



**HAL**  
open science

**Illusion et désenchantement: le récit unique d'Elsa Morante in Dérision et démythification dans la culture italienne (p.219-235), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, 276p., ISBN 2-86272-276-6**

Claude Imberty

► **To cite this version:**

Claude Imberty. Illusion et désenchantement: le récit unique d'Elsa Morante in Dérision et démythification dans la culture italienne (p.219-235), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, 276p., ISBN 2-86272-276-6. Dérision et démythification dans la culture italienne, CERCLI Saint-Etienne Cultures et langues de l'Ouest Européen Université Lyon 3, Nov 2001, Lyon, France. hal-03795401

**HAL Id: hal-03795401**

**<https://hal.science/hal-03795401v1>**

Submitted on 20 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claude Imberty  
Université de Bourgogne

### **Illusion et désenchantement : le récit unique d'Elsa Morante**

La bellezza era un trucco, per farci credere al paradiso, quando si sa che tutti noi siamo condannati fino dalla nascita.

*La Storia*, Einaudi, 1974, p. 609

Il est d'abord nécessaire de justifier, ne fût-ce que très rapidement, le choix de parler d'Elsa Morante dans le cadre d'un colloque qui a pour thème "la dérision et la démythification dans la culture italienne". Dans ce but, nous nous appuyons sur un indice extérieur à l'œuvre mais significatif malgré tout. On sait que le roman *Menzogna e sortilegio* fut mal accueilli par la critique italienne parce que l'esthétique qui prévalait en 1948 était celle du néoréalisme et que le roman d'Elsa Morante relevait d'une écriture différente. On cessa donc vite de s'intéresser à l'œuvre. Mais une dizaine d'années plus tard, dans une interview à l'hebdomadaire "Rinascita"<sup>1</sup>, Lukacs déclara qu'il comptait Elsa Morante parmi les plus grands romanciers italiens du moment. C'est là l'indice dont nous parlions. On sait que Lukacs dans sa *théorie du roman*, écrite en 1920 puis reniée bien des années plus tard, voyait dans le *Don Quichotte* une œuvre marquant à la fois la démythification de l'épopée chevaleresque et la naissance du roman. On sait aussi qu'Elsa Morante comptait Cervantès parmi les auteurs qui la séduisaient le plus. En réalité, le jugement de Lukacs et la fascination qu'exerçait *Don Quichotte* sur l'imagination de Morante ne doivent pas étonner. En effet, la romancière (nous essaierons de le montrer) démythifie le roman populaire du XIX<sup>ème</sup> siècle de la même façon que Cervantès avait démythifié les poèmes de chevaleries. Si la démythification n'apparaît pas d'emblée, c'est parce que, à la différence de l'écrivain espagnol, Morante ne recourt pas ou, presque pas, à la dérision. Il y a une autre différence entre l'auteur du *Don Quichotte* et la romancière. Le premier dénonce une littérature à laquelle il se sent étranger et il lui substitue une forme littéraire nouvelle qui est le roman picaresque. Morante montre les sortilèges et le mensonge d'un certain type de récit mais elle ne propose pas de genre nouveau.

Après avoir suggéré un indice extérieur à l'œuvre, nous voudrions analyser maintenant comment l'imaginaire même de la romancière semble partagé entre la fascination des fictions qu'elle crée et la conscience qu'elle a que toute fiction est illusoire. Typique est, à cet égard, la nouvelle *Via dell'angelo* dont la trame, nous dit l'écrivain, est le produit d'un rêve qu'elle a soigneusement retranscrit à son réveil. Faire d'un rêve, c'est-à-dire d'une illusion, un texte, c'est, en un sens, concevoir la littérature comme une production fantasmatique, comme la mise en intrigue de situations ou d'actions que l'état de veille ne manquera pas de détruire.

La nouvelle a pour héroïne une petite fille, Antonia, qui, étant orpheline, est élevée dans un couvent habité par trois sœurs. Le couvent se trouve à proximité d'une prison dans une rue appelée "rue de l'ange" à cause d'une statue en pierre aux ailes gigantesques repliées. La statue décapitée semble marcher "sur ses grands pieds noircis". La rumeur veut qu'il s'agisse d'un

---

<sup>1</sup> György LUKACS, *L'ottobre e la letteratura* in "Rinascita", n. 42, 27 octobre 1967.

ange chassé du Paradis à la suite de quelque faute grave<sup>2</sup>. Un jour, Antonia, qui a été punie, reste en prière dans la chapelle, contemplant, sur un vitrail, une sorte d'échelle de Jacob sur laquelle sont disposés des angelots musiciens. Elle est conduite dans la sacristie où quelqu'un l'attend. Il s'agit d'un jeune homme d'une grande beauté malgré la pauvreté de sa mise. Il dit à Antonia qu'il la trouve belle et qu'il est venu la chercher. Les deux jeunes gens s'enfuient du monastère par une porte dérobée. Le garçon entraîne Antonia vers les quartiers bas de la ville puis la fait entrer dans une mesure sombre : c'est là qu'il habite. Antonia se déshabille et, comme le jeune homme hésite à en faire autant, elle détourne les yeux en regardant par la fenêtre étroite. Elle aperçoit une vallée avec un château autour duquel elle croit voir voler des oiseaux. Le garçon interdit à Antonia de regarder plus longtemps. Quand le jeune homme s'est enfin déshabillé, Antonia aperçoit sur ses chevilles des marques de chaînes comme en ont les prisonniers.

Le récit du rêve<sup>3</sup> se compose de deux thèmes qui sont la séduction (Antonia est fascinée par la représentation des anges sur le vitrail, puis par la beauté du jeune homme) et la déception : le garçon a l'expression humiliée de "quelqu'un qui a reçu des coups"<sup>4</sup>. Le lecteur de la nouvelle comprend que le jeune homme n'est autre que l'ange maudit, condamné à la terre, dont la statue décapitée ornait le haut de la rue longeant le couvent et la prison. L'image de l'ange est reprise de façon parodique à la fin du récit lorsque la narratrice écrit que le garçon ressemblait à un insecte lumineux auquel on aurait brûlé sa lumière et qui, devenu aveugle, se heurterait d'une ombre à l'autre<sup>5</sup>. Le rêve d'Elsa Morante articule les thèmes principaux de l'œuvre qui sont ceux de la séduction, de la beauté angélique, de la faute, de la désillusion et de la prison. Mais ce qui caractérise l'imaginaire de l'écrivain c'est surtout la syntaxe du récit c'est-à-dire la relation qu'elle établit entre les différents éléments lexicaux. Le récit est toujours organisé de telle sorte qu'il soit l'histoire d'un désenchantement.

