

lui imbarazzante perché la scrittrice aveva rilevato ridendo la sua timidezza e dopo altri incontri poco significativi, ci furono invece, in seguito al suo trasferimento da Bologna a Roma, alcuni mesi di frequentazione molto piacevole e assidua: si vedevano mediamente a pranzo tre o quattro volte la settimana. Elsa gli faceva confidenze sul proprio passato, diceva di apprezzare i suoi scritti e lo aiutava in ogni difficoltà; inoltre gli fece conoscere alcuni noti intellettuali e i registi Marco Bellocchio e Liliana Cavani. Questa fase si interruppe però in modo brusco intorno al febbraio dell'anno seguente, quando, durante un pranzo tra amici, egli si sentì attaccato duramente da lei per una mancata risposta a una domanda sulla sua fede o meno in Dio (la Morante, sebbene in modo del tutto personale, aveva a cuore il problema religioso). Avrebbe dovuto rispondere affermativamente, ma rispose invece con un «Non so»; ed Elsa andò su tutte le furie. Sui possibili motivi di quel mutato atteggiamento, certo non dovuto alla banalità dell'episodio, Palandri si è in seguito molto interrogato e ha trovato delle possibili risposte, da lui indicate in uno scritto specifico<sup>15</sup>; ed oggi ripensa con pacatezza a quella fase della sua vita. Sul momento, però, visse quel cambiamento con molta sofferenza. Continuarono a vedersi fino a maggio-giugno: mesi che egli, abituato allo sguardo affettuoso di Elsa, ricorda come decisamente pesanti, perché la Morante non gli risparmiava critiche, ritenendo che non aderisse al destino che aveva intravisto in lui: arrivò anche a rimangiarsi quanto di buono aveva detto di *Boccalone*. Palandri attribuisce in parte a questa vicenda la propria decisione di partire per l'Inghilterra. Riacquistò un miglior rapporto con Elsa in seguito, andandola a trovare le volte in cui tornava in Italia: le fece visita anche nella clinica in cui, ormai gravemente malata, era ricoverata. Riconosce di doverle l'idea dello scrivere come mestiere molto alto, che presuppone una lotta continua contro l'artificiosità, il superfluo e la retorica, e lo sforzo di «stare vicini alla verità, magari in silenzio», nella fiducia che poi arriveranno «le buone parole»<sup>16</sup>.

Successivamente si incrinò anche il legame della Morante con il nipote Daniele, che si sentiva sempre più spesso a disagio per i suoi atteggiamenti aggressivi. Il loro rapporto, che aveva conosciuto fin dall'inizio fasi alterne, precipitò infatti nel 1982, in seguito a una sfuriata di lei particolarmente virulenta, che segnò il loro ultimo incontro prima del ricovero. In quel periodo Daniele mangiava spesso con Elsa, che ormai non usciva più e si faceva recapitare i pasti da un'osteria che stava di fronte a casa sua. La richiesta del nipote, da tempo vegetariano, di poter consumare un pasto privo di carne la irritò al punto che giunse a offenderlo pesantemente.

Molto risentito, Dan  
ricoverata al San Gia  
bito da lei e, in quell  
si recò varie volte da l

Peraltro, sulla diff  
soprattutto nel perio  
Carlo Cecchi, le furon  
sua imprevedibilità d  
lattia da lei intuuta ma  
devastanti sia sul corp  
sticata ufficialmente.

### *Aracoeli*: l'impossib

A metà degli anni setta  
nonostante la cupezza d  
come avrebbe in seguito  
gioia della narrazione, c  
trasportare con dedizion  
molto bene Patrizia Cav  
film sulla Morante: quan  
di lavoro, neppure a Nat  
sonaggi la chiamavano a  
le situazioni piacevoli pe  
non le sarebbe stato "nep

*Aracoeli* tenne impegn  
prima stesura, mentre il r  
del 1981, quando la Morar  
con la stesura definitiva<sup>19</sup>.  
seconda redazione del ma  
testo, due cartelle di fogli s  
ne risalenti al 1975), una c  
della parte intitolata «I q  
zione circa settennale, non  
Al centro della vicenda  
intellettuale e poco risolto

Molto risentito, Daniele non la cercò più, fino a quando non seppe che era ricoverata al San Giacomo in seguito a un tentativo di suicidio: andò subito da lei e, in quell'occasione, fu accolto con molta dolcezza. In seguito si recò varie volte da Elsa in clinica, non sempre trattato benevolmente.

Peraltro, sulla difficoltà di frequentare la scrittrice negli ultimi anni e soprattutto nel periodo finale, concordano anche quegli amici che, come Carlo Cecchi, le furono più vicini. Al di là del suo carattere difficile e della sua imprevedibilità di sempre, l'idrocefalia di cui soffriva Elsa, una malattia da lei intuita ma non rivelata a nessuno, cominciò a produrre effetti devastanti sia sul corpo che sulla mente ben prima che essa fosse diagnosticata ufficialmente.

### *Aracoeli*: l'impossibile ritorno alla madre

A metà degli anni settanta, Elsa Morante iniziò la stesura di *Aracoeli*, che, nonostante la cupezza del contenuto, le dava tuttavia «una grande gioia», come avrebbe in seguito dichiarato a Jean-Noël Schifano<sup>17</sup>. Si trattava della gioia della narrazione, che per lei era come un fiume da cui amava lasciarsi trasportare con dedizione assoluta e con una sorta di curiosità. Lo ricorda molto bene Patrizia Cavalli, intervistata da Francesca Comencini nel suo film sulla Morante: quando Elsa scriveva, nulla le faceva saltare un giorno di lavoro, neppure a Natale o a Pasqua, perché, come era solita dire, i personaggi la chiamavano a casa regolarmente e lei doveva lasciare gli amici e le situazioni piacevoli per raccontare di qualcuno che «magari nella vita» non le sarebbe stato «neppure simpatico».

*Aracoeli* tenne impegnata la scrittrice dal 1975 al 1981. Al 1975 risale la prima stesura, mentre il rifacimento si colloca dal febbraio 1977<sup>18</sup> alla fine del 1981, quando la Morante completò la battitura a macchina, coincidente con la stesura definitiva<sup>19</sup>. Undici gli album numerati che costituiscono la seconda redazione del manoscritto, cui bisogna aggiungere un album fuori testo, due cartelle di fogli sciolti (da cui si ricavano date della prima redazione risalenti al 1975), una cartella di frammenti e di notazioni e una stesura della parte intitolata «I quartieri alti»<sup>20</sup>. Si trattò dunque di un'elaborazione circa settennale, non meno lunga di quella di *Menzogna e sortilegio*.

