

Scialle, velo e maschere varie della vanagloria: appunti di una lettura parallela de *Lo scialle andaluso* di E. Morante e della *Glorija* di R. Marinković

Morana Čale-Knežević
Facoltà di Lettere, Zagreb

Benché appartenenti a due generi diversi, *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante (1951) e la *Glorija* di Ranko Marinković (1955) si prestano a un raffronto fondato sul comune sviluppo tematico della topica legata all'idea del *theatrum mundi* e corroborato da una serie di coincidenze motiviche, che contribuiscono a creare, in modi autonomi, i rispettivi mondi testuali, costituiti dall'opposizione di due poli iconografico-retorico-ideologici, quello della chiesa e quello dello spettacolo, dotati dei rispettivi attributi del sacro e del profano, della verità e dell'illusione, equivalenti e intercambiabili per la comune finzionalità teatrale a cui sottomettono i valori genuini dell'individuo. Ritenendo superflua la questione circa un eventuale influsso esercitato dalla novella morantiana sull'opera del drammaturgo croato, si rilevano le affinità intertestuali dei due componimenti, nonché delle relative concezioni poetiche e (anti)ideologiche, che distinguono nettamente i due scrittori dalle tendenze neorealistiche e sociologizzanti contemporanee, ricollegandoli ai modelli europei più illustri della ricerca letteraria sui processi disintegranti da cui si trova colpito il soggetto.

Prima che *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante uscisse nel 1963 come parte integrante dell'omonima raccolta, la novella era apparsa nella rivista «Botteghe oscure» già nel 1951, e poco dopo era stata tradotta e pubblicata in varie lingue straniere,¹ resa accessibile, quindi, ai lettori europei dell'epoca. Qualche anno dopo veniva rappresentato al Teatro Nazionale Croato un capolavoro della letteratura drammatica croata, *Glorija* di Ranko Marinković (1955), opera ingiustamente sconosciuta al pubblico straniero. Potrebbero sembrare vaghe le ragioni che ci inducono a mettere a confronto la novella italiana e il dramma croato: si tratta, infatti, di opere appartenenti a due generi letterari diversi, dai soggetti non coincidenti e dagli esiti indipendenti. Perché, dunque, leggere una prosa attraverso un dramma e viceversa, approfittando del pretesto di qualcosa che può non mostrarsi altro che un elenco di semplici interferenze

¹ Cfr. Carlo Sgorton, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1974², p. 9.

semantiche? L'obiezione più seria da muovere contro un simile tentativo è evidentemente il rischio di interpretare un testo attribuendogli i significati di un altro, come non di rado succede a chi sovrappone indiscriminatamente i dati di un mondo letterario a un altro, facendone un uso dai fini prestabiliti già in partenza, in base a somiglianze percepite intuitivamente e scartando gli elementi concreti, presenti nel discorso e reperibili sia dal buon senso che dall'accuratezza filologica. Un uso o un gioco di testi che sia, ci rassegniamo ad assumerci tale rischio in questa sede, contando sulla sola consapevolezza dei limiti e delle trappole della impresa interpretativa, per provare a evitare di contraffare le due realtà testuali. Pertanto, la nostra lettura parallela dovrà guardarsi, nella misura del possibile, dalla tentazione di manipolare in modo equivoco le facili somiglianze colte nelle due opere, sempre tenendo conto della netta linea di confine tra i due mondi indipendenti. Eppure, tale riserva non ci impedisce necessariamente di perseverare nella (forse temeraria) persuasione che le singole componenti dei due mondi, raccontati l'uno alla luce dell'altro, possono illuminarsi a vicenda, a tre condizioni: che il «non detto» di ciascuno venga costruito dall'interpretazione esclusivamente in base ad effettive presenze sintagmatiche, caso mai sul piano dell'*opus*; che il costrutto interpretativo sia pronto ad accettare anche la deludente conclusione di trovarsi di fronte due risultati disparati; che l'analisi rinunci alle pretese di esaurire tutti gli aspetti dei due testi. A tale patto un ravvicinamento audace può riservare sorprendenti incontri sul piano di motivi chiave, che ci portano a indagare, attraverso l'esame delle griglie delle relazioni fra i personaggi e la commisurazione delle rispettive valenze simboliche, su eventuali affinità più profonde sul piano del senso. Ci asteniamo quindi dall'ipotizzare un impatto diretto subito dall'autore del capolavoro drammaturgico croato, seppure la sua conoscenza del racconto della Morante sia presumibile, magari in un momento della stesura della *Glorija* già in corso; tanto meno ci pare opportuno trarre da tale congettura conclusioni che presentino l'opera di Marinković come rielaborazione della trama morantiana. Convinti che il concetto di autonomia nell'arte rientra in un discorso critico ormai scontato, ma lungi dal prefiggerci come fine ultimo della presente ricerca chimeriche «scoperte» di filiazione, inaccertabili quanto futuri, ci proponiamo piuttosto di compiere un percorso di lettura a zigzag, rilevando nei due testi rimandi reciproci o trasfigurazioni delle particelle di altri mondi letterari.

La minaccia del disparato incombe sin dal primo approccio ai testi: *Lo scialle...* è una novella cosparsa di dialoghi sporadici, e la *Glorija* è un pezzo teatrale, e quindi consiste prevalentemente di dialoghi e di brevi sequenze didascaliche. Tuttavia, si possono addurre vari argomenti a favore del tentativo di superare l'ostacolo, tra cui non è la meno importante una particolarità dell'opera dei due scrittori. Infatti, ambedue hanno al loro attivo rifacimenti o trasposizioni delle proprie opere in un genere diverso. Basti citare, a proposito di Marinković, la migrazione dei personaggi dalle sue novelle della raccolta *Poniženje Sokrata (L'umiliazione di Socrate)* in un testo drammatico (*Albatros*), la sua collaborazione alle drammatizzazioni televisive di varie novelle (ad esempio, *Zagrljaj/Abbraccio*, *Karneval/Carnevale...*), nonché i riusciti adattamenti teatrali della novella *Zajednička kupka (Il bagno comune)* e del suo primo romanzo *Kiklop (Ciclope)*. Va posto in rilievo il riferimento metatestuale al genere di *miracolo* come sacra rappresentazione, ribadito nel sottotitolo della *Glorija*, che suscita un singolare dialogo intertestuale tra il testo e il suo genere misto, procedimento peraltro

frequente in Marinković.² Per quanto concerne le opere della Morante, è nota la sua inclinazione a mescolare lirica e narrativa, a includere componimenti poetici nei romanzi o di sviluppare addirittura questi ultimi dai primi (*Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*), e a sfidare le definizioni di genere (*Il mondo salvato dai ragazzini*, *La storia*).³ Se l'autrice non ha scritto se non poco per il teatro (le sue bibliografie ricordano un romanzo-balletto inedito, del 1950), il teatro e la recita sono, come del resto pure in Marinković, tematiche predilette e ricorrenti sotto vari aspetti nella sua opera. Tali tratti comuni dei due autori, contemporanei in mezzo a una civiltà letteraria dominata dai canoni neorealistico-sociologicistici, fanno pensare a certe altre caratteristiche, che contraddistinguono la scrittura della Morante e di Marinković rispetto ai precetti della congiuntura narrativa dell'epoca: ci rapportiamo prima di tutto alla loro comune vena ironica, al gusto del paradosso, del parodico e del deformante, al distacco dai temi sociali, al ricorso all'onirico che libera il discorso dei dettami del verosimile. L'ultima delle componenti appena citate non affiora dalla lettura de *Lo scialle...* né della *Glorija*; eppure la riteniamo indizio non casuale – benché virtuale – di un legame sottile fra i due autori.

Come si esplica tale legame sull'esempio dei due testi che abbiamo deciso di confrontare? Da un quadro sommario delle rispettive relazioni intercorrenti fra i personaggi principali (prescindendo qui dalle nozioni delle grammatiche narrative, il cui apparato formale, troppo prolisso e nello stesso tempo troppo riduttivo, non si addice alle intenzioni della presente analisi) risulta chiaro il divario fra i due soggetti. Ritirati in un convento di suore su un'isoletta di Dalmazia, dopo aver abbandonato il mondo del circo paterno in seguito a un incidente, da lei decifrato come preammonimento divino, la giovane Gloria di Marinković, ex artista del trapezio e l'attuale suor Maddalena, si trova ridotta a duplice oggetto in cui si scontrano le implacabili attività di due soggetti opposti: da un canto, don Jere (Girolamo), un giovane prete ambizioso – guidato dal fervore della fede, ma anche da una misconosciuta attrazione sentimentale ed erotica verso la protagonista, due atteggiamenti che confluiscono in un unico desiderio di possesso – le chiede di rinunciare al proprio corpo per farsi pura spiritualità, idonea a impersonare la statua della Madonna, alla gloria di Dio, in modo da conseguire effetti di propaganda religiosa sui popolani credenti, per ingraziarsi la gerarchia ecclesiastica, proiezione dei futuri incarichi onorifici a cui il personaggio aspira; dall'altro canto, il padre della ragazza – proprietario del circo-varietà – agisce sulla figlia-oggetto in direzione opposta, pretendendo che suor Maddalena, la Jagoda di un tempo, ridiventi Gloria, stella del circo, rinunciando questa volta allo spirito per conferirsi i valori di pura corporeità, sacrificandosi alla gloria terrena, fama mondiale (presso il pubblico) e lucro (per suo padre). La protagonista-oggetto però è anche un soggetto reclamante la propria reintegrazione come persona e ribelle nei confronti dei due sistemi di costrizione, che reagisce

² Così varie indicazioni di genere figurano nei sottotitoli delle opere di Marinković: *l'Albatros* è una grottesca, *Politeia* un vaudeville, *Pustinja/Deserto* una sottie. Cfr. Nikola Batušić, «Dramski žanrovi Ranka Marinkovića», in: N. Batušić, *Skrovito kazalište*, Zagreb, 1984, pp. 173-215; Lada Čale Feldman, *Il teatro nel teatro della drammaturgia croata*, tesi di dottorato.