Le mot *déception* vient du latin *decipere* qui signifie attraper, abuser, tromper. Au Moyen-âge il avait le sens de tromperie, sens qu'il a conservé en anglais. On parle parfois, dans le langage de la critique, d'écriture déceptive pour indiquer un discours qui vise à leurrer. La déception définit l'univers romanesque d'Elsa Morante non seulement parce que l'écrivain privilégie dans toute son œuvre le moment de la désillusion mais aussi parce qu'elle se plaît à représenter les sortilèges de la tromperie. Les personnages morantiens vivent donc constamment dans la déception, soit qu'ils vivent avec exaltation des amours mystificatrices, soit, qu'ayant été enfin désabusés, ils tombent tout à coup dans le désenchantement. Nous avons parlé des personnages, mais il ne faut pas oublier que la fonction essentielle, dans tout récit, est celle que joue le narrateur (sans doute, dans le cas de Morante, une narratrice). Or celle-ci a une position très particulière car elle reproduit, au moyen de la focalisation interne, les sentiments de ses personnages mais en laissant entendre qu'ils sont faux ou inauthentiques

---

<sup>2</sup> "[La via] era detta "dell'angelo", a causa di una statua di pietra, dalle gigantesche ali ripiegate, che si drizzava all'incrocio. Era un'informe figura, decapitata e monca, in atto di avanzare su larghi piedi anneriti. Ogni memoria si era perduta riguardo alle sue origini; forse era un antico Gabriele recante l'annuncio, avanzo di una chiesa distrutta. [...] Ma si aggirava la voce che fosse un vero angelo, che Dio aveva scacciato dal Paradiso in seguito a qualche colpa grave, e condannato alla terra". E. MORANTE, *Via dell'angelo*, in *Lo scialle andaluso*, citato da MORANTE, *Opere*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1988, vol. 1, p. 1449.

<sup>3</sup> On ne connaît jamais les rêves qu'à travers le récit qu'en font les personnes qui ont rêvé. Les rêves sont donc toujours aussi des textes narratifs.

<sup>4</sup> "Finalmente [Antonia] osò aprire gli occhi, e vide che il suo ospite si era addormentato; e allora si accorse che quel viso, di cui nessuno potrebbe essere più giovane, appariva alla luce tutto umiliato, quasi da percosse. E dal mento al pallore della fronte, l'ostinazione e il fiammeggiare di un empio orgoglio erano vinti dai segni di una stanchezza sconsolata, di un pianto irrimediabile" E. MORANTE, *Via dell'angelo*, *cit.*, p. 1460.

<sup>5</sup> "Quel fanciullo faceva davvero pensare ad un insetto luminoso a cui bruciarono il lume, che batte cieco da un'ombra all'altra", *ibid.*, p. 1460. La comparaison nous paraît significative, car elle renvoie au récit de la nouvelle *Il ladro di lumi* qui raconte comment Jusvin est frappé par la justice de Dieu pour avoir volé la lumière des morts, condamnant ainsi ces derniers à errer aveuglément sous la terre.

comme on disait volontiers dans les années cinquante et soixante. Ce sentiment du faux qui résulte du dédoublement de l'instance narratrice<sup>6</sup> apparaît fréquemment dans *Via dell'angelo*, par exemple au moment où est décrite la rencontre d'Antonia et du jeune homme. Antonia aperçoit dans l'ombre de la sacristie un "monsieur" devant lequel elle fait une timide révérence. Mais la narratrice intervient aussitôt dans le récit : "*Je dis 'un monsieur'*", précise-t-elle, "*bien que ce fût à peine un petit jeune homme mal habillé dans un costume de ville. Mais il faut bien que d'une certaine façon j'exprime le sentiment d'adoration et de gratitude extraordinaires dont fut remplie Antonia dès qu'elle le vit*"<sup>7</sup>. L'intervention de la voix narratrice indique au lecteur qu'il ne doit pas considérer comme vraies les impressions d'Antonia. Or, si l'ange n'a pas la beauté que lui prête la jeune fille, s'il est, comme l'écrit la narratrice, un garçon mal habillé, alors tout le récit peut être considéré comme mensonger. On se trouve donc dans le cas d'une histoire qui est démystifiée au fur et à mesure qu'elle est écrite jusqu'au moment où Antonia, après le lecteur, est à son tour désabusée et s'aperçoit que l'ange a le visage humilié qu'ont les prisonniers.

D'où vient le rêve que Morante a noté à son réveil ? Il ne s'agit pas à proprement parler d'un problème de critique littéraire. En revanche, si l'on considère que ce rêve, comme toute activité onirique, est l'expression d'un imaginaire particulier, il est légitime de se demander comment cet imaginaire est mis en intrigue dans l'œuvre, comment il lui fournit des thèmes et un lexique, comment il est réordonné par les règles de l'écriture. Le thème de la déception informe les récits d'Elsa Morante, que ceux-ci soient brefs ou qu'ils soient développés. L'imaginaire, en effet, se manifeste aussi bien au niveau microscriptural (au niveau de la phrase, au niveau de la page) que macroscriptural (au niveau d'une nouvelle, d'un roman, de l'œuvre tout entière)<sup>8</sup>. C'est pourquoi nous nous proposons d'analyser maintenant la nouvelle la plus courte qu'ait écrite Morante, un récit de trois pages seulement, intitulé *Il compagno*<sup>9</sup>. La narration est faite à la première personne par un narrateur masculin dont l'identité reste floue puisqu'on ne sait ni son âge ni sa profession. Il rapporte un épisode marquant de son enfance quand il avait treize ans. Il y avait, dans la classe, un élève qui surpassait tous les autres par sa beauté. Admiré de tous ses camarades, il était adoré du narrateur qui l'appelait l'archange. Il ne faisait aucun doute, pour les élèves, que l'archange était né d'une famille riche. Il avait raconté que la femme qui l'attendait à la sortie du collège était sa servante. Elle lui souriait et portait humblement son cartable. Un jour, les élèves remarquèrent que le garçon avait dans le regard "une frayeur furtive". Interrogé, il ne sut pas répondre à la question du professeur et fut secoué par des sanglots douloureux comme le sont ceux des adultes. Sa mère était morte la veille et la classe apprit que sa mère était cette femme que chacun croyait sa servante. La haine et le mépris s'emparèrent de tous les enfants. Devenu pauvre, l'archange dut quitter le collège pour travailler comme apprenti dans la boutique d'un oncle. C'est là que le narrateur, le meilleur élève du collège, le rencontra un jour, habillé d'une blouse trop étroite et trop courte. Bien que les traits de son visage fussent encore très beaux, l'archange avait l'air d'un enfant battu qui cache son jeu. Devinant le mépris du narrateur, il dit à ce dernier qu'il n'était jamais qu'un bossueur. Profondément blessé par la remarque, le narrateur traita alors son ancien ami de "fils de servante". Dans la conclusion de la nouvelle, le narrateur écrit qu'il garda toute sa vie la honte de ce qu'il avait dit et il ajoute que si jamais son camarade avait dû finir ses jours en prison, il aurait pris volontiers sa place pour que celui-ci soit libéré.