Al centro della vicenda c'è il quarantatreenne Manuele, in crisi come intellettuale e poco risolto nella sua omosessualità, che, giunto ormai,

dopo una serie di dolorose vicende familiari e affettive, a uno stato di irrimediabile infelicità e di profondo sradicamento morale e intellettuale rispetto al mondo che lo circonda, decide di compiere un viaggio, reale e simbolico, nella Spagna di sua madre Aracoeli, precisamente nello sperduto villaggio di El Almendral, in provincia di Almeria. Questa esperienza diventa per lui l'occasione per rintracciare il senso del rapporto con lei che, nel bene e nel male, è stata la persona più importante della sua vita. L'antefatto non è ricostruito in modo lineare, ma riaffiora a tratti alla memoria di Manuele nel corso del viaggio. Veniamo così a sapere come il padre Eugenio, innamoratosi di Aracoeli, una ragazza spagnola poverissima, ma meravigliosamente bella, l'abbia portata a Roma, prendendole per i primi anni un piccolo appartamento nel quartiere popolare di Monte Sacro e facendola poi accedere con tutti gli onori, dopo la nascita del primogenito e le nozze, ai cosiddetti «Quartieri Alti». Manuele ricorda poi come la madre, dopo la morte della secondogenita Carina, sia precipitata in una crescente follia, trasformandosi, da sposa casta e pudica, in una disperata ninfomane, fino a diventare, abbandonato il tetto coniugale, una prostituta d'alto bordo in una casa di appuntamenti. Affidato agli algidi nonni paterni che vivono a Torino, il ragazzo vedrà un'ultima volta Aracoeli poco prima della sua morte. Tutto questo terribile passato si alterna costantemente per il protagonista al presente del viaggio in Spagna verso l'Eden sperato di una nuova simbiosi con la madre e verso l'inferno reale del progressivo distacco da lei e dal senso della vita. La Spagna mitica di Aracoeli si rivelerà una deserta pietraia: simbolo molto fisico, corporeo, e dunque densamente metonimico, dell'impossibilità di una redenzione. Né l'amore tardivamente riscoperto per la figura malinconica del padre – morto a sua volta alcolizzato per la disperazione indotta in lui dalla morte della moglie – aggiungerà speranza alla desolazione del protagonista, che si assimilerà a quella del mondo, di un mondo che sembra aver smarrito il proprio significato e i propri colori.

### Un narratore interno con tentazioni di onniscienza

Manuele è sostanzialmente un narratore interno che racconta ciò che ha vissuto direttamente, oppure di cui ha sentito parlare dalla madre o da altri, e gli stati d'animo suscitati in lui da quei ricordi. Quando non ha assistito a

...ora  
...che questo sia uno dei miei ricordi apocrifi?  
...inquieto del mio cervello è capace di fabb  
...a volte remote e fittizie come morgane, e a vo  
...che io m'incarno in loro. Succede, a ogni modo,  
...scoprono più veri del vero (Aracoeli, vol. II, p)

...scrittrice può autorizzare Manuele  
...passato non solo reale ma anche visionari  
...alcune situazioni fantasticate in modo es  
...coloreggiato. Ciò vale per la scena dello  
...a quale riaffiorano precise sensazio  
...per il mondo mitizzato di "Totetaco", co  
...bambino il quartiere di Monte Sacro. Il g  
...protagonista pretende, parlando a cospetto  
...tutto, di ricordare il momento della sua n

...ancora più indietro nel tempo, il 4 novembre  
...È il giorno della mia nascita, mia prima sep  
...strappano dalla sua vagina per espor  
...l'esperienza della separazione: e io devo a  
...col primo gesto delle mie mani, che fu d

...ancora più arbitrario di tale "onniscier  
...nella mente della madre bambina e adol  
...delle mestruazioni, citando particolari  
...prima della pazzia, non avrebbe certo

...dormendo vicino a tua madre, sognasti che da  
...forma di toro dritto in piedi, che agitava le zam  
...con un grido balzasti su sveglia, e piangesti al trov  
...schiaro di sangue, certo per una cornata di quel  
...oni avevi, allora? Dodici, tredici. Non ti era p  
...ti fermentava nella carne. E forse propri  
...le tue sise e spuntare i ricetti sul

qualcosa di cui parla, avverte prudentemente il lettore, sottolineando il carattere soggettivo del suo racconto e la possibilità che certe memorie siano spurie. Per esempio, nel momento in cui introduce l'immagine vivissima di sé al petto della madre, riflessa in uno specchio, afferma:

Può darsi che questo sia uno dei miei ricordi apocrifi? Nel suo lavoro continuo, la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricare delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m'incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero (*Aracoeli*, vol. II, pp. 1049-50).

Su questa base la scrittrice può autorizzare Manuele a ripercorrere la strada di un passato non solo reale ma anche visionario, consentendogli di scendere in alcune situazioni fantastiche in modo estremamente intenso, vivo e particolareggiato. Ciò vale per la scena dello specchio, appena citata – rispetto alla quale riaffiorano precise sensazioni visive, olfattive e gustative – o per il mondo mitizzato di "Totetaco", come veniva chiamato da Manuele bambino il quartiere di Monte Sacro. Il gioco si fa più ardito quando il protagonista pretende, parlando a cospetto di un immaginario tribunale interno, di ricordare il momento della sua nascita:

E indietro, ancora più indietro nel tempo, il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi strappano dalla sua vagina per espormi alla loro offesa. [...] Vivere significa: l'esperienza della separazione: e io devo averlo imparato fino da quel 4 novembre, col primo gesto delle mie mani, che fu di annaspare in cerca di lei (pp. 1057-8).

Un momento ancora più arbitrario di tale "onniscienza" è quello in cui Manuele entra nella mente della madre bambina e adolescente a proposito della comparsa delle mestruazioni, citando particolari che Aracoeli, estremamente pudica prima della pazzia, non avrebbe certo riferito a nessuno.

E una notte, dormendo vicino a tua madre, sognasti che dalla finestra entrava un incendio in forma di toro dritto in piedi, che agitava le zampe contro di te. A un tale sogno, con un grido balzasti su sveglia, e piangesti al trovarti insanguinata, e il lenzuolo macchiato di sangue, certo per una cornata di quel toro. [...].