³ Secondo l'autrice, le storie letterarie accademiche abbondano di «rigide, e talora incongrue, determinazioni dei 'generi'» («Sul romanzo», in: *Pro e contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 43-44).

all'operare dei due contendenti prima con la fuga e poi, priva di altre soluzioni, con la morte, liberandosi del doppio ruolo assegnatole in nome di valori falsi (fede egoistica e ambiziosa, amore paterno interessato), ma sanzionando nel contempo l'impossibilità di realizzare i valori veri, che sarebbero la libertà e l'integrità della persona, l'autenticità della fede, dell'amore e dell'affetto filiale.

Il soggetto de *Lo scialle...* presenta un'organizzazione di relazioni interpersonali differente. La falsa artista di danza, Giuditta, e uno dei suoi figli gemelli, il maschio Andrea, si coinvolgono a vicenda in una rete di ruoli proiettati: il figlio opera per distogliere la madre, che rappresenta l'oggetto del suo desiderio del possesso della sua persona ridotta a pura maternità, dalla sua passione per la danza, per raggiungere il potere assoluto su di lei; dal momento che il suo progetto viene ostacolato dalla madre, la quale, a sua volta, rincorrendo il miraggio della sua ossessione (il riconoscimento delle sue inesistenti qualità di danzatrice), indirizza inutilmente i suoi sforzi verso gli altri – il pubblico, la critica, la gerarchia teatrale, ma soprattutto al proprio figlio. Nessuno dei due riesce a prevaricare sull'altro; pertanto Andrea adotta una linea di condotta capovolta e, ripudiata la madre come oggetto dei suoi desideri, sostituisce a quest'ultimo, e con ostentazione, un oggetto opposto – la santità della sua vocazione alla vita religiosa sotto l'insegnamento dei Padri – destinando così alla madre la propria tacita vendetta. La madre continua a perseguire i suoi idoli con sempre meno soddisfazioni, amareggiata dalla freddezza con cui la punisce il figlio. Ambedue falliscono – la madre forzata ad affrontare il grottesco del suo fisico e del suo scarso talento, il figlio esasperato dalla mancanza della madre – e abbandonano i propri progetti, pur restando sempre, l'uno per l'altra, meri oggetti che desiderano dominare: Andrea è pronto a riconoscere tardivamente ed erroneamente la madre come artista, assumendo lei a oggetto da adorare al posto del sacro religioso; Giuditta riversa le proprie ambizioni sulla tradizionale vita di famiglia patriarcale, progettando di servirsi del figlio, poiché atto a costituire la figura maschile/paterna, come mezzo per raggiungere il suo scopo. Alla prossima svolta della sua coscienza, Andrea si avvede del fallimento dei suoi tre ruoli (figlio/pretino/capo della famiglia borghese), rifiuta di partecipare alla nuova recita della madre e rinuncia al desiderio del possesso di lei. Ne risulta uno svuotamento completo della sua personalità, uno straniamento da se stesso, corrispondente alla sospensione dei suoi ruoli; la sua figura si autoconcepisce ora come casella vacante di uno schema drammaturgico, comparsa sul palcoscenico della propria vita, in attesa di vedersi assegnare qualche ruolo nuovo.

Le due distribuzioni dei ruoli tra i personaggi non coincidono dunque, a parte i fatti seguenti: in ciascuno dei due casi, le coppie di soggetti operanti sono avversari l'uno nei confronti dell'altro; gli oggetti del loro agire si identificano con figure umane (solo in parte femminili); i soggetti che si contendono il possesso dell'oggetto umano dei loro desideri ambiscono soddisfare un bisogno egoista, ma soprattutto *ostentarlo* ai terzi, presupponendo sempre un pubblico del proprio agire; i valori in nome dei quali i soggetti agiscono si rivelano falsi, ma vengono riconosciuti come tali solo parzialmente. L'indipendenza delle due griglie dimostra che sarebbe assurda qualsiasi speculazione riguardo a un rapporto diretto fra i testi. Come abbiamo già accennato sopra, è sul piano delle sequenze di motivi che poggerà la nostra lettura simultanea.

Il punto più vistoso condiviso dai due mondi testuali è l'accostamento antitetico di due figure cronotopiche, quella della sacralità e quella della mondanità, le quali

equivalgono alle raffigurazioni di due poli veridici, rispettivamente quello della verità assoluta e quello della finzione programmata. Inoltre, tutti e due i testi organizzano il contatto delle due aree semantico-topologiche intorno ai rapporti fra un uomo e una donna (figlio/madre, figlia/padre, amanti mancati); gli attributi del sacro religioso predominano in un prete giovane (o un fanciullo «pretino»), e quelli del mondano finzionale in una donna; i motivi fondamentali, tramite i quali si manifestano i contenuti del sacro e del mondano finzionale, sono in tutti e due i casi il gioco dei nomi propri e il vestiario dei personaggi, descritto con insistenza e meticolosità.

LA CHIESA E IL TEATRO – SACRO E MONDANO, VERITÀ E FINZIONE.

I mondi de *Lo scialle...* e della *Gloria* contrappongono, ciascuno in maniera singolare, eppure affine, il polo dell'ambiente ecclesiastico a quello dello spettacolo, come due presunte direzioni veridiche opposte: quella dell'illusione programmata, preparata dietro le quinte e rivolta per definizione a un pubblico, luogo della costumeria, dei travestimenti, delle maschere e della scenografia; in quanto volutamente fittizio e destinato all'apparire, al mostrarsi, all'esibirsi della corporeità davanti a spettatori, il sottomondo dello spettacolo viene sentito e denunciato da due rispettivi personaggi (maschi in tutti e due i casi) come il luogo dell'adorazione della menzogna per eccellenza, che cercano di combattere abbracciando la fede religiosa con tutto il suo bagaglio di valori simbolici. Questa dovrebbe essere la contromisura più efficace da opporre alla falsità, alla recita e al corpo: l'idolo della gloria terrena viene ripudiato in nome della gloria eterna, il corpo fantasiosamente travestito soppiantato da divise uniformate adatte al raccoglimento spirituale, l'appariscenza soppressa dalla meditativa clausura conventuale. Né ne *Lo scialle...* né nella *Glorija* lo spettacolo, denunciato come negazione dell'autentico, presenta caratteri dell'arte creativa: Giuditta è un'aspirante primadonna, che non progredisce oltre il posto di «un'anonima ballerina del Corpo di Ballo»;⁴ una volta licenziata, si mette a seguire le compagnie vaganti, e finisce per esibirsi in uno squallido teatro varietà di provincia; i suoi colleghi del teatro sono definiti «gentaccia» (p. 168), e il figlio prova disprezzo per la sua «detestata professione» (p. 172) di «volgare ballerina» (p. 176). Lo spettacolo di Gloria è una combinazione del varietà e del circo, dove lei era la stella del trapezio; al suo mestiere si allude come a qualcosa «di cattivo gusto, da piazza del mercato», e a lei stessa, spregiativamente, come a una «Monna Lisa da circo»;⁵ accusata perfino di esser abituata a civettare col pubblico maschio (p. 100), essendo vissuta «circondata da falsi incanti, dalla vanità del mondo» (p. 80); suo padre viene qualificato come un ciarlatano e «scacciato dal tempio» (pp. 72 e 74). Si tratta, dunque, di forme deteriori di teatro in un senso vasto della parola, prive di connotati di polemica estetica, figure di un affascinante universo fittizio di scenari, costumi e maschere, in cui il corpo si esibisce per riscuotere applausi e farsi ammirare.⁶ E' un ambiente menzognero e falso, sfuggito da due protagonisti giovani, assetati di verità e di autenticità, ascritte dalle loro rispettive convinzioni iniziali alla vocazione religiosa: nella *Glorija* si viene informati dell'antefatto

⁴ *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 166.

⁵ *Glorija*, in: *Četiri drame*, Zagreb, GZH, 1982, p. 68. Tutte le citazioni tratte dal testo drammatico di Marinković sono tradotte dall'autrice del presente saggio.

⁶ Il palcoscenico e il teatro come allegoria grottesca della sanguinosa assurdità della storia appaiono raffigurati dalla «Grande Opera» ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, un altro esempio di attributi negativi che lo spettacolo assume nell'opera morantiana. D'altro canto, a proposito del rapporto complesso e ambiguo

del dramma, una disgrazia che avrebbe portato alla morte la protagonista, se non si fosse accorta, per caso, che il trapezio che doveva cogliere al volo si era spezzato; Gloria si era sentita salvata dalla Madonna e chiamata a «votarle tutta la vita» (p. 81) prendendo il velo e diventando «la suora più umile e casta del convento» carmelitano, sotto il nome della santa penitente. Anche Andrea, frequentando un corso di religione, si fa «l'alunno più attento e fervido di tutti» (p. 169) e «avido del pane degli angeli, come se, fino alla prova presente, gli fosse mancato il suo alimento naturale» (pp. 169–70), che tenta di raggiungere a forza di pellegrinaggi, preghiere in ginocchio, rinunce e penitenze (pp. 172–174). La clausura e l'austerità sono sacrifici lodevoli: Andrea è «considerato da tutti quasi un santo» (p. 174), suor Maddalena viene «applaudita» dallo stesso Vescovo per il suo «salto più famoso» (p. 80).

In fondo, la vocazione che impone loro il ritiro dal mondo non è altro che un tentativo di evasione da una realtà sentita come non-realtà, come soppressione del genuino, ma in due modi radicalmente diversi: mentre la conversione di Gloria è un gesto non premeditato e dignitoso, la voce ironica della narratrice⁷ de *Lo scialle...* punta sul ridicolo del capriccio vendicativo e mistificante del fanciullo indispettito di non poter sottrarre la madre a un fascino negativo e rendersene padrone assoluto. Se Gloria ha già sperimentato i fasti finti dello spettacolo, Andrea prova nei confronti del mestiere materno dietro le «fatali porte» una ripugnanza vaga e primitiva, che deriva dalla paura dei suoi «miraggi straordinari» (p. 189).