---

<sup>6</sup> Le dédoublement de l'instance narratrice ne fait que reproduire le dédoublement fréquent de la conscience qui rêve : on rêve que telle personne est un proche parent et en même temps qu'elle ne l'est pas ; ou bien on se dit, tout en dormant, qu'on rêve, ce qui ôte toute véracité à ce qui vient d'être rêvé.

<sup>7</sup> "Dico 'un signore', benché si trattasse appena di un giovinetto malvestito in abito borghese. Ma devo in qualche modo esprimere il senso di straordinaria riverenza e gratitudine dal quale Antonia fu presa appena lo vide." *Via dell'angelo*, cit., p. 1455.

<sup>8</sup> De la même manière que l'inconscient se révèle dans un lapsus ou dans le comportement de toute une vie.

<sup>9</sup> In *Opere*, cit., vol. 1, p. 1479 - 1481.

Les éléments thématiques (voire lexicaux) de l'imaginaire morantien sont ici tous reconnaissables. Il y a la séduction, la beauté un peu féminine du garçon, la métaphore de l'ange, l'histoire d'une chute et le thème de la prison. Le programme narratif ne diffère pas non plus de celui de la nouvelle étudiée précédemment. Le récit commence par la séduction, il continue avec le désenchantement et il est constitué de deux phases : celle de la fabulation et celle de la démythification.

La nouvelle *Il compagno*, malgré sa brièveté, développe un point de vue réflexif<sup>10</sup> sur la façon dont se construit la fiction dans l'œuvre de Morante. En effet, le narrateur, au temps de son enfance, et l'ensemble de la classe créent un mythe autour de leur camarade, celui qu'ils surnomment l'archange. Le mythe est fait d'une série d'énoncés déduits les uns des autres. Le camarade est beau, donc il est différent de tous les autres, il est supérieur à eux, donc il est riche, donc il habite une demeure extraordinaire et, puisqu'il mérite qu'on l'aime plus que tout autre, il a forcément une mère merveilleuse qui le chérit à tout instant. Le camarade se fait bien sûr le complice de cette légende qui fait de lui un demi-dieu. Mais le mythe n'est possible que parce qu'il répond au désir du narrateur et à celui des élèves. L'archange est un double idéal qui satisfait le narcissisme de tous les autres ; on lui attribue les qualités que tous voudraient avoir : la beauté, l'intelligence, la supériorité, la richesse et surtout la présence, auprès de lui, d'une mère parfaite, jeune, belle, amoureuse de son fils, d'autant plus exceptionnelle qu'aucun enfant ne l'a jamais vue et que chacun peut donc l'imaginer selon son goût ou ses rêves. La construction de la tromperie est donc en quelque sorte le produit d'un contrat tacite aux termes duquel celui qui trompe a l'accord de celui qui est abusé. La fin de l'illusion n'apparaît donc pas comme un progrès sur le chemin de la vérité mais comme la révélation d'une double faute liant le mystificateur et celui qui voulait être mystifié. Lorsque la mère de l'archange est morte, le narrateur et son camarade, chassés du paradis des illusions, découvrent leur pauvre nudité d'orphelins. Ils sont deux petits anges déçus condamnés à la terre et à l'humiliation. Ils se reconnaissent pour ce qu'ils sont : l'un est un tâcheron, l'autre le fils d'une pauvre femme<sup>11</sup>, l'un ne vaut pas mieux que l'autre et tous deux mériteraient la prison.

Le thème de la prison, avec sa variante l'enfermement, a une place importante dans les fictions d'Elsa Morante. La prison est le lieu où s'expie la déception (dans son double aspect de tromperie et de désenchantement). L'imagination a des ailes, il suffit que celles-ci soient coupées pour que l'ange tombe lourdement, pour que le pécheur titube et se heurte aux parois d'un espace devenu tout à coup trop étroit<sup>12</sup>. C'est un des sens que suggèrent le rêve analysé précédemment et la nouvelle *Il compagno* où la démythification prend l'aspect d'une chute et d'une malédiction.

Le rêve et la nouvelle nous amènent à nous interroger sur la relation qu'Elsa Morante entretenait avec la littérature. Les deux exemples que nous avons donnés laissent deviner une ambivalence d'Elsa Morante par rapport à l'objet littéraire. Avec la démythification, le texte s'autodétruit et le narrateur, au moment même où il reproduit les enchantements de l'enfance ou de la rencontre amoureuse, dément ce qu'il raconte ou introduit dans son récit des indices qui confèrent à tout le texte la marque de l'inauthenticité. Car le point de vue du narrateur est toujours celui du désenchantement : le narrateur de *Il compagno* parle longtemps après qu'il a connu la duplicité de son camarade, Elisa raconte l'histoire de sa famille après qu'elle a eu connaissance des mensonges de ses parents, Arturo adulte fait le récit des idées délirantes qu'il s'était formées au cours de son enfance. La voix narratrice sait que les fictions qu'elle rapporte sont mensongères et montre les effets destructeurs des fausses illusions.

---

<sup>10</sup> C'est-à-dire qu'elle se constitue en métasavoir.