Quanti anni avevi, allora? Dodici, tredici. Non ti era passata la voglia della bambola, anzi ti fermentava nella carne. E forse proprio quella era l'urgenza che faceva lievitare le tue sise e spuntare i ricetti sul tuo nido di sangue. [...].

Così dentro di te incominciò l'aspettazione inconsapevole del seme. Non per la tua felicità sessuale (questa non fu mai promessa alla tua sorte) ma perché, a tua stessa insaputa, da quel seme gettato dentro il tuo nido spunterebbe viva la tua muñeca: il balocco sempre agognato per le tue canciones de cuna (pp. 1166-7).

E Manuele continua a lungo il ritratto di una giovane Aracoeli assolutamente indenne dal desiderio sessuale, riflettendo forse in questo il proprio mito infantile di una madre e in qualche modo, per estensione, anche di un padre (lo stesso Eugenio appare in tutto il romanzo timido e puro) estremamente casti; ma lo fa con il piglio di un narratore onnisciente, non di un narratore interno<sup>21</sup>. Questo però, anziché togliere mordente alla narrazione, la rende, nella sua mescolanza di verosimiglianza e visionarietà, più ricca e affascinante.

Se questa contaminazione di realtà e fantasia è palese nella ricostruzione della storia della giovane Aracoeli, si può legittimamente sospettare – e lo stesso Manuele ci consente di farlo con i suoi frequenti discorsi sulle proprie memorie “spurie” – che anche le vicende dell'Aracoeli impazzita, cui egli dice di avere assistito, non siano sempre ricostruite con esattezza. D'altronde, esiste un appunto della Morante – riferito da Concetta D'Angeli e contenuto nel quaderno sesto dei manoscritti di *Aracoeli* – attestante il fatto «che nel primo abbozzo del romanzo l'autrice pensava a una sua bipartizione, dividendo la narrazione in una “Parte prima La notte dei santi” e una “Parte seconda La notte dei morti”»<sup>22</sup>. Titoli che, se utilizzati, avrebbero restituito, oltre che il più immediato riferimento alle festività cattoliche dei Santi e dei Morti (giorni in cui si svolge il viaggio di Manuele e a proposito dei quali c'è nei manoscritti un altro appunto preciso<sup>23</sup>), le tragiche vicende e la rovina progressiva di una famiglia infelice; ma, nello stesso tempo, le intermittenti opposizioni manichee tra bene e male, tra idealizzazione e distruzione, che sono evidenti nel protagonista Manuele a causa della sua angoscia nevrotica, non certo inferiore a quella derivata dalle disgrazie familiari.

Come già nell'*Isola di Arturo*, viene utilizzata in *Aracoeli* una figura di io narrante maschile, che non rivela però, come in quel caso, un atteggiamento baldanzoso (pensiamo ad Arturo di fronte a Nunziata); ma piuttosto una forte e sofferente sensibilità, e un perenne e ostentato desiderio di riconoscimento e d'amore, destinato a rimanere costantemente insoddisfatto.

In questo agivano di certo alcuni aspetti della personalità di Elsa, nella quale oltretutto, in quel momento della vita, l'improvviso e deflagrante

dal paradiso di Totetaco  
no di El Almendral

...e sottile mediazione della Morante tra istanze  
...attività, attraverso un personaggio “alibi”, ri  
...spaziali del romanzo, tutti in qualche mo  
...o di viaggio di Elsa, ma nello stesso tem  
...protagonista.

...posizioni geografiche sono ben precise: la Rom  
...San Lorenzo e quella ricca dei cosiddetti  
...nghese, poi degradata dalla guerra: la M  
...mica di El Almendral.

...del narratore interno dà  
...che segnano le tappe essen  
...e lo ha ampiamente per  
...viaggio, nel quale co  
...che, con l'*Odissea*, co

invecchiamento deve aver accentuato le antiche problematiche rispetto al corpo e al timore della decadenza fisica. Inoltre la sua stessa, crescente sfiducia nella politica e nella storia può averla indotta a prestare almeno in parte al protagonista una visione del destino umano e del mondo che lei stessa avrebbe potuto sottoscrivere. Da qui l'assenza di quel colloquio e di quell'ammiccamento al lettore che si esprimeva nei romanzi precedenti con epigrafi, citazioni, titoli accattivanti dei capitoli e apostrofi dirette<sup>24</sup>; e invece la scelta di una narrazione centrata su un lungo, errabondo e doloroso discorso di Manuele con sé stesso.

Tale assenza di contatto con il lettore, se da una parte rende più solipsistica l'avventura del protagonista, dall'altra ne garantisce anche una maggiore autenticità, non nel senso che egli dica sempre cose vere, ma nel senso di una possibile, densa problematicità che ponga al bando qualunque vergogna e qualunque remora. E questo consente, di contro alla mancanza di un pubblico ideale, un più schietto scambio tra la scrittrice e il suo narratore interno.

### Lo spazio dal paradiso di Totetaco all'inferno di El Almendral

La costante e sottile mediazione della Morante tra istanze personali e bisogno di oggettività, attraverso un personaggio "alibi", risulta evidente già dagli elementi spaziali del romanzo, tutti in qualche modo legati a esperienze di vita o di viaggio di Elsa, ma nello stesso tempo perfettamente calibrati sul protagonista.

Le indicazioni geografiche sono ben precise: la Roma popolare di Monte Sacro e di San Lorenzo e quella ricca dei cosiddetti «Quartieri Alti»; la Torino borghese, poi degradata dalla guerra; la Milano modesta delle camere d'affitto e degli alberghetti squallidi; la Spagna piovosa di Almeria e quella desertica di El Almendral.

Il discorso del narratore interno dà molto spazio agli spostamenti spaziali che segnano le tappe essenziali della sua vita, soprattutto al viaggio finale sulle tracce della perduta Aracoeli. Il romanzo anzi si configura – e lo ha ampiamente notato Concetta D'angeli – come il racconto di un viaggio, nel quale confluiscono elementi collegabili con il mito di Orfeo, con l'*Odissea*, con l'*Eneide* e con la *Commedia* dante-

sca, ma anche con l'immersione proustiana nella memoria e freudiana nell'inconscio<sup>25</sup>.