Il passaggio dalla finzione alla promessa della verità di fede, invece di segnare una rottura netta con la menzogna, si rivela illusorio. Infatti, il polo religioso (il convento, la chiesa con l'altare e la sagrestia per Gloria, il convento di padri salesiani, la Scala Santa e l'Istituto religioso col suo Parlatorio per Andrea) è un ambiente non meno

che Marinković nutre nei confronti del teatro – ad un tempo affascinante come creazione e molteplicità della vita (intese in modo pirandelliano) e ripugnante come tempio dove si gabellano per veri dei valori falsi e metafora della rinuncia all'autenticità della vita – si vedano, ad esempio, gli episodi in cui appare l'abietto attore Fredi del romanzo *Kiklop/Ciclope*, ma soprattutto il dramma metateatrale dello scrittore croato, *Pustinja/Deserto*, e quanto ne dice L. Čale Feldman ne *Il teatro nel teatro della drammaturgia croata*, op. cit. L'autrice legge il testo della *Pustinja* interpretando le figure del teatro e della vita sociale come due laboratori intercambiabili e accomunati dalla loro natura di recita, di messinscena, di gioco di ruoli e di falsità, dove si compiono esperimenti crudeli con i sentimenti umani, e pertanto vengono interpretati come metafore della distruzione della «vita vera», del privato, dell'affettivo, del non istituzionale, e quindi del genuino umano. Il «teatro vero», cioè il teatro come arte, però, non c'entra, ci tiene a precisare Marinković, facendo spiegare da don Zane che la messinscena di don Jere, in cui una persona viva si presenta come statua della Madonna, è un «gioco, al quale manca l'essenziale – la magia... (...) al teatro, lo spettatore viene conquistato dalla magia del gioco, il potere magico della cosiddetta arte.» ecc. Cfr. *Glorija*, op. cit., p. 69.

⁷Il saggio di A. R. Pupino «Tra rappresentazione e saggio: 'Lo scialle andaluso'» (in: A. R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Edizioni A. Longo, 1968, pp. 91–104), dedicato all'analisi della posizione della voce narrante della novella morantiana, postula un bifrontismo o una binarietà come caratteristica insita in tutta l'opera della scrittrice, che l'autore cerca di dimostrare su una presunta «convivenza di una tecnica di narrazione oggettiva e una direzione unipersonale del racconto», che tenderebbe «a risolversi... negli effetti saggistici» (p. 101). Secondo noi, non si tratta che di una confusione, da parte dell'autore del saggio, tra la voce del narratore onnipresente ed onnisciente (che racconta sempre alla terza persona, con un unico intervento scherzoso in prima persona, quello di p. 198) e la focalizzazione (ricorrendo ai termini di Gérard Genette), cioè l'immedesimazione del sapere del narratore con la coscienza dei personaggi, che si esplica in discorsi indiretti liberi; pertanto le due strategie narrative non riposano su un contrasto, ma sono solo due aspetti di uno stesso procedimento, peraltro tradizionale e copiosamente esplorato dalla prosa dell'Otto e del Novecento.

spettacolare e teatrale, e pertanto non meno finzionale e menzognero del teatro/circo. Come questo, è sdoppiato in «scena» e «camerino»: la sagrestia in cui suor Maddalena viene istruita e travestita prima di esibirsi come statua della Madonna equivale al suo camerino di artista del trapezio; il bugigattolo casalingo e la clausura del Collegio, in cui Andrea prepara la sua recita di «pretino», o la base della gradinata dove si scalza «per iniziare l'ascesa» (p. 172) sfoggiando compunzione, corrispondono al camerino di sua madre, pieno di stracci, munito, come quello di Gloria, di tende e specchiere. Come lo spettacolo, anche il polo religioso-ecclesiastico ha le sue quinte e i suoi scenari. Nelle didascalie della *Glorija*, la scenografia del circo s'indovina pudicamente dietro una «tenda di velluto rosso a due ali» (p. 134), e la sua atmosfera è resa dalla voce dell'altoparlante che annuncia il salto mortale della protagonista «sul trapezio sotto la cupola», con un'allusione alla cupola della cattedrale, resa esplicita dalla replica con cui il padre-direttore del circo scaccia a sua volta don Jere dal proprio tempio (camerino del circo): «Questa è la mia chiesa! Anzi – è la sagrestia!» (p. 145), mentre allo scenario dello spettacolo in chiesa – una micro-sacra rappresentazione – si dedica più spazio, e dunque si insiste sulla sua presenza in scena: a due riprese, ci si trova nell'«interno della cattedrale gotica», della quale si vede «soltanto una parte della navata laterale con l'altare della Madonna (a sinistra), copiosamente adorno di fiori. Sopra l'altare vi è una profonda nicchia nel muro, nella quale siede la Madonna» (p.93), il tutto servendo da sfondo a un teatrale rito di don Jere, che s'inginocchia davanti alla ragazza-statua offrendole fiori, in un ambiguo «flirt» con la monaca-Madonna; un'altra volta, si vede «l'interno della cattedrale da un altro angolo di visione. Una parte della navata laterale con l'altare della Madonna vista da destra, e a sinistra ... si erge un massiccio pilone romano» – questa volta, però, si rendono anche gli appositi effetti di luce («E' tardo pomeriggio di maggio, sicché il sole batte nella grande rosetta della facciata e si sparge per la chiesa in forma di gradevoli e calde chiazze giallastre di luce. Sull'altare della Madonna, copiosamente decorato di fiori, ardono candele di cera, e nel fondo semibuio della chiesa scintilla la fiammella del «lume eterno» davanti all'altare maggiore») e di suono («Gli accordi dell'organo.») (p. 112). Ne *Lo scialle...* le descrizioni di ambienti occupano uno spazio notevole: lo scenario esterno («Sulla porta, un'insegna luminosa, un poco guasta, diceva TEATRO GLORIA», p. 189), non per nulla paragonato alla chiesa («Istoriato e sfavillante come un duomo orientale; popoloso come una piazza nella festa dell'Epifania; signorile come un feudo...», *ibid.*), e interno del teatro («il vestibolo... illuminato da un polveroso globo elettrico, e senz'altro ornamento che un paio di chiassosi manifesti alle pareti», p. 189; lo stanzone-magazzino di attrezzi, quinte, paraventi e scenari logori, p. 194; la platea affollata e afosa con la scena, pp. 195–196, con «due inservienti che smontavano le quinte», p. 199), e quello dell'*Albergo Caruso* (con le camere illusionisticamente ornate con «qualche quadretto a colori raffigurante il Vesuvio, o una gaia figura di tarantella», p. 206) è uguagliato in teatralità dagli ambienti religiosi – la cerimonia della Cresima e la Messa come sfondo della recita durante la quale Andrea riceve l'Eucarestia, con gli occhi «rapiti a fissare le luminarie dell'altare», p. 170, e soprattutto l'episodio della *Scala Santa* («Sulle pareti laterali della scala erano affrescate le varie stazioni della Passione, e sul fondo della loggia che conchiudeva la sommità splendeva un mosaico trionfale di santi e di martiri tutti ornati d'oro. I quali parevano attendere lassù il pellegrino, per festeggiarlo al termine della sua penitenza», p. 172), visto come «spettacolo insolito» dalle due ballerine birichine

che vi assistono. La facciata dell'Istituto e della chiesa con «i colori delle vetrature... illuminati debolmente dalle lucerne ad olio» e col biancheggiante «stemma marmoreo dell'Ordine» rappresenta la scena dell'evasione del fanciullo dal convento. La scenografia dell'interno della chiesa ne *Lo scialle...* è intravista dunque quasi esclusivamente attraverso la pratica rituale in cui il personaggio si esibisce in una recita cerimoniosa, ma tale procedimento indiretto evoca gli interni delle cappelle e delle chiese di cui abbonda l'*opus* morantiano: si pensi alla «teatrale farsa in chiesa»⁸ della *Menzogna e sortilegio*,⁹ dove Concetta contempla gli effetti scenici creati con «le fiamme dell'altare che bruciavano in suo nome, gli aurei voti con sopra inciso il suo stemma, i preziosi calici, le tovaglie ricamate offerte da lei»; al concerto degli angeli, immaginato dalla protagonista della *Via dell'angelo*, nella «grande Chiesa di pietra grigia, solennemente parata e drappeggiata»;¹⁰ infine, all'ambiente scenografico della chiesa col «grande corpo di Cristo, dalle piaghe grondanti un sangue viola, e intorno figure che gesticolavano e si abbattevano con movimenti pesanti», quasi un allenamento all'evasiva immersione nella finzione teatrale da parte dei fanciulli protagonisti de *Il gioco segreto*.¹¹

Come il teatro-circo, pure il teatro-chiesa richiede una costumeria specifica, che verrà trattata più avanti. Tuttavia, qui va rilevato il fatto che in tutti e due i testi il polo ecclesiastico viene abbandonato dai due rispettivi personaggi in seguito al crollo del suo statuto veridico (disillusione consapevole per Gloria, fuga impulsiva per Andrea) che lo smaschera come menzogna travestita da verità, e tale abbandono si traduce nel gesto simbolico del togliersi il costume indossato per la recita sacra. Infatti, Gloria-suor Maddalena rigetta la sua duplice parte di monaca-statua della Madonna con le seguenti parole: «Lei si sbaglia, reverendo! Io non sono la vostra marionetta, con cui vuole giocare alla Madonna! Il gioco è finito, don Jere. (*Gli mostra le sue vesti.*) Può riprendersi i suoi stracci – non si gioca più!» (p. 126). Andrea, a sua volta, comincia la sua fuga romanzesca col primo pensiero di farsi prestare i vestiti da qualcuno, perché non può «mostrarsi in città vestito da pretino» (p. 187), il che comporta tutta una serie di operazioni di scambio di vestiti.