<sup>11</sup> Peut-être, effectivement, une "servante", car il se peut que celle dont l'archange disait qu'elle était "sa bonne" était effectivement au service de quelque riche bourgeoise.

<sup>12</sup> Cf. supra l'insecte aveuglé qui se heurte aux murs de la pièce.

Bien qu'on ait coutume de distinguer radicalement entre le narrateur et l'auteur, il semble difficile d'affirmer qu'il n'y ait pas quelque rapport entre le point de vue désenchanté de l'instance narratrice et la relation particulière que la romancière a sans doute entretenue avec la littérature. Soucieux de ne pas nous appuyer sur des arguments extérieurs à l'œuvre, nous nous référerons à *Teatro*, une autre nouvelle de *Lo scialle andaluso*. Ce texte, plus explicitement que les deux précédents, associe fabulation et littérature. L'histoire est celle de trois enfants négligés de leurs parents et vivant dans le palais délabré d'un gros bourg de Sicile. Pour se distraire, ils dévorent les livres puis mettent en scène les aventures qu'ils ont lues. Le jeu du théâtre devient rapidement leur vraie vie, la seule activité de leurs journées et de leurs nuits. Leur imagination s'enflamme. Les animaux, les arbres et les personnages représentés sur les papiers peints s'animent au fur et à mesure que les enfants récitent les dialogues emphatiques qu'ils ont inventés. Une nuit, ils sont surpris par le regard pétrifiant de leur mère. Les animaux se figent sur les murs, le jeu s'arrête brusquement. Antonietta, la fille aînée<sup>13</sup>, est victime d'une sorte de crise d'épilepsie. Giovanni, son frère, s'enfuit du palais parental dans le but d'aller jusqu'à la mer. Un valet le découvre le lendemain matin endormi sur un banc. Il n'a pas même franchi les murs de la ville. L'enchantement est produit ici par le contenu des livres. La séduction, en effet, n'est pas seulement causée par la beauté. Elle est aussi le propre des récits fabuleux qui excitent l'imagination. Les poètes et les conteurs fascinent par les illusions qu'ils créent. La littérature - surtout celle qui est destinée aux enfants - a le pouvoir de séduire et la plupart des personnages créés par Elsa Morante succombent au charme des contes et des légendes. On citera à ce propos le cas d'Elisa, la narratrice de *Menzogna e sortilegio*, en qui la critique reconnaît presque unanimement un double de la romancière<sup>14</sup>. Elisa dit d'elle-même qu'elle était une enfant

qui aimait la lecture. Surtout celle des livres où l'existence terrestre n'est pas décrite telle qu'elle se révèle quotidiennement aux mortels doués de sens commun ; mais où elle est pleine de prodiges, d'extravagances et de folie. Comme si l'impétueux auteur, plus semblable à un marionnettiste éméché qu'à un voyant, estimait la création bien insipide et voulait opposer son chaos dissonant à l'ordre musical de la nature.<sup>15</sup>

Elisa/Elsa donne ensuite quelques exemples de ses lectures préférées : des légendes allemandes et scandinaves, des contes d'Orient, des épopées grecques et latines, des vies de saints. Les livres qui la séduisent sont ceux qui mélangent les prodiges, les actions héroïques et les chimères, ceux qui produisent en elle une "*néfaste illusion*"<sup>16</sup>. L'expression manifeste l'ambivalence des sentiments de la romancière par rapport à la littérature : une extraordinaire fascination mais aussi la conscience de la vanité (voire de la toxicité) de toute fiction. La déception est la traduction même de cette ambivalence dans la mesure où le mot, dans son ambiguïté, se réfère à la tromperie qui bâtit des palais ensorcelés et au désenchantement qui défait tout à coup les sortilèges.

Dans le *Don Quichotte*, Lukacs voyait une œuvre de transition qui dénonçait, par la dérision, la vacuité des poèmes chevaleresques et proposait une forme nouvelle : le roman picaresque, ancêtre du roman réaliste. Dans le cadre de cette lecture, Cervantès apparaît à la

---

<sup>13</sup> Elle a dix-sept ans, nous dit la romancière mais la description que celle-ci en fait et les sentiments qu'elle lui prête font plutôt penser à une enfant de douze ou treize ans. Ce décalage entre l'âge déclaré et l'immatrité du personnage est un trait récurrent dans toutes les œuvres d'Elsa Morante.

<sup>14</sup> Entre autres choses à cause de la paronymie des deux prénoms Elsa et Elisa.

<sup>15</sup> "amante della lettura. Soprattutto di quelle letture in cui l'esistenza terrestre non è descritta quale si mostra ogni giorno ai mortali assennati; bensì piena di prodigi, di stravaganze e di follia. Quasi che il petulante autore, simile più ad un burattinaio ubriaco che ad un veggente, giudicasse insipido il Creato e intendesse opporre il proprio dissonante scompiglio all'ordine musicale della natura." E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere, cit.*, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

fois comme le lecteur critique d'un genre littéraire qu'il juge dépassé et le propagateur d'une conception nouvelle de la littérature plus conforme aux attentes d'une société où la noblesse commençait à s'affaiblir. Un point de vue très différent sur l'œuvre de Cervantès est celui d'Unamuno pour qui, quelles que fussent les intentions de son auteur, don Quichotte est un personnage tragique qui, à la vulgarité de son époque, oppose son exigence d'une épopée sublime. Nous avons rappelé ces deux opinions parce qu'il nous semble que la position d'Elsa Morante les reprend chacune en partie. La romancière est enivrée par le romanesque, les aventures, les retournements, les actions héroïques, les sentiments sublimes. Mais en même temps, elle sait que ce type de romanesque n'a pas de rapport avec la réalité, qu'il est une évasion et que cette évasion-là égare ses personnages et le lecteur dans un univers factice. Bien qu'elle en connaisse tous les poisons, elle ne sait pourtant pas renoncer au romanesque qui la séduit ; en même temps que la narratrice et les personnages, elle s'abandonne aux délices de son imagination et transfigure la réalité en un décor où se côtoient anges, sultans, pirates et grands capitaines<sup>17</sup>. La fascination toutefois ne supprime pas complètement la conscience du leurre. C'est pourquoi toutes les histoires inventées par les personnages ou par les différents narrateurs ont quelque chose de "dissonant". Don Quichotte croyait à ses visions. Les personnages d'Elsa Morante vont parfois jusqu'à la folie mais, le plus souvent, ils optent pour le kitsch<sup>18</sup> parce que dans ce sublime dégradé qu'est le faux ils trouvent de quoi satisfaire leur désir d'absolu.