Per quel che riguarda il modello dantesco del viaggio (che consente, tra l'altro, di avvicinare *Aracoeli* a *Petrolio* di Pasolini<sup>26</sup>), si può cogliere però un capovolgimento di direzione, nel senso che il passaggio avviene dal paradiso all'inferno, cioè dal paradiso del mitizzato Totetaco all'inferno del presente di Manuele a Milano e in Spagna: una desolazione che raggiunge il suo apice durante la visita al desertico e pietrificato paese materno, cui non segue un'altra tappa rigeneratrice, ma soltanto il ricordo della triste visita del protagonista al padre, figura mesta e un po' evanescente, come alcuni personaggi del *Purgatorio* dantesco.

Totetaco è l'Eden dell'infanzia e del rapporto incantato di Manuele con la madre. È vero che il primo accenno a questo luogo è il riferimento preciso a «una di quelle villette di tipo impiegatizio quali se ne fabbricavano ancora in periferia prima del grande affollamento» (p. 1179); ma poi, a questo Totetaco, ne subentra un altro fantasticato, circondato non già da «un irrisorio giardinetto domestico» (*ibid.*), bensì da «un giardino con fiori non comuni, assai più grandi dei soliti» (p. 1183). Similmente, alla «bosaglia» da cui doveva essere di fatto circondato il quartiere si sostituisce, nella memoria del protagonista, una «grande foresta» con «una popolazione arborea di giganti» (pp. 1182-3). In quel luogo esisteva per il bambino Manuele, come per Useppe nella *Storia*, «una parentela stretta fra tutte le cose: tutte apparentate dalla luce» (p. 1183).

Quella di Totetaco è dunque, nel ricordo di Manuele adulto, una piccola cosmogonia, avente come fulcro la casa in cui egli viveva con la madre. In questa cosmogonia entrava anche la religione particolarissima che Aracoeli proponeva al figlio. In base a essa, «Dio era Jesus, ma era anche il padre di Jesus, e anche sua madre» (p. 1186). Una trinità, dunque, nella quale il terzo elemento non era lo Spirito Santo, bensì Maria. Questa poi, anziché essere unica, era costituita da tante Semprevergini con i loro nomi precisi e le loro diverse, ma sempre eleganti, vesti. La principale di esse era però Nostra Signora Macarena, che, pregata nel modo giusto, rimediava a tutti i mali. Le Semprevergini erano «dee» dai molti nomi che fluttuavano per Totetaco: un mondo dove tutto era insieme umano e divino, maschile e femminile. In questa realtà incantata Manuele viveva in simbiosi con Aracoeli.

In seguito al matrimonio tra i genitori, il mondo – non solo spaziale – del bambino muta radicalmente con il passaggio a quelli che Manuele

LA MORANTE E LA PIETRO  
 «Quartieri Altì». In queste doppie  
 di un infantile senso di soggezione provat  
 da un quartiere popolare a uno signor  
 «Quartieri Altì» design  
 geografica oppure sociale; ma è certo che m  
 Quartieri Altì erano una sede favorita, in ger  
 superiori: specie nella zona «residenziale», de  
 nuova (p. 1070).  
 domina anche in molti altri passi del roma  
 dimora alla quale Manuele e Aracoeli so  
 dalla sorella del padre, la zia Monda,  
 aristocratico-borghese, al portiere, all'  
 Accademia (da pensarsi e da nominare  
 le lettere maiuscole), a Lydia Zante, «v  
 anzi di un «GENERALE», al viscido  
 ZANCHI» (p. 1072), come da bigli  
 un molestatore di bambini.  
 l'antipatia per i vicini della nuova  
 a mantenere almeno in parte la  
 per esempio, negli scherzi che sono s  
 Solo a un certo punto la crescend  
 della piccola Carina, allontana semp  
 cruciale incontro di Aracoeli, in una latt  
 con l'inquietante «donna-cammello»  
 della prostituzione nella misteriosa  
 (p. 1363), sembra al bambino «una  
 spendi misteri femminili» (p. 1362);  
 ordinario, per quanto «distinto»,  
 combinano «stili» falsi e disparati, second  
 (pp. 1362-3).  
 ricca, dove, presso i nonni paterni, M  
 da casa di Aracoeli, non trov  
 ambiente è invece ben del

le definisce i «Quartieri Alti». In queste doppie maiuscole c'è tanto il ricordo di un infantile senso di soggezione provato da lui e dalla madre nel passaggio da un quartiere popolare a uno signorile quanto un senso di ironia adulta:

Non ho mai saputo se il nome «Quartieri Alti» designasse propriamente un'altitudine geografica oppure sociale; ma è certo che molti cittadini romani, nel proferirlo, assumevano un'aria pomposa e quasi ghiotta di signorilità accreditata. E difatti i Quartieri Alti erano una sede favorita, in genere, dalle classi borghesi medie e superiori: specie nella zona «residenziale», dove appunto si trovava la nostra casa nuova (p. 1070).

E l'ironia domina anche in molti altri passi del romanzo relativi alla nuova, elegante dimora alla quale Manuele e Aracoeli sono stati "promossi", e ai suoi abitanti: dalla sorella del padre, la zia Monda, che si pasce di quella mondanità aristocratico-borghese, al portiere, all'«ECCELLENZA» della Reale Accademia (da pensarsi e da nominare come se il suo titolo abbia tutte le lettere maiuscole), a Lydia Zante, «vedova anziana di un Generale», anzi di un «GENERALE», al viscido dirimpettaio «GR. UFF. ORESTE ZANCHI» (p. 1072), come da biglietto da visita, che poi si rivelerà un molestatore di bambini.

Nonostante l'antipatia per i vicini della nuova casa, qui Aracoeli e Manuele riescono a mantenere almeno in parte la loro allegria e complicità, visibili, per esempio, negli scherzi che sono soliti fare ai signorili abitanti del luogo. Solo a un certo punto la crescente follia della madre, dopo la morte della piccola Carina, allontana sempre più Manuele da lei, fino al cruciale incontro di Aracoeli, in una latteria di un quartiere più modesto, con l'inquietante «donna-cammello», che l'accosta alla squallida realtà della prostituzione nella misteriosa *Quinta*. Luogo che, in quanto avvolge sua madre e gliela nasconde con «un alto recinto di muro e di ferro» (p. 1363), sembra al bambino «una dimora di eleganza fastosa e di stupendi misteri femminili» (p. 1362); ma è «in realtà, un villino abbastanza ordinario, per quanto "distinto"», di un liberty «spurio, dove si combinano "stili" falsi e disparati, secondo un ideale estetico approssimativo» (pp. 1362-3).