Malgrado il proprio disprezzo per il fatuo e ingannevole spettacolo mondano, coloro che lo contestano opponendogli la sacralità sono stranamente allettati dalla lusinga delle sue stesse possibilità finzionali, in nome di fini ideologici opposti, ma sempre ricorrendo a mezzi omologhi. La religione spinge alla creazione pseudoartistica, benché in due generi diversi, sia il pretino Andrea che don Jere. Andrea «aveva un quaderno, dove talvolta lo si vedeva scrivere a lungo» poemetti religiosi alla maniera delle sue infantili letture romanzesche, come il citato «Il signore parla a Caino» (p. 176), un vero mostriciattolo metrico e dottrinale, in cui Dio conforta e perdona il fraticida promettendogli il Paradiso, dove «splende... la stella/Maria, nel suo lussuoso mantel, di

⁸ C. Sgorlon, op. cit., p. 107.

⁹ Milano, Einaudi, 1949, p. 216.

¹⁰ In: *Lo scialle andaluso*, cit., p. 66. Nella breve scena ricordata della *Via dell'angelo*, C. Sgorlon sottolinea la natura scenografica del fasto della chiesa, «con i suoi broccati, i drappi, le statue, lo scintillio dei candelabri» (op. cit., p. 38), mediante il quale si accostano e s'identificano teatro e chiesa, il teatrale e il liturgico, come luoghi magici della finzione che conferiscono a tutta la realtà un carattere illusionistico e fittizio, trasformando la vita «in un'enorme recita teatrale» (ibid., pp. 111-112).

¹¹ *Lo scialle andaluso*, p. 80.

tutte le donne primarie la più bella». I ridicoli versi del fanciullo sono una trasposizione criptica della sua stessa situazione (quasi si fosse sdoppiato nei due fratelli del Testamento, uccidendo quella parte di sé che adorava la madre, per sostituire a tale culto quello della Madonna; è da notare che alla variopinta costumeria materna corrisponde il «lussuoso mantel» di Maria, come il più importante dei suoi attributi). Il debutto pseudoartistico di don Jere è più sofisticato e più letteralmente spettacolare: con lo scopo proclamato di ravvivare la fede dei credenti (rendendola più «viva ed efficiente», p. 66), aprendosi la strada a un avanzamento ambito, il giovane prete della *Glorija* escogita un «miracolo» installando sull'altare, al posto di una statua vera e propria, una giovane e bella suora travestita da Madonna:¹² il prete chiede alla giovane di mettere la sua «bellezza che non è di questa terra», «quasi incorporea» (p. 101) al servizio di una sacra recita, impersonando il simbolo dello spirito, un «irresistibile potere sovranaturale» (p. 102) pieno di «sublime indifferenza per le cose terrene» (p. 101), che susciti «quel sacro brivido che deriva dal compimento mistico del miracolo» (p. 102). Invano si sforza di eliminare ogni idea di «recitazione», «teatro», «esibizione» (pp. 69, 100-102), rinfacciategli continuamente da don Zane e, indirettamente, da don Florijo, i quali paragonano la sua sacra rappresentazione e lui come suo autore al «dottor Miracle dell'operetta di Offenbach» (p. 68), alla fabbricazione di «miracoli come quelli dei ciarlatani che mostrano la donna-pesce nelle fiere» (p. 67), a una «commedia», a una «mascherata», alla «commedia italiana» in cui i personaggi si esibiscono rispettivamente come Colombina, Arlecchino, Pantalone, il dottore di Bologna, Brighella e Zanni – nome appiccicato a don Zane sin da quando era pure lui un giovane prete ambizioso (pp. 86-87), e finalmente, al circo (p. 88). Infatti, lo «sperimento» (p. 64) di don Jere ha un antecedente in una messinscena religiosa dagli esiti sfortunati, quella che, da giovane e con motivi affini, don Zane aveva cercato di attuare travestendo Toma il sagrestano da Anticristo; le conseguenze vergognose del fiasco sarebbero restate sempre sotto gli occhi dell'autore-regista fallito, costretto a incontrare quotidianamente il povero sagrestano, rimasto storto perché picchiato dai popolani furiosi per l'inganno (p. 65) – e a sopportare una pena simile a quella inflitta al mancato chirurgo Charles Bovary.

Come per Marinković, così per la Morante, sia *l'arte vera* che la *fede vera* stanno altrove, agli antipodi dell'arte falsa e della fede falsa esemplificati da *Lo scialle...* e dalla *Glorija*. Dal suo fallimento umiliante come «artista», don Zane ha ricavato un insegnamento: «Perché, vede, al teatro lo spettatore viene conquistato dalla magia del gioco, il potere magico della cosiddetta arte. Egli vuole esser triste, piangere, soffrire, 'e tutto ciò per niente – per Ecuba!» come dice Amleto. E' che cosa è Ecuba per lui, o che cosa è lui per Ecuba, perché la compiangia così? Niente. Niente è Ecuba per lui, e piange lo stesso. Ma è Ecuba! E che cosa offre Lei al suo spettatore! Dica. Una bella

¹² Se il motivo dello sdoppiamento di una donna in donna-statua può esser stato suggerito a Marinković dalla donna e statua della *Diana e la Tuda* del Pirandello, bisogna ammettere l'autonomia dello sviluppo di tale idea da parte del drammaturgo croato. E' possibile però un raffronto sul piano delle rispettive polemiche estetiche: mentre quella pirandelliana è volta contro l'arte tradizionale occidentale (cfr. Jean-Michel Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Edizioni Abete, 1977, p. 128; Arminio Janner, *Il teatro di Pirandello*, Firenze, «La Nuova Italia», 1969, p. 327), il pezzo di Marinković permette di scorgervi un'occulta metafora sovversiva del realismo socialista promosso dall'est.

donna giovane che fa la parte di statua della Madonna» (p. 69); «Ed ecco, Lei respinge Toma, respinge la statua morta e prende, al posto della statua, una persona viva, che deve star ferma come una statua, ma quando si muove, si muove davvero, dunque *non pare*, ma è» (p. 66). L'arte vera, quindi, non scinde l'essere umano separando la sua vitalità dalla sua apparenza, non lo petrifica in statue-forme e non opera per *inganno*; al contrario, l'arte ricrea dal nulla personaggi finzionali sì, ma con una vita completa e integrale, dotata di una sua *verità*, che sola può commuovere e coinvolgere lo spettatore. Per la Morante, il bello estetico equivale al vero etico: «...Un romanzo *bello* (e dunque, *vero*) è sempre il risultato di un supremo *impegno* morale: e (...) un romanzo *falso* (e, dunque, *brutto*) è sempre il risultato di una *evasione* dal primo e necessario impegno del romanziere, che è la verità». ¹³ L'arte vera non può essere menzognera né sdoppiare la personalità umana: «...L'arte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo». ¹⁴ «Compito dell'artista è tendere 'all'integrità (...) come all'unica condizione liberatoria, festosa, della sua coscienza». ¹⁵

Altrettanta integrità della persona viene rivendicata dai due autori per la *fede vera*. Alla fede militante e violenta, tormentosa e totalitaria di don Jere, il don Zane di Marinković oppone una fede come «fine delle crisi malate e delle inquietudini, dunque, salute e pace» (p. 67). Per la Morante, il sommo bene religioso «si guadagna... attraverso l'unificazione della coscienza», mentre «al suo maligno surrogato piccolo-borghese, inteso per i nostri contemporanei, si arriva appunto attraverso la disintegrazione della coscienza, per mezzo della ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradanti, della noia convulsa e feroce». ¹⁶

Tutto sommato, se nei due autori l'arte e la fede false si equivalgono, si equivalgono pure l'arte e la fede vere. La falsità corrisponde prima di tutto alla disintegrazione della persona, allo sdoppiamento sociale e psicologico dell'individuo in corpo e anima, ruolo e inafferrabile molteplicità, schiavitù alle maschere e ai travestimenti e libertà individuale, sete di possesso/potere e sete di evasione, o, infine, ricorrendo alla formula tilgheriana, forma e vita. La verità – che per i due autori è forse solo un progetto, ma tuttavia concepibile – come quella di fede e quella dell'arte, così anche quella della vita, è il ricongiungimento delle membra della coscienza storpiate dalla recita sociale, la ricomposizione della persona e la restituzione dell'autenticità.

COSTUMERIA, TRAVESTIMENTI, MASCHERE E RUOLI. Tutti e due i testi abbondano di «stracci» in cui i personaggi ripongono, un po' alla volta, l'immagine adatta al ruolo che desiderano o sono costretti ad assumere e che sostituisce una loro identità che non riescono a procurarsi senza calarsi in determinati panni. I più svariati sono i costumi teatrali indossati dalle protagoniste femminili: a Giuditta, che come molti

¹³«Sul romanzo», in: *Pro e contro...*, op. cit., p. 49.

¹⁴Da una conferenza di E. Morante del 1967, cit. secondo Angelo R. Pupino, «Per un profilo di Elsa Morante», *Nuovi Argomenti* 63-64, luglio-dicembre 1979, pp. 312317.

¹⁵A. R. Pupino, saggio citato, p. 314.