À certains égards, la sensibilité de Morante n'est pas très différente de celle des crépusculaires. Ce qui fait le kitsch, ce n'est pas l'objet mais le regard contradictoire qui s'y projette. Le collectionneur d'objets kitsch sait que ce qu'il achète est de mauvais goût. Mais en même temps il est capable d'une sorte de naïveté grâce à laquelle il trouve du charme à ce qu'il sait laid. À travers le kitsch, le regard de l'adulte retrouve une sensibilité qui a été celle de l'enfant. Ce dédoublement qui permet à la fois la conscience du faux et la nostalgie est typique de la sensibilité crépusculaire qui s'attarde sur "*gli oggetti di pessimo gusto*". C'est pourquoi on pourrait se demander s'il n'y a pas une filiation (probablement indirecte) entre l'esthétique des crépusculaires et celle d'Elsa Morante. Avec cette différence toutefois que le rapport entre le regard désabusé et le regard naïf est, chez la romancière, inversé. Chez Gozzano et les poètes de sa génération il y a d'abord le regard désabusé puis l'attendrissement naïf. Le récit-type d'Elsa Morante inverse les deux termes : il commence toujours par la fabulation dont la narratrice nous montre comment elle se construit et comment elle retient les personnages prisonniers des illusions qu'ils se sont formées.

On a essayé de définir le kitsch en termes de regard. On peut aussi le définir à partir de l'instance narratrice. Celle-ci est double : les héros des romans d'Elsa Morante sont des enfants ou des adultes immatures. La narratrice écrit l'histoire de leur point de vue en utilisant leur style hyperbolique. Mais la narratrice qui régresse dans la subjectivité infantile des personnages est aussi la narratrice adulte qui sait, au moment où elle écrit, que les sortilèges et les prodiges qu'elle raconte ne sont que des mensonges. La narratrice d'Elsa Morante a quelque chose de commun avec les conteurs des livres pour enfants. Le narrateur feint de croire à ce qu'il dit, mais il est clair qu'il n'y croit pas vraiment, ce qui laisse aux enfants le choix, en fonction de leur âge ou de leur désir, de choisir entre l'adhésion émerveillée à ce qui est raconté et la distanciation critique. La position du conteur s'adressant à des enfants n'est pas la même que celle du narrateur d'un roman pour adultes. Par convention, ce que dit ce dernier est toujours vrai dans l'ordre de la fiction. L'originalité de Morante est d'introduire une instance narratrice qui a quelque chose du narrateur de contes, c'est-à-dire qui ne croit pas entièrement à son propre récit. Le cas de *Menzogna e sortilegio* est exemplaire : Elisa a vingt-

---

<sup>17</sup> Le chapitre II de *Menzogna e sortilegio* est intitulé "Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia."

<sup>18</sup> Les fausses lettres d'Edoardo à Anna sont un des meilleurs exemples de kitsch de toute l'œuvre romanesque d'Elsa Morante.

trois ans lorsqu'elle raconte l'histoire de sa famille en précisant, dès les premiers chapitres, que la maladie de ses parents et de ses grands-parents a été le mensonge<sup>19</sup>. Le lecteur sait donc d'emblée que la voix narratrice va faire un récit en grande partie illusoire<sup>20</sup>. Mais l'habileté de l'écrivain fait en sorte que celui qui la lit est lui-même séduit par le mensonge. La relation que le lecteur entretient avec le texte est de même nature que celle de l'amateur d'art pour le kitsch. Il sait que les sentiments romanesques des personnages sont faux, il ne se laisse pas moins charmer par les excès mêmes d'un récit presque toujours emphatique.

Le rapport entre mythification et démythification est donc assez complexe. Lorsqu'elle écrit, recluse dans sa chambre, Elisa est une narratrice détrompée qui sait quelles souffrances ont été engendrées par la mégalomanie de ses parents. Mais au moment où elle décrit les ambitions démesurées de sa famille, elle est elle-même séduite par les illusions qu'elle dénonce. Pour tous les personnages d'Elsa Morante, la mauvaise littérature est une drogue<sup>21</sup>. Cette métaphore nous renvoie à Lukacs et au concept d'idéologie comme "opium". L'œuvre de Morante montre que la fonction même de l'imagination est de substituer une illusion séduisante à la réalité du sujet. Les personnages morantiens se construisent une "image du moi" sans rapport avec leur moi réel ou, plus exactement, ils ont d'eux-mêmes une image entièrement négative qu'ils déniaient en se formant une image illusoire. L'ambition des personnages de *Menzogna e sortilegio* mesure l'écart qui sépare leur condition réelle de la représentation qu'ils se donnent d'eux-mêmes. Cesira, l'institutrice solitaire, veut se faire épouser par un aristocrate. Anna, sa fille, s'estime digne de l'amour d'Edoardo, son noble cousin. Si l'on cherche ce qu'ont en commun les récits de *Via dell'angelo*, *Il compagno* et *Menzogna e sortilegio*, on s'aperçoit qu'ils sont tous les trois construits sur un même modèle. Le protagoniste cherche à se faire aimer d'un personnage qui lui est très supérieur afin que l'amour de l'autre valorise l'image dégradée qu'il a de lui-même. Cesira et Anna ne veulent pas se marier à l'intérieur de leur classe sociale. Un mari de leur condition leur renverrait une image négative d'elles-mêmes. Antonia va jusqu'à imaginer qu'un ange s'est épris d'elle. La déception sanctionne l'échec de l'ambition, elle est l'envers symétrique de la première partie du récit. Le protagoniste est renvoyé à sa propre condition, il mesure toute la distance qui le sépare de l'image sublimée de celui de qui il voulait être aimé. Antonia, la petite orpheline élevée dans un couvent par charité, s'aperçoit que l'ange qui l'a élue n'est qu'un ange maudit, chassé du royaume de Dieu, peut-être un prisonnier évadé. Teodoro, le mari de Cesira, est, certes, un noble mais un noble désargenté, corrompu, désavoué par sa famille. Quant au bel Edoardo, il abandonne sa belle cousine après l'avoir déshonorée.