Della Torino ricca, dove, presso i nonni paterni, Manuele viene mandato dopo la fuga da casa di Aracoeli, non troviamo particolari precisazioni di luoghi. L'ambiente è invece ben delineato in senso sociale e psicologico



in relazione al comportamento dei nonni stessi, definiti da Manuele adulto, con riferimento al *Don Giovanni* di Mozart, «una sorta di sdoppiamento della Statua parlante del Commendatore» (p. 1399). Gelidi e distaccati, anzi del tutto estranei al malcapitato nipote, essi costituiscono la testimonianza, più imbalsamata che vivente, di un'aristocrazia in declino e ormai disumanizzata, sebbene tesa a salvare un decoro formale. Esempio massimo di questo atteggiamento è la cerimonia-tortura della cena, in cui Manuele diventa una sorta di imputato per la sua ignoranza del galateo, intollerabile per la nonna e da lei ascritta dichiaratamente ad Aracoeli. Unici interessi dei due vecchi gli studi di un astratto "Diritto" per il nonno e la collezione di parrucche antiche per la nonna.

Torino si precisa invece da un punto di vista architettonico in relazione alla casa di appuntamenti in cui nel 1950 Manuele si lascia condurre da uno studente, detto «il Siciliano», conosciuto in una latteria. Il palazzo, un tempo signorile, è ormai completamente degradato e si è trasformato, come molti altri casamenti, in un insieme di «dormitori e colonie di fuggiaschi e senzatetto» (p. 1139).

La rappresentazione del percorso che conduce alla camera, dove una donna già molto sfiorita si concede per qualche soldo, è estremamente minuziosa e culmina nella descrizione della stanza stessa:

[...] una camera bislunga, che da una finestra in fondo riceveva uno scarso chiarore diurno, grigiastro e piovigginoso. La prima sensazione che mi colpì allo stomaco fu l'odore del luogo: un miscuglio di fiati notturni, petrolio bruciato, biancheria sudicia, urina, lievito e cipria. [...] Scorsi, nel medesimo tempo, che la camera, in tutta la sua superficie, era occupata da vari letti male rifatti; e di sotto a uno, il più prossimo, appariva un orinale piccolo da bambini. Allora mi resi conto che in quell'odore composito c'era anche un sentore d'infanzia: ossia quel puzzo di moccio, sporcizia incrostata, lagrime e forse anche malattia, che si avverte - per esempio - in certi asili popolari (pp. 1140-1).

La precisione descrittiva si giustifica prima di tutto in riferimento all'angoscia riaffiorante nella memoria di Manuele del sé stesso di un tempo, terrorizzato dal suo primo impatto con una donna, oltretutto prostituta. Nella rievocazione emerge però anche un grande senso di *pietas* per quel mondo popolare turbato negli affetti più sacri da un'indigenza che il dopoguerra non ha certo risolto. Una *pietas* che non stride in Manuele, soprattutto nei confronti dei bambini presenti nell'edificio e nella stanza, se si considera il suo istintivo senso materno, sperimentato da adolescente in

LA FIABA MORANTE E LA PIÙ  
 nei confronti del compagno più  
 appieno anche il senso m  
 della stessa Morante, quale l'avevan  
 però di tristezza e di rassegnazion  
 tali elementi erano temperati dall  
 Usepe: per esempio nelle scorrit  
 del dormitorio di Pietralata e ne  
 Bella.  
 più fugaci sono i riferimenti di M  
 a pochi luoghi: l'azier  
 in relazione a  
 «albergo  
 la squallida stanza dell'  
 (p. 1052) in cui vive negli ultimi ter  
 beria.  
 dell'ultima sua dimora milanese Manuel  
 in relazione alla camera d'albergo in c  
 del suo viaggio verso il paese della  
 stanza è quale potevo aspettarmela: una sta  
 diversa da quella che ho lasciato staman  
 e fiorellini: intristiti; un lavandino co  
 l'abitudine - ho usato come orinatoio; u  
 zetto, nell'interno, trasuda odori sporchi; e  
 bruno rossiccia, con un logoro scendile  
 la descrizione dell'aeroporto  
 menti essere quello di Linate:  
 del Terminal, basso e giallastro, si lev  
 dalle scarse costruzioni disordinate sim  
 un cataclisma. Escluso dal clamore delle vi  
 bruttezza informe senza duomi né inseg  
 di ristoro (p. 1053).  
 arrivo di Manuele verso il deserto, c  
 per lui l'Andalusia di El Almendra  
 per una visione a ritroso nel passato e p  
 di Manuele in corriera ad  
 ifica "specchio del m

collegio nei confronti del compagno più piccolo Pennati. Ma di certo in lui si esprimono appieno anche il senso materno e la sensibilità umana e sociale della stessa Morante, quale l'avevamo conosciuta nella *Storia*. Con un di più però di tristezza e di rassegnazione rispetto al precedente romanzo, dove tali elementi erano temperati dalla grazia incantata che suscitava il piccolo Useppe: per esempio nelle scorribande con il fratello Nino, nelle ispezioni del dormitorio di Pietralata e nelle passeggiate lungo il Tevere con la cagna Bella.

Ancora più fugaci sono i riferimenti di Manuele a Milano. Questa città compare in relazione a pochi luoghi: l'azienda editoriale in cui il protagonista lavora; la squallida stanza dell'«alberghetto nei paraggi di Porta Ticinese» (p. 1052) in cui vive negli ultimi tempi; lo scalo aereo di partenza per Almeria.

Dell'ultima sua dimora milanese Manuele parlerà indirettamente in seguito, in relazione alla camera d'albergo in cui passerà la notte ad Almeria nel corso del suo viaggio verso il paese della madre:

La stanza è quale potevo aspettarmela: una stanza d'albergo di penultima classe, poco diversa da quella che ho lasciato stamane a Milano. Sul muro una carta a losanghe e fiorellini: intristiti; un lavandino con acqua corrente, che subito – secondo l'abitudine – ho usato come orinatoio; un armadio a specchio traballante, che certo, nell'interno, trasuda odori sporchi; e un lettuccio affagottato nella sua coperta bruno rossiccia, con un logoro scendiletto ai piedi (p. 1160).

Più dettagliata la descrizione dell'aeroporto milanese, che si intuisce da vari elementi essere quello di Linate:

L'edificio del Terminal, basso e giallastro, si leva nel mezzo di un vasto terreno brullo, dalle scarse costruzioni disordinate simili a murature provvisorie alzate dopo un cataclisma. Escluso dal clamore delle vie centrali, questo sito suburbano, nella sua bruttezza informe senza duomi né insegne, mi accoglie come una foce di quiete e di ristoro (p. 1053).