¹⁶Dalla suddetta conferenza della Morante, citata secondo A. R. Pupino, saggio citato.

personaggi femminili della Morante ha un debole per gli abiti sfarzosi e i gioielli,¹⁷ piace «farsi vedere» anche in casa propria vestita «da zingara, con gonna scarlatta, il petto seminudo, e bracciali e collane di monete d'oro», oppure «da cigno, con bustino coperto di brillanti, calze di seta bianchissima, e tutù di piume», o «da Nereide, con una corta guaina di scaglie cangianti, e per manto una rete da pesca», o «da *Spirito della Notte*», o «da *pastorella orientale*» (p. 166); nelle fotografie del vestibolo teatrale sarà ritratta «con una gamba scoperta fino all'anca, e la caviglia ingioiellata» e «con un fiore all'orecchio e sui capelli un merletto nero» (p. 189); il figlio abbagliato, infine, la vedrà per la prima volta in scena agghindata e «in un abito d'eleganza mai vista» (p. 196), che dopo il disastro della sua esibizione rigetterà strappandosi «i pettini vistosi dai capelli, e i gioielli di dosso» (p. 201) e si toglierà «la doppia gonnellina di tulle, il busto di pietre preziose, la maglia di seta» ecc. riponendo «gonnelle, tutù, piume, diademi», «tutto alla rinfusa dentro una valigia» (p. 202). Anche in borghese Giuditta dedica un'attenzione straordinaria a tutti i particolari della sua tenuta: il figlio la vedeva «apparire (con la sua andatura da leonessa, il suo piccolo e orgoglioso cappello, e la veletta nera sul volto bianco, senza belletti né cipria)» e «le si aggrappava alle vesti» per impedirle di uscire (p. 164); quando viene in visita al collegio, è «sempre vestita con molto decoro e quasi con austerità (com'era stata in ogni tempo sua abitudine fuori del teatro)» ed ha «proprio l'aspetto d'una vera signora» (p. 177-78); la dignità del suo aspetto è la prima cosa a cui badare dopo l'offesa portata dal figlio (ricomponendo «il volto a un'espressione dignitosa. Si riabbassò la veletta, s'infilò i guanti, e con passo tranquillo, come una signora che ha preso commiato dopo una visita regolare e soddisfacente, si avvì sola all'uscita», p. 181) o dopo il fiasco («si nascose dietro una tenda per... indossare il suo decoroso abito nero, e il cappello con la veletta», p. 202). L'ultimo mascheramento che le rimarrà sarà quello di madre siciliana, «*vecchia e santa*»: «Il colore proprio agli abiti delle madri è il nero, o, al massimo, il grigio o il marrone. I loro abiti sono informi, giacché nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna» (p. 208); le madri «si vestono di fustagno stracciato, come le streghe» (p. 212).

La stessa cura viene dedicata, in occasione della cerimonia della Cresima, ai vestiti della figlia («nel lungo vestito da sposa della Prima Comunione, col velo e la corona in testa», p. 171) – la quale però non perde la propria allegria, sinonimo di libertà incatenabile, perché torna subito a giocare e a correre, «meritandosi i rimproveri di alcuni passanti, i quali la richiamarono al contegno che si conveniva al suo abito» (ibid.) – ma soprattutto a quelli del figlio: «l'abito nuovo» che «era di saglia turchino scuro, con bavero di velluto» (p. 170), provoca in lui addirittura una ricaduta nella «frivolezza mondana», perché «Andrea era stato sempre piuttosto ambizioso riguardo ai vestiti». Proprio per negare tale «leggerezza», sentita come parte della recita sociale, Andrea

¹⁷ La Morante nutre un interesse ambiguamente scherzoso per l'argomento: «Una delle poche gioie virtuose che ancora ci sono concesse, è (...) lo spettacolo delle collezioni di moda. Infelici, aridi e rozzi sono i cuori insensibili a una tale gioia! la quale non è, come i volgari sospettano, un *piacere materiale*, ma, al contrario, una letizia spirituale, seconda certo, ma affine, a quella che può venirci da una collezione di quadri, o da un concerto. E' un grazioso, umano esercizio di armonie e di fantasie, che aiuta la conoscenza di se stessi e svela perfino dei segreti d'amore» (in: *Pro e contro la bomba atomica*, op. cit., p. 7); la cravatta, ad esempio, è «un'estrema concessione della grettezza e dell'avarizia alla festevolezza del costume sociale. (...) Essa è l'ultimo ponte fra l'uomo e la fantasia; è l'ultimo fossato fra l'uomo e la barbarie» (ibid., p. 10).

compierà le sue penitenze «a piedi scalzi», togliendosi i «due sandali minuscoli, molto usati e impolverati» (p. 172) e indosserà una «tonaca di saia nera» (p. 178). Ma la tonaca come costume della sua recita «sacra» diventa l'impaccio principale della sua fuga (pp. 185, 186), perché non può «mostrarsi in città vestito da pretino» (p. 187); pertanto si fa prestare da due ragazzi di campagna una «camicia militare... di tipo americano, di tessuto coloniale» e un paio di pantaloni che «erano di una tela campagnola così dura che potevano, come si dice, tenersi in piedi da soli» (p. 188). Siccome «l'abito fa il monaco», un travestimento così incongruo priva il pretino Andrea di qualsiasi dignità o credibilità, lo rende «nottambulo spaccone» (p. 192) agli occhi della ragazza del botteghino, protetta dalla sua divisa («stretta nel suo vestito di raso artificiale color ciliegia» e «recante in testa una specie di berrettino militare» con il nome del teatro iscrittovi «a lettere d'oro», p. 190). L'incontro tra la madre e il figlio nel camerino dietro le quinte, scambiate le prime esclamazioni di sorpresa, ripropone il motivo del vestito-identità sociale: «Fuggito dal Collegio! E... la tua tonaca?» (p. 201). Segue la restituzione dei vestiti imprestati e il recupero della tonaca; ma tale costume non corrisponde più al ruolo attuale di Andreuccio: «...Andrea, spogliatosi dell'abito borghese, fece per rimettersi la tonaca; ma Giuditta (che s'era attristata in viso al solo rivedere quella veste nera), lo dissuase... dal mostrarsi in quella notte vestito da pretino. E poiché... Andrea non aveva di che vestirsi, lo ricoprì con un grande scialle andaluso, parte d'un suo costume di teatro...» (p. 204-205). L'indumento che dà il titolo al racconto riassume tutta l'ambiguità dei travestimenti, veri protagonisti e detentori dell'identità sociale dei personaggi: come tutti gli altri vestiti da loro indossati, è destinato a un'apparenza, a un mostrarsi agli altri alla luce di una micro-sceneggiatura che procuri un'immagine socialmente accettabile a chi lo indossa («al vetturino, farebbero credere ch'egli s'era inzuppato i vestiti», p. 205); d'altra parte, lo scialle andaluso, nella sua pura teatralità, è l'opposto degli altri vestiti in quanto meno menzognero, vale a dire non destinato a rappresentare un involucro sociale da sostituire alla personalità, bensì fonte di un divertimento autentico, di un gioco genuinamente infantile, del compiacimento liberatorio di una finzionalità ludica che non mira alla disintegrante recita sociale («egli fu assai tentato di chiamare Anacleto e il suo amico: il solo pensiero di farsi vedere da loro camuffato in quel modo lo faceva ridere», p. 205); il risveglio però annulla il momento della felice magia del gioco e lo scialle andaluso diventa solo «un'ampia forma nera... che gli sembrò l'immagine stessa della sua vergogna. Doveva proprio aver perduto il sentimento dell'onore, in quella notte, per ricoprirsi d'un simile straccio umiliante senza provarne onta, anzi perfino con un certo gusto» (p. 210). Il fantasma dell'onore gli farà indossare ben presto un altro costume, «un abito *da uomo*» completo e tipizzato, corredato di accessori-feticcio, fornitogli dalla madre ispirata da «una provvidenza addirittura miracolosa» (p. 210). Svelate «le vere figure di tutte le sue illusioni» (p. 211), Andrea si farà vedere «con una banda di giovani scamicciati, fanatici e soversivi» (p. 213): insoddisfatto di tutti i costumi-ruoli ostentati in passato, ma, incapace di concepire una vita che non sia una recita sul palcoscenico di «una specie di grande Teatro d'Opera» (ibid.), continua a sognare ruoli e travestimenti ignoti, corrosi dall'immagine ossessiva, fissata «come una statua», dell'unico travestimento che gli ribadisce la fatuità di tutti gli altri, quello di «un triste, protervo Eroe/avvolto in uno scialle andaluso».

Benché non descritto con tanti particolari, i contrasti del vestiario della *Glorija*, corrispondenti ai rispettivi «ruoli» dei personaggi, appaiono tuttavia significativi e affini a quelli de *Lo scialle*. Il «costume di acrobata» indossato da Gloria s'intravede appena sotto un peignoir (p. 134) o viene avvolto da «un manto ampio e lungo di seta celeste» con «una enorme fibbia dorata sul petto» (p. 146); ma il suo travestimento per la sacra rappresentazione risulta, paradossalmente, più studiato: «E' vestita con una fastosità baroccamente rigogliosa, in broccati e sete di colori assai gradevoli, ma lascia, nell'insieme, l'impressione di copia letterale dei vestiti di una di quelle Madonne «standard» di legno che si vedono sugli altari, acconciate secondo il gusto della gente religiosa. (...) Intorno alla sua testa svolazza un leggero velo candido intessuto di stelline d'oro, che le luccicano intorno al capo» (p. 98). In tale divisa oleografica suor Maddalena deve recitare la sua parte di statua, ma – pur avendo seguito le istruzioni di don Jere e cercato di «ritenere come doveva apparire», nascondendo, riprovata, i capelli sotto il velo (p. 99), visto che «...per quel che concerne l'aspetto... bisogna starci attenti,.. vero?» (p. 100) – non riesce a conferire «santità a ogni piega di questa veste» (p. 101), perché la sua sensibilità umana, inutilizzabile e pericolosa quanto in chiesa tanto al circo, riaffiora e guasta la messinscena. Perciò, quando avrà cominciato a veder chiara la propria inadeguatezza a tale recita disumana, si lascerà cascare il velo sulle spalle (cfr. p. 121); restituiti «gli stracci» del gioco a don Jere (pp. 126 e 132), tornerà al camerino del circo e al suo travestimento originario, e indossandolo sarà seduta davanti alla specchiera sempre «come una statua» (p. 135): al di là dei complessi rimandi intratestuali del paragone (quello alla statua viva, e pertanto fasulla della sacra rappresentazione, e quello al pupazzo del Crocifisso, più onesto perché palesemente finto), è da notare la sua coincidenza con la similitudine finale de *Lo scialle*.