On a remarqué que les romans et les nouvelles de Morante avaient pour modèle le conte de Cendrillon, un conte que la romancière elle-même aimait citer<sup>22</sup>. Or le récit de *Cendrillon* consiste en une série de retournements ou métamorphoses par lesquelles l'image que l'héroïne a d'elle-même se trouve radicalement changée. La belle-mère et les demi-sœurs imposent à Cendrillon une image très négative d'elle-même. Elle est la mal aimée, celle qui devra

---

<sup>19</sup> "Il male velenoso della menzogna serpeggia per i rami della mia famiglia, sia paterna che materna. Esso vi apparirà sotto molti aspetti, evidenti o larvati, in diversi personaggi della presente storia, e voi non dovrete addebitarlo a vizio della medesima, essendo questa appunto intesa a raccogliere le testimonianze veritiere della nostra antica follia." E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere, cit.*, p. 22-23.

<sup>20</sup> "E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più d'un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che qui scrive: son io Elisa". E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere, cit.*, p. 24. La maladie du mensonge, chez la narratrice, a la forme d'un goût prononcé pour le romanesque.

<sup>21</sup> La drogue est un des thèmes récurrents de l'œuvre : lorsque le pseudo baron Francesco De Salvi a compris que son mariage était un échec irrémédiable, il passe ses rares moments de loisir à boire. Le vin lui redonne toute son éloquence et sa croyance en une prochaine palingénésie. Dans l'économie du roman, la drogue a la même fonction narratologique que la mauvaise littérature.

<sup>22</sup> Morante pensait surtout à la *Cendrillon* de Basile.

toujours vivre dans la cendre. L'intervention de la marraine transforme l'image de Cendrillon au point que, pendant le bal, ses demi-sœurs ne la reconnaissent même pas. Mais ce nouveau moi idéalisé de Cendrillon est fragile, l'image de la souillon peut encore prévaloir, ce qui est signifié dans la version de Charles Perrault par les douze coups de minuit. À la fin du récit, l'image positive l'emporte définitivement sur celle de la pauvre orpheline<sup>23</sup>. On conçoit aisément que le conte entièrement construit sur une succession d'images contradictoires du moi ait séduit l'imagination d'Elsa Morante. Mais dans les œuvres de la romancière la métamorphose positive n'a pas vraiment lieu. Le schéma narratif est inversé par rapport à celui de *Cendrillon* parce que la première partie du récit est celle où, sous une forme qui se révélera vite trompeuse, a lieu la construction d'une image positive du moi alors que la seconde partie, qui commence avec la déception, est celle du retour des images dévalorisées<sup>24</sup>. Très vite on s'aperçoit que le roman de famille que les protagonistes morantiens se fabriquent, n'est que la tentative illusoire de refouler hors de leur champ de conscience l'autre image du moi (tout à fait négative) à laquelle en réalité ils s'identifient. Ce schéma, commun à pratiquement toutes les œuvres de la romancière, est plus particulièrement évident dans *Aracoeli* où Manuele prend conscience de sa laideur en même temps qu'il sent diminuer l'amour de sa mère<sup>25</sup>. Le rapport que les personnages entretiennent avec leur corps est à cet égard significatif : la romancière ne représente pratiquement jamais la maturité. Après *Menzogna e sortilegio*, c'est-à-dire après 1948, elle ne décrit plus guère la jeunesse. Ses personnages sont ou bien des enfants dont les corps ne semblent pas pouvoir se développer (c'est le cas d'Antonietta dans *Teatro*)<sup>26</sup> ou bien des adultes devenus brusquement vieux ou sans âge dans leurs corps enlaidis.

Pour l'essentiel, le schéma narratif de *L'isola di Arturo* ne diffère pas de celui des textes cités jusqu'à présent. Arturo, enfant orphelin de mère, vit seul dans un palais vétuste de l'île de Procida. Il attribue à son père, qu'il voit rarement, les vertus d'un héros. Il construit une sorte de roman de famille dans lequel il intègre des épisodes tirés de ses lectures. Son père est tantôt un chevalier, tantôt un pirate, il est le chef admiré d'un groupe d'aventuriers. À la fin du livre, il apprend de la bouche d'un détenu que son père n'est en réalité qu'un petit délinquant homosexuel. Par dérision on l'appelle "Parodie" dans le milieu napolitain. Le mot est important car il renvoie à la notion de kitsch. La personnalité réelle du père est la parodie de la personnalité imaginée par l'enfant. En outre, la notion de parodie peut être étendue à la plupart des œuvres d'Elsa Morante. Après qu'Anna a été abandonnée par Edoardo, elle épouse un pseudo baron dont le visage est ravagé par la variole. Le faux baron Francesco De Salvi est

<sup>23</sup> Cette analyse rapide du conte est celle de B. Bettelheim.

<sup>24</sup> Il y a une autre différence, notable, entre le conte et le récit-type d'Elsa Morante. Ce n'est pas parce qu'elle est aimée du prince que Cendrillon a une image positive d'elle-même. Elle est d'abord métamorphosée et c'est parce qu'elle est devenue belle qu'elle provoque l'amour du roi. Les personnages de Morante ont une stratégie différente. Ils cherchent à se faire aimer pour avoir d'eux-mêmes une image positive. Ils s'inventent une impossible histoire d'amour pour échapper à leur destin qui est celui de la cendre.

<sup>25</sup> Si l'on excepte Anna dont la narratrice vante l'extraordinaire beauté, la plupart des personnages d'Elsa Morante sont laids (ou, plus exactement, ils se voient laids). Ils ressemblent tous à "un nero anatro" comme l'écrit l'auteur dans la poésie *A una bambina* (E. MORANTE, *A una bambina*, in *Opere, cit.*, p. 1380). Les personnages sont de "vilains petits canards gris" qui ne se métamorphosent pas en cygnes parce que, justement, leur développement s'arrête avant la puberté. On sait que la romancière avait une image négative de son corps propre et que son angoisse ne fit que croître avec l'âge au point de devenir malade. (Cf. Cesare GARBOLI, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1995.)