È il primo avvio di Manuele verso il deserto, con un'anticipazione di quella che sarà per lui l'Andalusia di El Almendral. In fondo quale luogo migliore per una visione a ritroso nel passato e per un incontro sacro se non il deserto?

L'arrivo di Manuele in corriera ad Almeria – il cui suadente nome arabo significa “specchio del mare” – avviene verso sera nella pioggia, e

ai luoghi non sono quelli solari delle cartoline colorate spedite dallo zio Manuel. Egli si aggira in stradine fuori mano, dove il rumore risulta meno assordante e la presenza umana più scarsa:

Il porto è buio, e dalle nubi un chiarore scarso rimanda in basso per l'aria la stessa tinta grigia di quella immensa lastra di pietra (p. 1103).

Certo non somigliano a queste le serate andaluse quali se le aspetta la gente del Nord (forse avevo anch'io creduto che l'unica stagione dell'Andalusia fosse l'estate?) Ma per me è meglio così. Terribile sarebbe stato sbarcare all'approdo famoso della cartolina [dello zio Manuel], dentro la baia turchino-perla guardata dalla Porta d'oro, quando *tutti loro* ne sono assenti. In realtà questo, per essi, è un luogo straniero, come, per me, è un deserto (p. 1104).

Su quello sfondo cupo, cresce in Manuele la sfiducia nel viaggio e il risentimento verso la madre:

E diamoci qua stasera, la malanotte. Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari. [...] Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello. [...] E intanto il filtro stregato che tu impastavi giorno e notte nella mia carne, era proprio questo: il tuo falso eccessivo amore, a cui mi rendesti assuefatto, come a un vizio incurabile (p. 1163).

Ma le maledizioni non sono certo definitive e la memoria riporta a tratti il protagonista al rapporto simbiotico con Aracoeli, inducendolo a seguire fino in fondo la sua «fiaba estrema» (p. 1198), con un viaggio in corriera a El Almendral. Manuele attraversa una regione che gli sembra dapprima, guardando senza occhiali, «una qualche necropoli fossile di tempi preumani» (p. 1199) colma di scheletri, e poi, a uno sguardo più attento, si rivela una terra desertica piena di «crepe e deformità della materia [...] tutta ulcerata, e malata di una sorta di scabbia secca» (p. 1200). Dopo una sosta e una bevuta a Gergal, giunge infine alla meta:

Ecco la svolta di cui mi accennarono alla mèscita [di Gergal]. Ne parte un sentiero scosceso, a saliscendi, che da un lato si affaccia su un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante. Per un tratto, su questo lato, come pure su quello opposto in alto, mi accompagna il solito deserto calcareo del

LA FIABA ESTREMA  
 ... appreso. Ma più in là, d  
 ... fondo, in mezzo al circo ro  
 ... verdeggianti. Un campo! un orto, se  
 ... coltivate: poi fra queste riconosco un  
 ... una vite nuda. Pochi passi più avanti, sulla m  
 ... con una vernice stinta, ma leggibile: El Al  
 ... virgiliane e dantesche di questa voragin  
 ... precisi riferimenti<sup>27</sup>. E certamente essa s  
 ... infernale che segna il termine ultimo  
 ... agli inferi. L'alta valenza simbolica de  
 ... concretezza e con un'assoluta precisi  
 ... Elsa Morante andò in Andalusia due volte: la  
 ... con il giovane amico Allen Midgette<sup>28</sup>; l  
 ... Carlo Cecchi, come lei stessa disse a Jean  
 ... che si chiama El Almendral esiste realmente.  
 ... semplicemente per aver messo a caso la mano su un  
 ... e posato su Almeria. Allora ho detto a Carlo: Al  
 ... un taxista d'una rara intelligenza. Gli ho det  
 ... così: il villaggio che avevo già descritto. Allora  
 ... Elsa, e [sic] El Almendral, villaggio tra i più  
 ... vuoto. Turta povera gente, che aveva dovuto  
 ... Carlo Cecchi la Morante raccontò l'episodio  
 ... geografica. Giunsero ad Almeria verso il  
 ... che allora aveva l'aspetto di una stazione,  
 ... trovavano per il Natale e abbracciavano i p  
 ... da Elsa. Usciti da lì, trovarono un taxis  
 ... che parlava molto bene l'italiano. Elsa gl  
 ... e pietroso che aveva nella mente e di cui  
 ... averlo definito con un nome. Il giorno suc  
 ... a Gergal, dove, all'osteria, c'era il gatto  
 ... Elsa disse che era proprio il posto che cercav  
 ... che compare in *Aracoeli*. Dunque la  
 ... nella sua immaginazione un luogo che pe  
 ... momento successivo. Certamente, in  
 ... particolari osservati durante il viag

colore di sangue rappreso. Ma più in là, dai margini spunta qualche fico d'India. E a distanza, sul basso fondo, in mezzo al circo rovinoso, s'incomincia a distinguere un riquadro piatto verdeggiante. Un campo! un orto, se così può dirsi. Vi si scorgono chiazze regolari coltivate: poi fra queste riconosco un arancio malaticcio, un ulivo storpio, una vite nuda. Pochi passi più avanti, sulla mia sinistra, c'è una targa scritta a mano, con una vernice stinta, ma leggibile: *El Almendral* (p. 1428).

Alle ascendenze virgiliane e dantesche di questa voragine della «sierra» sono già stati fatti precisi riferimenti<sup>27</sup>. E certamente essa si configura come una sorta di baratro infernale che segna il termine ultimo della progressiva discesa di Manuele agli inferi. L'alta valenza simbolica del luogo va di pari passo con una forte concretezza e con un'assoluta precisione geografica.

In effetti Elsa Morante andò in Andalusia due volte: la prima volta, nel dicembre 1962, con il giovane amico Allen Midgette<sup>28</sup>; la seconda nel dicembre 1976 con Carlo Cecchi, come lei stessa disse a Jean-Noël Schifano:

Quel villaggio che si chiama El Almendral esiste realmente. Mi sono recata ad Almeria semplicemente per aver messo a caso la mano su una carta geografica, e il mio dito si è posato su Almeria. Allora ho detto a Carlo: Andiamo ad Almeria. Là giù ho trovato un taxista d'una rara intelligenza. Gli ho detto: Cerco un villaggio fatto così e così: il villaggio che avevo già descritto. Allora lui ha indovinato e mi ha condotta là, e [sic] El Almendral, villaggio tra i più miserabili, e vuoto, completamente vuoto. Tutta povera gente, che aveva dovuto emigrare alla ricerca d'un lavoro<sup>29</sup>.