Agli sfarzosi costumi teatrali della madre de *Lo scialle*..., alternati ai suoi «costumi» borghesi, corrispondono i pittoreschi vestiti del padre della *Glorija* – quelli «borghesi» quasi più appariscenti di quelli portati nell'ambiente di lavoro – acconciatura grottesca del suo mestiere: «Entra un uomo anziano – sulla sessantina – piegato in vita, come se avesse cominciato a inchinarsi già davanti alla porta chiusa. Indossa una giacca da salotto all'antica, piuttosto larga, con un paio di pantaloni gessati; la camicia bianca col petto rigido, il collo e i polsini rigidi, i gambali bianchi ai piedi. I suoi capelli sono alquanto troppo folti e troppo scuri per la sua età, e si potrebbe sospettare a ragione che porti una parrucca. Nella mano sinistra, infilata in un guanto bianco, tiene l'altro guanto, una canna nera di bambù e un tubino nero.» (p. 70); «Un po' discosto (...) sta un uomo in un cappotto a quadretti piuttosto usato e in pantaloni più scuri, col groppo della cravatta nera sotto il mento. Ha in mano un cappello nero, 'da artista', a tese larghe» (p. 113); «Nel corridoio appare Kozlović. Come se fosse ringiovanito, lui. In pantaloni neri e un frac impeccabile color lampone (le scarpe di lacca, il panciotto bianco, il petto rigido, il collare rigido e la cravatta bianca a farfalla), con una parrucca delicatamente lisciata, fine, color sale e pepe...» (p. 138). Come Giuditta, e pure don Jere, anche Floki/Kozlović ci tiene molto all'appropriatezza dell'aspetto: «Inoltre, non sono vestito per una tale visita... e anche la barba, bisogna farsela... Mi sono trascurato tutto» (p. 97).

Se gli aspetti dell'uso della tonaca sacerdotale che la rendono indumento appropriato a un particolare tipo di recita, quello ecclesiastico, si limitano ad esser piamente sottintesi nei due testi, vi è in *Glorija* una sequela di didascalie intermittenti,

accompagnanti la scena di un dialogo elusivo fra don Jere e don Zane, dove si descrivono i gesti con cui quest'ultimo sta preparandosi a comparire in chiesa e recitarvi il Vespro: «Don Zane aspetta discretamente che suor Maddalena esca, per cominciare a svestirsi. Si prepara per il vespro. (...) / s'infilta la sottana nera (...) / indossa il rocchetto e si getta intorno al collo la stola, dopo averla baciata meccanicamente» (p. 104). Il vestiario del sacerdote e il rituale del vestirsi svolto con una routine da professionista riconducono l'atmosfera della sagrestia a quella del camerino e la natura del servizio divino a quella dello spettacolo, a dispetto di quanto sostenuto, poco prima, da don Jere: «Questo non è un camerino!» (p. 99). La tonache rispettive di Andrea e di don Jere, adatte all'ambiente sacro, vengono nascoste o dissimulate con una specie di travestimento richiesto dall'ambiente profano: per non farsi vedere in tonaca, Andrea si è fatto prestare un paio di pantaloni e una camicia militare (pp. 187-188), e il suo travestimento viene deriso per la sua buffa «eleganza» (p. 192); don Jere porta invece un cappotto nero senza identità e uno scialle bianco «per non far vedere il suo collare di sacerdote» (p. 141).

Omologamente allo spettacolo, che può essere «vero» (come «teatro d'arte», «magia del gioco») o «menzognero» (come costrizione alla recita e sostituzione di ruoli ai veri rapporti umani), anche il trattamento del vestiario da parte dei due scrittori, concepito sempre come costumeria teatrale, presenta due aspetti opposti: travestirsi per gioco, liberandosi della fissità del «costume» portato sulla ribalta sociale e abbandonandosi alla fantasia, è una forma di evasione liberatoria, infantile in senso positivo, che permette il recupero della totalità naturale e sincera della persona (i travestimenti casalinghi di Giuditta, lo scialle andaluso di Andrea, l'autocompiacimento di suor Maddalena nel costume della Vergine); contrario a tale uso ludico e disinteressato dei vestiti è quello strumentalizzato alla recita sociale, che sopprime l'individualità e disintegra l'identità, assegnando all'individuo un ruolo o una maschera di cui la sua esistenza non può fare a meno.¹⁸

I NOMI PROPRI. Le valenze connotative dei nomi propri nei due testi sono già state rilevate dai rispettivi lavori critici; qui ci soffermeremo, pertanto, a segnalare piuttosto un caso di coincidenza che ci pare significativo, quello del nome d'arte imposto alla protagonista del dramma di Marinković, corrispondente al nome del teatro in cui si esibisce Giuditta/Febea ne *Lo scialle... Gloria*;¹⁹ infatti, tale nome appare come uno dei punti chiave di ambedue i testi, in quanto si presta a un gioco di polisemia che risiede nel nome comune da cui è derivato, creando nei due ambiti intratestuali l'effetto antitetico che collega e ravvicina i due mondi contrapposti, quello sacro e quello profano-spettacolare. Ne *Lo scialle...*, il Teatro Gloria (pp. 184, 189, 198), luogo di misteri agli occhi di Andrea, e in verità scena dello squallido naufragio delle illusioni di Giuditta, metafora della vanagloria e della menzogna disintegrante, evoca ironicamente i sogni giovanili della ballerina («aveva sempre pensato di essere una grande artista, destinata alla gloria», p. 161), e forse l'estasi del figlio da bimbo, convinto di possedere

¹⁸ Il vestito-maschera sociale è ovviamente un motivo di derivazione pirandelliana: basti ricordare il «vestitino decente» di Ersilia Drei di *Vestire gli ignudi*, lasciando da parte, però, altri indumenti investiti di valori simbolici più complessi, come il velo finale di *Così è (se vi pare)*, *Lo scialle nero* o *La veste lunga*.

¹⁹ La scelta del nome da parte della Morante non è casuale: alla «gloria» aveva dedicato una serie di articoli apparsi su «Il Mondo» nel 1950 e nel 1951, ora nella sezione «Rosso e Bianco», in: *Pro e contro...*, op. cit., pp. 3-6.

l'immagine pubblica della madre («nemmeno il re... avrebbe potuto mostrarsi più glorioso e premuroso di lui», p. 164), ma soprattutto il senso di rapimento devoto provato dal giovanotto durante il rito («Venuto, per lui, il momento di ricevere l'Eucarestia i suoi occhi levati verso il calice splendettero d'una tale innocenza e gloria che sua madre, al vederlo, ruppe in pianto», p. 170). Uno scontro simile tra l'accezione mondana e quella teologica del termine avviene nel pezzo di Marinković: don Jere, rimproverando a suor Maddalena di non esser capace di conformarsi alla sua visione della Vergine (cioè di assecondare la sua voglia «di vedere in lei un'altra di quella che è realmente», p. 109), cerca di rendere l'idea della immagine che lui stesso ha di lei: «Pensavo: sarò io a sbagliarmi? Forse la vedo davvero con un'aureola intorno al capo (...)? (...) Sì, suor Maddalena, io vedo una gloria intorno al suo capo!» (p. 101); affermazione che, grazie all'omofonia col nome proprio della stessa etimologia, negherà sfacciatamente poco dopo, davanti al suo avversario: «Non c'è Gloria. E' una sua allucinazione, pover'uomo» (p. 117); «Vi dico che io non conosco nessuna Gloria!» (p. 118). In tal modo, in ambedue i testi i due poli ideologici vengono posti sullo stesso piano e accumulati dal loro carattere di forze disgreganti nei confronti dell'identità individuale; di quest'ultima non rimane che un vago ricordo etimologico nei nomi dei personaggi, che conserva la traccia di una loro irrecuperabile natura genuina: il nome di battesimo di Gloria, infatti, è Jagoda Kozlović ('fragola', 'Caproni'), mentre il cognome della famiglia di Andrea, Campese, comporta un'allusione alla freschezza perduta della campagna.

IL PERSONAGGIO GIOVANE IN CERCA DELL'AUTENTICO. Come abbiamo già accennato, due personaggi giovani dei due testi voltano le spalle alla menzogna dello spettacolo in cerca di valori autentici, ma per motivi diversi: a differenza della devozione dignitosa e contenuta di Gloria, la vocazione di Andrea è teatrale, feticcistica e idolatrata, per un certo verso più vicina al fervore alienante e disintegrante di don Jere; pertanto il personaggio morantiano raccoglie in sé, in chiave ironica, i tratti contraddittori dei due personaggi di Marinković. Sia Gloria che Andrea – sempre con motivi diversi e con un diverso grado di consapevolezza del carattere finzionale e costrittivo delle loro vocazioni – abbandonano, come abbiamo già detto, l'ambiente religioso togliendosi simbolicamente i loro «costumi». Eppure, un altro motivo importante collega le loro due ricerche della verità nella fede, ed è il rinnegamento del genitore. Andrea comincia col comportarsi «come uno straniero» (p. 171), sembra essersi «dimenticato addirittura d'esser figlio d'una madre» (p. 175), rifiuta con rudezza di venire a spasso con lei (pp. 179-180) informandola di non aver parlato di lei con nessuno del convento, e infine tace ai compagni e al Padre accompagnatore di aver riconosciuto il ritratto di sua madre su un manifesto teatrale (p. 183);²⁰ in seguito si pentirà di averla respinta e vivrà nella sua immaginazione un ripudio da parte di lei e un rinnegamento pari al suo (p. 197). Dal suo canto, suor Maddalena mente a don Jere dicendo di non aver visto il padre da due anni nella presenza del Vescovo, anche se perfino quest'ultimo chiede che male possa esserci a incontrare il proprio padre (p. 83); un po' dopo la suora confessa la sua bugia, raccontando di averlo incontrato poco fa e di essergli passata accanto come se fosse stato uno sconosciuto (p. 90); l'atto snaturato

²⁰ E' un motivo già sfruttato nella *Menzogna e sortilegio*, dove Francesco fingendo rinnega sia la madre, sia il padre naturale.

si ripete durante la scena straziante della sua «apparizione» in chiesa come statua della Madonna, in cui il padre la implora di dargli un segno di affetto filiale, mentre don Jere nega che la statua – la falsa Madre di Dio, alla quale sono dedicate le preghiere di una madre che la supplica di salvarle il figlio morente – sia sua figlia e cerca di scacciarlo dal tempio (pp. 112-120); è il colmo dello strazio di Gloria, lacerata dalla doppia finzione, e le stesse lacrime versate per l'umana compassione nei riguardi del proprio padre e della madre addolorata non faranno che aggravare gli effetti fatali della sua parte menzognera, poiché offriranno alla credente la vana speranza nella guarigione miracolosa del figlio ad opera della Madonna. Come Andrea, lodato dal vescovo quale «bravo e bel soldatino della chiesa» (p. 170), anche suor Maddalena – obbedendo alla frase del Vangelo con cui il Cristo invita i fedeli ad amarlo più del proprio padre e della propria madre, che don Jere le cita con una voce «da professionista, pieno di pathos di predicatore» – ha «lasciato il proprio padre e preso la sua croce» (p. 122). Per l'amore della verità della fede bisogna mentire, e mentire negando il legame più genuino, quello dell'amore tra i figli e i genitori; la lealtà agli idoli richiede di essere sleali verso il prossimo.