<sup>26</sup> "Antonietta, la maggiore, quantunque avesse già compiuto i diciassette anni, aveva il corpo e l'abito di una bambina. Era magra e sgraziata, e i suoi capelli lisci, non essendo il lavarli frequente abitudine del palazzo, emanavano sempre un lieve odore di topo. [...] Pietro, il secondo, sui sedici anni, era un mansueto. Muoveva con lentezza il corpo piccolo e tozzo e gli occhi dalle luci discrete sotto le sopracciglia spesse. [...] Giovanni, il minore, era il più brutto della famiglia. Il suo corpo misero, come nato vecchio, pareva già troppo avvizzito per crescere. [...] Di lui il medico diceva: Non credo che passi il tempo dello sviluppo." (E. MORANTE, *Teatro*, in *Opere, cit.*, p. 1466-1467).

la parodie d'Edoardo, fils d'une des plus anciennes familles de Palerme. Quant à Francesco qui rêvait d'être aimé par une femme riche et élégante, il ne trouve finalement un peu d'affection qu'auprès d'une prostituée dont l'appartement et les vêtements sont un chef d'œuvre de vulgarité. La parodie introduit une sorte de symétrie entre les deux parties du récit-type. La première, qui est celle des illusions; est caractérisée par le sentiment du faux. La seconde qui est celle de la démythification apparaît comme le pastiche de la précédente.

*L'isola d'Arturo* introduit une variante par rapport à la forme la plus récurrente du récit. La révélation que les images idéalisées de la figure paternelle n'étaient qu'une tromperie, n'entraîne pas la réactualisation des images négatives du moi. Dans *L'isola d'Arturo*, en effet, Elsa Morante a superposé à son récit-type le modèle du roman de formation. La fin des illusions marque donc, pour Arturo, le début de la maturité. Aidé par Silvestro, l'enfant-héros décide de quitter l'île de Procida, métaphore du monde clos de l'enfance. Il va rejoindre l'Italie au moment où celle-ci s'apprête à entrer en guerre après la défaite française de juin 1940. L'entrée de l'histoire dans le récit signifie la fin de l'enfance et semble annoncer un changement d'esthétique. La dénonciation des sortilèges déboucherait, dans cette hypothèse, sur le roman réaliste.

L'intuition de Lukacs semblerait donc confirmée. Comme Cervantès, Morante dénoncerait la mauvaise littérature pour indiquer dans le réalisme la seule esthétique qui ne soit pas aliénante. Pourtant ce n'est pas la voie que choisit la romancière. Alors que l'auteur espagnol, dans son œuvre, met en parallèle deux modèles d'écriture dont l'un est une parodie de poème chevaleresque et l'autre un roman, *L'isola d'Arturo* démythifie les récits héroïques nés dans l'imagination du protagoniste sans opposer à ceux-ci une représentation véridique de la réalité. Le fait qu'Arturo quitte son île indique qu'il renonce à ses illusions d'enfant mais le narrateur ne nous dit rien de la vie du protagoniste après qu'il a reconnu la vanité de ses fantasmes. Le roman s'achève sur la promesse d'une esthétique différente dont les effets ne nous sont pas montrés.

C'est évidemment dans *La Storia* qu'il faut rechercher cette écriture nouvelle dont le roman précédent semblait reconnaître la nécessité. Et il est vrai qu'a priori on ne retrouve pas, dans le roman de 1974, le récit-type sur lequel nous avons appuyé jusqu'à présent notre analyse. Le rapport illusion / désillusion ne donne pas lieu à la succession de deux épisodes constitutifs du récit avec d'abord le temps des imaginations fallacieuses et ensuite celui de la déception. Dans le cas de *La Storia* le modèle du *Don Quichotte* fonctionne mieux ; comme dans le livre de Cervantès il y a deux histoires qui sont menées simultanément : celle d'Ida et d'Usepe, celle de l'Italie de 1941 à 1947. Mais à la différence de ce qu'on constate dans le roman espagnol on ne peut pas dire qu'une des histoires soit le démenti de l'autre. *La Storia* maintient en effet un équilibre difficile (sans doute artificiel) entre un univers infantile qui se situe en dehors du temps historique et une réalité politique qui se déroule en dehors de la conscience des personnages. L'histoire privée et l'histoire collective se côtoient longtemps sans jamais s'interpénétrer. Ce rapport d'exclusion entre les deux récits est exprimé au niveau typographique par l'opposition du texte et du paratexte comme si l'auteur (il s'agit bien ici de l'auteur et non pas seulement de la narratrice) avait voulu protéger Usepe de l'histoire. Entre l'innocence du protagoniste et les destructions de la guerre il y a une incompatibilité qui rend impossible tout point de contact, toute médiation. La guerre ne dément pas et ne démythifie pas le monde imaginaire que se crée l'enfant. Elle se déroule à l'extérieur alors qu'Usepe vit dans un espace du dedans. *Menzogna e sortilegio* puis *L'isola d'Arturo* montraient qu'il était dangereux de se laisser séduire par le mensonge. *La Storia* semble marquer une sorte de régression de la narratrice qui prend le parti de l'*infans* Usepe et se désintéresse des raisons qui sont à l'origine de la guerre.

Car ce n'est pas tant l'enchaînement des faits historiques qui est le thème de *La Storia* que le thème du mal se manifestant à travers les excès de la guerre. Si l'histoire, en effet, n'est

rien d'autre que celle d'un massacre qui dure depuis dix mille ans, comme il est dit sur la couverture du roman<sup>27</sup>, si l'horreur de la réalité est telle qu'aucun homme ne puisse la supporter ni même peut-être la regarder, si la somme des souffrances infligées pendant la seconde guerre mondiale est telle qu'elle dépasse toute imagination, il n'est pas certain que la fiction puisse dire la condition tragique des hommes au cours du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>28</sup>. Seuls les documents et les témoignages peuvent parler de la shoah. Morante, dans *La Storia* fait déjà ce qu'essaiera bien plus tard Benigni dans *La vita è bella* : suggérer l'indicible par le détour d'un récit qui fait la part belle au merveilleux.