Anche a Carlo Cecchi la Morante raccontò l'episodio del dito puntato sulla carta geografica. Giunsero ad Almeria verso il 18-19 dicembre, e all'aeroporto, che allora aveva l'aspetto di una stazione, videro molti emigrati che rientravano per il Natale e abbracciavano i parenti con sonori schiocchi, notati da Elsa. Usciti da lì, trovarono un taxista simpaticissimo di nome Angel, che parlava molto bene l'italiano. Elsa gli descrisse un luogo sperduto e pietroso che aveva nella mente e di cui aveva già in parte scritto, senza averlo definito con un nome. Il giorno successivo, il taxista li condusse prima a Gergal, dove, all'osteria, c'era il gatto Patufè; e poi a El Almendral. Elsa disse che era proprio il posto che cercava. Videro anche il cane, il «Perro», che compare in *Aracoeli*. Dunque la Morante aveva già ben presente nella sua immaginazione un luogo che poté di fatto vedere soltanto in un momento successivo. Certamente, in seguito, aggiunse alla descrizione vari particolari osservati durante il viaggio.

El Almendral diventa quindi il segno estremo della discesa di Manuele nel suo inferno personale, venendo a rappresentare con sensoriale evidenza la perdita della madre non solo come persona fisica ma come memoria felice, in contrapposizione alla felice fusione con lei nel paradiso di Tototaco. E, come lo smarrimento di Dante nella "selva oscura" e il suo viaggio all'inferno non indica solo un fatto individuale ma anche qualcosa di più generalmente umano, così l'angoscia di Manuele in una Spagna squallida e desertificata riflette sia la crisi di un individuo ben preciso con una sua storia personale sia la dannazione di un'umanità che ha smarrito il senso di quella *pietas* che è condizione imprescindibile di una vera relazione con il mondo.

### La memoria, il tempo e la storia

A un intreccio di vicende private e pubbliche rimanda anche la dimensione temporale del romanzo.

In *Aracoeli* passato e presente si intersecano costantemente; ma solo a narrazione inoltrata, verso il finale, l'io narrante informa appieno il lettore della tragedia che si è consumata all'interno della sua famiglia, creando una notevole tensione all'interno del racconto.

L'inizio del romanzo è melodioso e immediatamente evocativo di un incantato universo infantile: «Mia madre era andalusa» (p. 1039). Manuele non presenta la madre come genericamente spagnola, ma come «andalusa», una parola che evoca, perfino su un piano fonico, la suggestione di una terra legata a un immaginario collettivo di passionalità, musica, danza, poesia. Inoltre quella prima frase è un perfetto settenario, con un suo ben preciso ritmo, che ricorda quello dell'inizio di *Moby Dick* – opera molto cara a Elsa Morante – nella traduzione di Cesare Pavese: «Chiamatemi Ismaele»<sup>30</sup>. Se il romanzo rivelerà a un certo punto la sua natura drammatica, quell'esordio schiude a orizzonti colorati e inebrianti, collocati in un tempo favoloso; anche se il verbo «era» richiama un tempo irrimediabilmente passato, implicando almeno potenzialmente quella dimensione di dolorosa nostalgia che poi troverà ampio spazio nel seguito della narrazione. Il tono fiabesco continua tuttavia a dispiegarsi nelle prime pagine, in cui Manuele rievoca i racconti di *Aracoeli* sulla sua infanzia, trascorsa in un luogo che era sì «una sorta di sassaia desertica, succhiata

MORANTE E LA PIETRA  
 ...africano, dove spuntavano arbusti che  
 ...nata si moriva di sete» (p. 1040), ma  
 ...di nome Tia Patufè «rosso come l'oro»  
 ...anche Manolo e Manuelito» (p. 1041)  
 ...incantata dell'infanzia e delle orig  
 ...irruzione di due dati crudi: la morte d  
 ...la notizia, pervenutagli in ritardo, nel  
 ...Verano di Roma, dove la madre era stata se  
 ...punto, il narratore comincia a parlare di  
 ...per lasciare la sua squallida vita milanese d  
 ...disperatamente solo, nell'intento assurdo  
 ...sua lontana terra andalusa. Possiamo dunc  
 ...del libro, l'utilizzazione di una serie d  
 ...una nell'altra, con l'affiorare qua e là d  
 ...temporale è perciò resa da un passato in parte  
 ...doloroso e tragico, che fagocita un presente  
 ...futuro, esso si configura in questo modo:  
 ...azzurro nebbioso, io da qualche giorno sono ter  
 ...Aracoeli in tutte le direzioni dello spazio e del ter  
 ...ndo: il futuro. In realtà, nella direzione del mio fut  
 ...binario storto, lungo il quale il solito me stesso, ser  
 ...seguita a portarsi su e giù, come un pendolare ubri  
 ...un urto enorme, ogni traffico cessa. È il punto es  
 ...mezzogiorno accecante, o di mezzanotte cieca, dov  
 ...io (p. 1044).  
 ...appare, più che la semplice fine di tutto  
 ...spettrale, meridiano o notturno che sia,  
 ...perdere tanto il contatto con gli altri  
 ...di consapevolezza di sé, che in for  
 ...rapporto, reale o fantastico, con la m  
 ...luogo dell'abbandono e della solitu  
 ...cecazione dello sguardo amato e od  
 ...complessivo trattamento del tem

da un vento africano, dove spuntavano arbusti che davano solo spine, e la poca erba appena nata si moriva di sete» (p. 1040), ma dove c'erano anche la capra Abuelita, il gatto Patufè «rosso come l'oro», «una vecchierella, miracolosa, di nome Tia Patrocinio» e, soprattutto, «il suo unico fratello Manuel, detto anche Manolo e Manuelito» (p. 1041).

La dimensione incantata dell'infanzia e delle origini è però presto interrotta dall'irruzione di due dati crudi: la morte di Aracoeli, avvenuta trentasei anni prima del tempo in cui Manuele colloca il suo racconto (autunno 1975) e la notizia, pervenutagli in ritardo, nel 1945, del bombardamento del Verano di Roma, dove la madre era stata sepolta.