IL GIOVANE PRETE. Il giovane prete del dramma di Marinković e il «pretino» Andrea, disprezzanti lo spettacolo mondano e nel contempo autori, attori e registi di spettacoli «sacri», hanno più d'una qualità in comune, benché di dimensioni differenti. In primo luogo, sono idolatri della verità formale inclini a mentire: Andrea è «il nemico della menzogna» (p. 192), pieno di rimorso anche per le bugie ridicole ed innocenti dette alla ragazza del botteghino (p. 197); don Jere mente sfacciatamente al padre della ragazza (pp. 116-120) e, accontentandosi di chiederne il perdono formale alla Madonna, ma inginocchiato davanti alla persona viva che rappresenta la sua statua, aggredisce suor Maddalena non perché questa abbia rinnegato il padre, ma perché gli ha mentito di non averlo visto (pp. 90, 92, 129). Il loro passionale ed esclusivo desiderio del possesso di una persona rasenta la follia: l'ostinazione con cui Andrea si sforza di impedire alla madre di recarsi al teatro – e bisogna «esser pazzi per chiedere una cosa simile alla danzatrice» – «arrivava a una simile pazzia» che gli faceva «tempestare l'uscio coi pugni» (p. 163) o «rompere e a straziare..., con una collera selvaggia,» le rose avute da Giuditta da un ammiratore (p. 169), contrapponendo l'impeto pazzesco della sua avversione per il teatro all'esaltazione per gli spettacoli da parte della sua gemella, che pure lei «pareva una pazza» (p. 165); preparandosi a fuggire dal Collegio aspetta il momento giusto «quasi matto per l'impazienza» (p. 185). Abbandonato da Gloria, anche don Jere si scatena e sfoga la rabbia, «come se fosse impazzito» (p. 133), calpestando il pupazzo che raffigura il Salvatore,²¹ e alla vista del sangue artificiale che ne scorre, si dispera credendo di aver ucciso Dio (ibid.); infatti, capita nella città dove si trova il circo di Gloria perché deve farsi curare i nervi (p. 142). Più che una soluzione salvifica con cui l'individuo si libera pirandellianamente delle costrizioni della recita sociale e della disintegrazione psicologica, in Marinković e nella Morante la pazzia rientra nella patologia del testardo perseverare nel proprio malsano gioco idolatrico.

²¹ Anche questo motivo rimanda alla *Diana e la Tuda*; nell'ambito della drammaturgia croata, va ricordato *Heraklo*, testo di Marijan Matković, che pure sfrutta la figura della statua in cui si petrifica la leggenda istituzionalizzata dell'eroe vivo (e quindi di ispirazione affine a quella di *Quando si è qualcuno* del Pirandello), che finisce in frantumi.

Il già ricordato impulso alla creazione pseudoartistica è la peculiarità di cui sono investiti proprio i giovani preti dei due testi (Andrea, don Jere, don Zane da giovane; questi ultimi due con conseguenze molto più gravi, poiché i loro «miracoli» giocano con esseri umani e coinvolgono «cuori umani» invece di un pupazzo o una statua morta, cfr. *Glorija*, p. 74); in parte corrispondenti sono pure i loro atteggiamenti morali e i moventi che li spingono a farlo. Andrea e don Jere, asceti (Andrea compie un pellegrinaggio a piedi nudi; Jere inveisce contro l'epicureismo di don Florio, lancia ammonimenti millenaristici in forma di citazioni bibliche), adoratori della verità (come già dimostrato, feticcisticamente incarnata in una donna-simulacro della Madonna) e implacabilmente persuasi di essere sulla strada giusta, sono severi, insensibili e rudi nei confronti del prossimo, al punto da sentirsi presagire dagli altri una punizione: Andrea da sua madre («Sì, Dio ti punirà, sarai punito, sarai punito!», p. 180); don Jere da don Zane («Ecco, Lei non mi lascia respirare, mi soffoca con delle carte vecchie, innecesarie. Dio La punirà!», p. 64), dal Vescovo («È prudente, lui. E tu sei – tuf-buf, pronto a forzare un muro con la testa. Un giorno te la romperai, la testa, e il muro resterà, sai...», p. 76) e da suor Maddalena («Lei mi rimpiangerà un giorno», p. 129). Ma la loro serietà e la loro severità sono in verità appoggiate su un gioco infantile che ha bisogno di trastulli: Andrea distribuisce «in dono il suo fischiello d'argento, la sua pietra focaia, la sua bussola...» (p. 174), e il famoso «fischietto d'argento appeso a un cordoncino di seta» «nel taschino della giacca» (p. 170) viene sostituito da «un piccolo rosario argentato» (p. 173); don Jere ha un trastullo vivo: «Tanto il suo amore è costituito dalla paura e da una crudeltà infantile. Lei è un fanciullo crudele che rompe il giocattolo nel momento in cui più gli è cara. Poi la rimpiange» (p. 129). La meschinità dei loro giochi e l'infantilità delle loro piccole crudeltà è sottolineata dalle rispettive alterazioni dei loro nomi: Andrea diventa Andreuccio per la madre e per la narratrice (pp. 196, 201, 203), don Jere reagisce con una rabbia fanciullesca quando viene chiamato «don Jerko» da don Zane (p. 65). Tutte le loro imprese traggono ispirazione da un certo tipo di *letture*: Andrea – come tanti ragazzini della Morante, da Arturo ai fanciulli de *Il gioco segreto* – è in primo luogo un lettore appassionato di romanzi d'avventure (p. 165) che dopo gli faranno apparire drammatica e romanzesca la sua fuga dal convento (p. 186), temporaneamente soppiantati dai «libri ricevuti in prestito dai padri» (p. 171); don Jere, dal canto suo, fruga tra le gazzette ecclesiastiche e i libri religiosi in cerca di miracoli antecedenti da imitare (p. 63);²² a detta di don Zane, ricorso a un'altra similitudine teatrale, nella biblioteca della diocesi si soffoca, perché le finestre non si possono aprire: «Sono i libri, i libri che non lo permettono. Hanno coperto le finestre. Io sono sepolto vivo qui, come Radames» (p. 64).

Don Jere e Andrea odiano lo spettacolo in quanto luogo in cui si profana l'immagine della loro donna ideale, diventata una specie di Antimadonna, e tuttavia vi penetrano, attratti tutti e due da un manifesto (*Lo scialle...*, pp. 183–184; *Glorija*, p. 142) e, come già accennato, tutti e due travestiti. Nel luogo della menzogna, in cui entrano commossi e quasi ammaliati dal suo fascino ambiguo, ambedue vengono trattati da intrusi e si sentono tali: Andrea non ha denaro per comprarsi un biglietto, teme perciò di venir

²² A proposito del motivo di lettura ispiratrice delle azioni «sbgliate» di personaggi letterari, da Paolo e Francesca a Don Quijote e a Emma Bovary, cfr. M. Machiedo, «O modusima književnosti», *Umjetnost riječi* 1, 1989, Zagreb, pp. 7–31.

espulso dal teatro (p. 196) e crede ingenuamente alla burla della ragazza del botteghino che gli presenta il portinaio dell'ingresso posteriore come un ex «guardiano di carcerati» (p. 191) che rende romanzescamente ardua la sua entrata (pp. 194); don Jere, a sua volta, subisce l'ira e la vendetta del padre di Gloria, che lui stesso ha scacciato dalla chiesa come un intruso: «Vi ho già detto di togliervi dai piedi! Questa è la mia chiesa! Anzi – questa è la sagrestia! Dunque – via, fuori!» (p. 145).

DONNA – ARTISTA MANCATA. I personaggi femminili de *Lo scialle* e della *Glorija*, così diversi, appaiono legati però dalla comune tendenza a travestirsi e a cambiare ruoli, e pure a compiacersi della propria immagine davanti alle specchiere dei loro camerini, in un gioco che ha qualcosa di innocuo e di naturale, ma che invece viene giudicato frivolo. In quanto oggetti di adorazione da parte dei rispettivi personaggi maschili, tutte e due vengono riscontrate alla Madonna in modo più o meno esplicito (e riprovate e punite perché incapaci di tale perfezione), tutte e due viste come statue (a differenza di Gloria, Giuditta solo in una menzione: «...Andrea trattava sua madre come il simulacro di un oggetto ripudiato, che fu vivo nel nostro cuore in tempi ingenui, e di cui non c'importa più nulla», p. 178) e, come idoli (don Jere adora la «bellezza sovranaturale» di suor Maddalena, p. 100; al figlio, Giuditta/Febea appare come una delle «persone fantastiche», dissimile dalle «donne che s'incontrano su questa terra», p. 196), sempre situate in alto: Gloria nella nicchia sopra l'altare o sul trapezio, Giuditta sul palcoscenico o in un camerino «in cima alla scala», p. 200, paragonabile alla Scala Santa dei pellegrini. Sia pure per motivi e con conseguenze diversi, ambedue sono destinate a fallire nei loro ruoli, e la loro inadeguatezza (per Gloria, dovuta all'incapacità di cancellare la propria umanità individuale e femminile, per Giuditta perché autoillusiva) viene denunciata da un pubblico.