On sait les étapes (les "stations") qui mènent Useppe au désespoir : le regard apeuré du veau dans un wagon de marchandises en attente dans la gare de Tiburtina, le bombardement du quartier de San Lorenzo qui entraîne la mort de Blitz, la vue du train des déportés, des photographies d'exécutions et de camps de concentration aperçues sur une page de journal et le gémissement du petit cobaye tournant frénétiquement dans sa cage. La "réalité" qui est montrée dans *La Storia* n'est pas le devenir historique mais la réalité de la mort. Le roman fait comprendre pourquoi les personnages morantiens ne cessent de se nourrir d'illusions même lorsqu'ils en ont perçu la nature illusoire : seules la fabulation, les utopies et les faux espoirs, en retenant leur attention, leur permettent d'éviter le regard fixe de la mort.

Par rapport au schéma narratif le plus récurrent dans l'œuvre d'Elsa Morante, *La Storia* présente deux singularités : c'est le roman où la réalité (c'est-à-dire l'espace extérieur) est non seulement très présente mais où elle est aussi introduite dès le début du récit ; c'est également le roman où la désillusion a les contours les moins précis parce que l'auteur choisit de faire mourir Useppe plutôt que de le laisser grandir dans le regret inutile du paradis perdu, ce lieu archétypal où les animaux parlent aux enfants et où les choses quotidiennes ont un aspect merveilleux. *La Storia* nous fait comprendre que, dans l'œuvre d'Elsa Morante, la réalité est si intolérable que les mensonges de la fiction sont nécessaires. En même temps le roman laisse entendre que l'horreur du réel est si grande qu'aucune fiction ne peut la tenir à l'écart bien longtemps. Contre la réalité, les personnages d'Elsa Morante choisissent le monde de leurs désirs et l'illusion ainsi produite les protège des spectacles divers de la mort (la vieillesse, la pauvreté, le corps enlaidi, la déchéance morale, la drogue, les destructions). Mais pour que la protection soit efficace, il faut que le personnage se détourne de l'espace extérieur (comme Manuele qui ôte ses lunettes pour ne pas voir ce qui l'entoure) ou encore qu'il s'enferme dans une pièce, dans une histoire irréaliste, dans un conte peu vraisemblable. La présence de la réalité, dans *La Storia*, est pourtant si inéluctable que l'illusion a peine à naître et à grandir même si le choix d'un protagoniste *in-fans* permet de découper un petit enclos d'innocence au milieu du désastre qu'est l'histoire. Celle-ci n'est d'ailleurs pas un territoire offert à l'action des personnages ; elle est une zone étrangère à l'enfance, une réalité menaçante dont les protagonistes se détournent aussi longtemps qu'ils le peuvent. L'histoire est donc un élément clé de l'imaginaire morantien. Elle est le cauchemar qui, souvent, fait suite aux rêves. Et le cauchemar, dans l'œuvre d'Elsa Morante, consiste dans la répétition malheureuse, ironique et déformée des enchantements de la fiction : Francesco De Salvi est le portrait défiguré d'Edoardo, Wilhelm est la parodie du mythe créé par Arturo, et les oiseaux de *La Storia* disent à l'enfant que "*tutto è uno scherzo*" laissant ainsi entendre qu'il n'y a pas d'autre réalité que la mort.

En réalité, Elsa Morante raconte ses angoisses. Elle s'enferme dans ses propres mythes, elle se débat dans la toile de ses fantasmes et cède constamment au sortilège des illusions pour se détourner de la réalité. Du moins jusqu'au moment où, dans *La Storia*, la réalité de

---

<sup>27</sup> Édition Einaudi de 1974.

<sup>28</sup> Les œuvres néoréalistes et, plus généralement, les romans ou les films ayant pour thème la seconde guerre mondiale se présentent comme des fictions où les forces du bien sont en lutte contre celles du mal. Il s'agit d'une littérature sur l'héroïsme et non pas d'une littérature sur l'horreur.

l'anéantissement pénètre du paratexte dans le texte, s'insinue dans le langage des animaux et change leur parole en plainte résignée et déchirante (le veau, le cobaye, le désespoir de la chienne Bella). Si Elsa Morante enferme ses personnages dans le mensonge, c'est pour les protéger du mal qui vient du dehors, les frappe par surprise et les emporte. Ce Grand Mal (que la romancière personnifie) est tout ce qui est extérieur, agressif, en désaccord avec le principe du désir. Elsa Morante n'est certainement pas indifférente à ce Grand Mal dont l'histoire est une métaphore. Mais il est vrai aussi que ce Grand Mal que l'écriture essaie d'exorciser appartient, comme les sortilèges, le romanesque et le kitsch, à la réalité fantasmatique de l'écrivain autant qu'à l'espace extérieur.

On trouve dans *Alibi* deux poésies présentées l'une à la suite de l'autre. La première, intitulée *A una bambina*<sup>29</sup>, parle d'une fillette pauvre à qui sa mère a oublié de donner des bijoux. Elle n'a pas eu non plus de marraine pour la tenir sur les fonts baptismaux. "Être né sans être baptisé, c'est pire que d'être mort" dit le proverbe<sup>30</sup>. À qui l'interroge, la petite fille refuse de dire son nom. Timide, elle se tient toujours à l'écart. En face de ce premier texte se trouve la deuxième poésie qui a pour titre *Sheherazade*<sup>31</sup>. On sait que la narratrice des *Mille et une nuits* utilise l'affabulation pour retarder le moment de sa mort. La première poésie présente une orpheline maudite<sup>32</sup> (non baptisée)<sup>33</sup>, qui a d'elle-même l'image d'une petite fille condamnée à la terre et à la cendre<sup>34</sup>. La seconde indique que l'art de raconter est ce qui fait reculer la mort. La juxtaposition des deux poésies montre le rôle joué par les fictions dans l'œuvre de Morante : retarder le moment de la démythification qui est aussi celui où les personnages sont tout à coup placés devant les différentes images de la mort et surtout celle qu'ils portent en eux : l'image dévalorisée de leur corps.

---

<sup>29</sup> In *Opere, cit.*, p. 1380.

<sup>30</sup> "Nata non battezzata, è peggio che morta". *Ibid.*, p. 1380.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1381.

<sup>32</sup> "Donna senz'ori non si sposa" lit-on au vers 15. La petite fille a une "mauvaise mère" et elle n'a pas de "marraine". Pour elle, il n'y aura pas de métamorphose comme dans le conte de *Cendrillon*.

<sup>33</sup> Comme l'ange du rêve, elle est chassée du paradis.

<sup>34</sup> Ce thème est développé dans la nouvelle *Ladro di lumi*.