale*, traduzione di David Mezzacapa, Milano, Feltrinelli, 1995.

De Biasio (2010)

Anna De Biasio, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», XXII, 61, 2010, pp. 9-36.

De Rogatis (2019)

Tiziana De Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria», XXI, 80, 2019, pp. 97-124.

Donnarumma (1999)

Raffaele Donnarumma, «*Menzogna e sortilegio*» oltre il bovarismo, in «Allegoria», XI, 31, 1999, pp. 121-135.

Frabotta (1993)

Bianca Maria Frabotta, *Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante*, in AA. VV., *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, pp. 171-179.

Garboli (1995)

Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.

Ginzburg (1986-1987)

Natalia Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, Vol. I-II, Mondadori, Milano, 1986-1987.

Montefoschi (1969)

Giorgio Montefoschi, *Strutture narrative e personaggi minori di «Menzogna e sortilegio»*, in «Nuovi Argomenti», 15, 1969, pp. 252-267.

Morante (2001)

Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Vol. I-II, Milano, Mondadori, 2001 (prima ed. 1988).

Mosse (1997)

George Lachmann Mosse, *L'immagine dell'uomo: lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, traduzione di E. Basaglia, Torino, Einaudi, 1997.

Petrucco Becchi (1993)

Stabat mater: le madri di Elsa Morante, in «Belfagor», XLVIII, 4, 1993, pp. 436-451.

Polacco (2005)

Marina Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125.

Porciani (2019)

Elena Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

Pustianaz-Villa (2004)

Marco Pustianaz-Luisa Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga «fin de siècle»*, Bergamo, Bergamo University Press, 2004.

Ravanello (1980)

Donatella Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980.

Rosa (1995)

Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

Sansoni (2019)

Caterina Sansoni, *I personaggi di Elsa Morante. Costruzione e dinamiche relazionali dei personaggi nei romanzi di Elsa Morante*, Napoli, Guida, 2019.

Savettieri (2016)

Cristina Savettieri, *Maschile plurale: genere e nazione nella letteratura della Grande Guerra*, in «Allegoria», XXVIII, 74, 2016, pp. 9-40.

Scarfone (2020)

Gloria Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio e G. Scarfone, Pisa, Pisa University Press, 2020.

Schifano-Notarbartolo (1993)

Jean-Noël Schifano-Tjuna Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

Serkowska (2002)

Hanna Serkowska, *Percorsi androgini. «Aracoeli»: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», XXXIII, 115, 2002, pp. 3-27.

Spinelli (2018)

Manuela Spinelli, *Introduzione*, in «Narrativa», 40, 2018, pp. 7-25.

*Cet article analyse les modalités et les moyens avec lesquels Elsa Morante décrit, qualifie et caractérise les personnages de *Menzogna e sortilegio*. En portant l'attention à les idées de Morante sur le féminisme de son époque, on va poser des questions: existe-t-il un modèle fixe de masculinité dans le roman? Et une intention précise de l'écrivaine? Les caractères sont-elles attendues et probables? On va donc étudier les images de ces hommes, comme elles changent ou demeurent toujours les mêmes. Une nouvelle clé d'interprétation est enfin suggérée par les dernières recherches sur la masculinité.*

*Parole-chiave: Elsa Morante; *Menzogna e sortilegio*; femminismo; maschilità; men's studies*