I FALSI MIRACOLI. «La gente si aspetta miracoli» (p. 88), dice don Zane nella *Glorija* di Marinković, alludendo non solo al bisogno di illusioni e di conforto che contraddistingue il pubblico della sacra rappresentazione allestita da don Jere, ma anche al bisogno personale di quest'ultimo, desideroso di farsi ingannare dalla propria messinscena (bisogno dichiarato con un rimprovero di delusione, indirizzato a colei che avrebbe dovuto produrre tale miracolo: «E lei crede che sia questo un miracolo – muovere gli occhi, là, come un fantoccio? Sono trucchi, indegni di questo luogo; qualunque fantoccio potrebbe farlo, può farlo anche il fantoccio di suo padre! Ma far sì che il lume dell'anima sparga lo splendore della bellezza divina intorno a sé, innalzare le anime e riscaldare i cuori, è questo il miracolo che mi aspettavo da lei, suor Maddalena!» p. 102), e infine, anche al proprio bisogno, ormai remoto, di far «miracoli». Un inganno, collettivamente accettato come miracolo, s'impone come verità richiesta dal bisogno che la gente ne ha (cfr. *Glorija*, p. 88), anche se, a livello individuale, porterà alla follia o alla morte, cioè alla distruzione dell'integrità della persona. Un miracolo simile non a nulla da vedere con la «magia della cosiddetta arte» (p. 69), le cui illusioni rendono il proprio spettatore partecipe di una verità di un ordine più alto: al contrario, è una idolatria menzognera e devastante. Il bisogno di possesso idolatrico provato dal protagonista maschile de *Lo scialle...*, atteggiamento tipico di molti personaggi morantiani, abituati a interpretare in chiave miracolosa, leggendaria e fantastica eventi risibili e quotidiani, pur

²³ Cfr. C. Sgorlon, op. cit., p. 114.

sboccando in un esito più satirico che tragico, conduce allo stesso sfacelo dell'identità e alla stessa impossibilità di scelta alternativa. Se la Morante attinge i propri modelli di esseri idolatri e mitomani dal mondo meridionale,²³ anche in Marinković la smania di autoillusione e la violenza ostinata con cui questa si difende vengono ascritte alla meridionalità («E mi creda, dispiace a don Jere, ora, è stato troppo brusco. Che vuole farci? – Lo scirocco. Non lo capite, voi delle parti settentrionali, come agisca lo scirocco, qui da noi, al mare», p. 96), come quella pirandelliana, non da intendere nel senso letteralmente geografico-etnico, ma quale figura di uno schema mentale universale.

L'IMMAGINE SOVERTITA DELLA PASSIONE. Il topos del parallelismo tra la vita della protagonista e l'ascesa alla santità si rifrange, in *Glorija*, attraverso l'indicazione del genere di miracolo, che suggerisce un accostamento delle singole scene al modulo delle mansioni caratteristico del genere rappresentativo medioevale;²⁴ senonché le tappe della presa di conoscenza da parte di Gloria non rafforzano la sua fede, bensì la distruggono, la sua conversione alla vita religiosa viene negata dalla sua ri-conversione e identificata con la schiavitù della vita mondana, e la sua morte, di conseguenza, non è il sacrificio di chi sa di essere sulla strada della Salvezza, ma l'annientamento di una disillusa senza più possibilità di vita, né terrena né eterna.²⁵ La trasposizione della parabola teologica non si limita al riferimento alle vite di santi (soprattutto di Santa Maddalena), ma paragona la protagonista con la Vergine (ridotta a simulacro) e con lo stesso Cristo (in forma di fantoccio meccanico), poiché la Passione di quest'ultimo, raddoppiando quella di Gloria, viene ripetuta in maniera degradata e assurda dall'impeto di follia di don Jere, bambino crudele che rompe i giocattoli, siano questi pupazzi o esseri umani, figure del Figlio o della Figlia dell'uomo (cfr. p. 143).

La degradazione della Passione in *Glorija* è il perno della tragedia; ne *Lo scialle...*, è lo sfondo parodico del sentimento religioso puerile e idolatrico della «santa estate» di Andrea, in quanto argomento di una predica in piazza («Un giorno, che il predicatore parlava della Passione di Cristo, quell'attento ascoltatore si commosse al punto che proruppe in singhiozzi disperati», p. 172) e lo scenario teatrale della sua scalata pellegrina («Sulle pareti laterali della scala erano affrescate le varie stazioni della Passione, e sul fondo della loggia che conchiudeva la sommità splendeva un mosaico trionfale di santi e di martiri tutti ornati d'oro. I quali parevano attendere lassù il pellegrino, per festeggiarlo al termine della sua penitenza», *ibid.*). L'immagine della Passione, a cui il protagonista cerca di votare la sua penitenza, vana perché priva di peccati da espiare, viene qui sovvertita dallo schema del romanzo di avventure – e quindi, come nel testo di Marinković, per mezzo di un espediente intertestuale – sovrapposte dalla fantasia ingenua di Andrea: per lui, il «Grande Salvatore» è un «Capitano» di veliero, «magnifico Eroe del Paradiso eterno» (p. 176), più simile a

²⁴ A proposito della corrispondenza fra il dramma e la struttura del miracolo, cfr. N. Batusić, *op. cit.*; il senso ironicamente inverso del testo di Marinković rispetto a quello teologico della sacra rappresentazione-tipo viene segnalata da L. Čale Feldman, *op. cit.*

²⁵ «Ci sembra che l'opera prosastica di Ranko Marinković sia profondamente pervasa di elementi di carnevalizzazione», sostiene Radivoje Mikić (*Postupak karnevalizacije*, Beograd, 1988, p. 64), individuando nella poetica narrativa dello scrittore il principio carnevalizzante in termini bachtiniani. Le osservazioni di Mikić sono, senza dubbio, estendibili anche sull'opera drammatica dell'autore; lo provano le ambivalenze e il rimando generico «medioevale» della *Glorija*.

Sandokan, spogliato di tutti i valori teologici e preso a modello di una identità fantastica che il ragazzo vorrebbe inventarsi. Pertanto, la menzione della Passione consegue un effetto comico, proprio perché immotivata e priva di riferimenti veri e propri alla storia del protagonista, condannato a rimanere un Eroe senza identità, avvolto in un indefinito indumento teatrale.

I mondi testuali che abbiamo messo a confronto manifestano una serie di coincidenze motiviche – di tratti «comuni», o fatti apparire tali, ma comunque scaturiti dal riscontro compiuto dalla presente lettura parallela, intesa a far dialogare due testi di due autori eccezionali nell'ambito delle rispettive letterature nazionali. Tale dialogo, lungi dal proporsi di ridurre il senso di un testo a quello dell'altro, include invece le due opere in un'area intertestuale più vasta, in quanto contribuiti interessanti al dissolversi graduale del soggetto letterario, e soprattutto come elaborazioni singolari di *topoi* consacrati, gravitanti intorno all'idea-asse del mondo-spettacolo, nei due casi esaminati rappresentata dalla comune contrapposizione/identificazione delle figure equivalenti e intercambiabili della chiesa spettacolarizzata e teatralizzata da un lato, e dello spettacolo ritualizzato dall'altro – due paradisi a rovescio²⁶ che richiamano l'«inferno» sartriano – viste come metafore dei meccanismi retorici, ideologici e sociali che organizzano la vita dell'individuo come recita, come artificio e apparenza, disgregando la sua identità e rendendo impossibile qualsiasi forma di autentica libertà.

ŠAL, VEO I MASKE SLAVOHLEPLJA: BILJEŠKE UZ PARALELNO ČITANJE
ANDALUZIJSKOG ŠALA E. MORANTE I GLORIJE R. MARINKOVIĆA

Premda pripadaju različitim književnim vrstama, *Andaluzijski šal* Else Morante (1951) i *Glorija* Ranka Marinkovića (1955) nadažu se prisposdobi koja se temelji na srodnoj tematskoj razradbi topike skopčane s idejom o *theatrum mundi*, a potkrepljuje je niz motivskih podudarnosti, uz pomoć kojih se, na samosvojne načine, izgrađuju dotični tekstualni svjetovi što ih tvori opreka između dvaju ikonografsko-retoričko-ideologijskih polova, pola crkve i pola predstave, obilježenih atributima sakralnosti odnosno svjetovnosti, istinitosti odnosno iluzije, a ekvivalentnih i međuzamjenljivih po podjednako teatralnoj fikcionalnosti kojoj podvrgavaju autentične vrijednosti pojedinca. Budući da se suvišnim smatra pitanje o eventualnom utjecaju novele Else Morante na djelo hrvatskoga dramatičara, ističu se elementi intertekstualne bliskosti dvaju književnih sastavaka, kao i pripadne poetičke i (anti)ideologijske koncepcije, po kojima se dvoje pisaca jasno razlikuju od suvremenih neorealističnih i sociologističkih tendencija, te nadovezuju na najuglednije europske uzore književnog istraživanja procesa dezintegracije subjekta.

²⁶ «Che giardino stupendo! E' così che m'immaginavo il paradiso terrestre quando ero piccola» (*Glorija*, p. 90); per Giuditta de *Lo scialle...*, «il Teatro (...) era stato sempre il suo Paradiso» (p. 162); Andrea «non aveva più a cuore nient'altro che il Paradiso» (p. 175), da lui menzionato due volte nel suo poemetto (p. 176), e infine disertato (p. 209); sua madre invece pretende di conoscere anche «la via del Paradiso» teologico meglio dei «Padri Reverendi» (p. 180).