A questo punto, il narratore comincia a parlare di sé stesso al presente, mentre sta per lasciare la sua squallida vita milanese di intellettuale fallito e di uomo disperatamente solo, nell'intento assurdo di cercare Aracoeli morta nella sua lontana terra andalusa. Possiamo dunque cogliere, fin dalle prime pagine del libro, l'utilizzazione di una serie di retrospezioni che si incastrano l'una nell'altra, con l'affiorare qua e là del presente. La prospettiva temporale è perciò resa da un passato in parte incantato e mitico, in parte doloroso e tragico, che fagocita un presente asfittico e squallido. Quanto al futuro, esso si configura in questo modo:

In quest'autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato a inseguire la mia ragazza Aracoeli in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, fuorché una a cui non credo: il futuro. In realtà, nella direzione del mio futuro, io non vedo altro che un binario storto, lungo il quale il solito me stesso, sempre solo e sempre più vecchio, séguita a portarsi su e giù, come un pendolare ubriaco. Fino a quando sopravviene un urto enorme, ogni traffico cessa. È il punto estremo del futuro. Una sorta di mezzogiorno accecante, o di mezzanotte cieca, dove non c'è più nessuno, e nemmeno io (p. 1044).

Qui il futuro appare, più che la semplice fine di tutto, come una sorta di paesaggio spettrale, meridiano o notturno che sia, in cui Manuele ha la sensazione di perdere tanto il contatto con gli altri, e soprattutto con Aracoeli, quanto la consapevolezza di sé, che in fondo gli era restituita soltanto dal rapporto, reale o fantasticato, con la madre. Il futuro, insomma, è il tempo-luogo dell'abbandono e della solitudine definitivi, in quanto completa cessazione dello sguardo amato e odiato, ricercato e temuto, di Aracoeli.

Il complessivo trattamento del tempo colloca l'ultimo romanzo della

Morante in un quadro di forte modernità e rivela un rapporto significativo con la *Recherche*<sup>31</sup>, confermato da alcune dichiarazioni di Carlo Cecchi circa una rilettura di Proust da parte della scrittrice. In precedenza, intorno al 1966, quando l'amico gliene parlava con grande fervore, recitandole anche alcune pagine a memoria, Elsa si era dimostrata poco coinvolta da quell'opera su un piano emotivo. Invece, a partire dalla primavera 1977, la riprese in mano con immenso interesse. Le dava una grande gioia sapere che tornando a casa avrebbe trovato da leggere Proust, come diceva a Cecchi, che la ricorda letteralmente "rapita" da quella rilettura e ritiene che quell'estate sia stata uno degli ultimi momenti in cui vide Elsa felice.

Ci sono tuttavia alcune significative differenze nell'utilizzazione della tecnica memoriale da parte dei due scrittori. Nella *Recherche* la memoria scatta involontariamente e – lo si è già visto a proposito di *Menzogna e sortilegio* – apporta al suo narratore Marcel un palese piacere fisico oltre che psicologico. In *Aracoeli*, invece, il ritorno del passato (intermittente, abbondante e sempre sensoriale, dunque, in questo senso, proustiano) solo a tratti riconduce il protagonista Manuele alle sensazioni di una lontana felicità; più spesso lo rimanda a una condizione, anche pregressa, di solitudine e di negazione di sé. Per Marcel il reale acquista un valore e diventa gratificante soltanto nella dimensione memoriale: «I veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduti»<sup>32</sup>, cioè quelli persi e ricostruiti dalla memoria e dalla scrittura. Nessun paradiso perduto è invece recuperabile per Manuele. È pur vero che l'Eden dell'infanzia a tratti riemerge in lui; ma il suo stesso pervicace viaggio, che vorrebbe rendere volontaria la memoria, fa sì che il passato gratificante venga continuamente insidiato dal presente doloroso e dallo stesso passato nei suoi aspetti più cupi e disperati.

Il viaggio del protagonista sulle impossibili tracce di Aracoeli avviene durante il classico "ponte" (termine familiare utilizzato dalla stessa scrittrice) autunnale che era usuale alcuni decenni fa: precisamente da venerdì 31 ottobre a martedì 4 novembre 1975. Come è stato notato da Concetta D'Angeli, «nel mese di novembre di quello stesso anno avvengono due morti che per il romanzo morantiano hanno valore di grande momento: quella di Pier Paolo Pasolini, nella notte fra il 1° e il 2, in perfetta coincidenza con il viaggio di Manuele; e quella del Caudillo Francisco Franco, il 20 novembre»<sup>33</sup>. Il che ha chiaramente una significazione simbolica: accanto al riferimento alla scomparsa prematura di Aracoeli, gli accenni indiretti alla morte di Pasolini e diretti a quella di Franco introducono infatti al tema, fondamentale nel romanzo, della morte, consentendo nel

...NARRANTE E LA PIETRAIA DI EL...  
 ...stabilire un legame tra il destino individuale e...  
 ...protezione – per motivi diversi – dei due personag...  
 ...si può cogliere in *Aracoeli*, attraverso una forte...  
 ...quello che sottostà al romanzo *La Storia*»<sup>34</sup>. U...  
 ...la metafora resta comunque importante anch...  
 ...seconda guerra mondiale, che è alla base...  
 ...direttamente in *Aracoeli*, ne circostanzia...  
 ...come si è visto, sono l'anima del racconto. Fin...  
 ...accenna, come si è detto, al gravissimo bom...  
 ...colpi in particolare il quartiere di San Lorenzo...  
 ...Verano. Un avvenimento centrale nel capitolo...  
 ...è visto attraverso lo sguardo di Ida e Ueseppe...  
 ...morte sotto le macerie del cane Blitz e alla per...  
 ...definitiva nel suo intreccio con le piccole stor...  
 ...il bombardamento del cimitero del Verano, in...  
 ...considerato dall'io narrante come una deflagr...  
 ...rettamente connessa con il violato sepolcro ma...  
 ...il giorno e l'ora del bombardamento: era stato sul mez...  
 ...E da allora, nelle mie visioni, quell'ignoto campo mi...  
 ...una canicolare (sapevo che in lingua spagnola verano s...  
 ...za di fumo e d'incendio, da cui mia madre fuggiva impa...  
 ...stessa camicia da notte che portava quando la visi...  
 ...).  
 ...poco più avanti nel romanzo, Manuele vive a...  
 ...onda angoscia di fronte a rovine che sono la pr...  
 ...della guerra civile e dei colpi di cannone sparat...  
 ...dai comunisti:  
 ...domando se questi avanzi non forse risalgano...  
 ...civile. Mi riemerge difatti, da quei giorni, l'ec...  
 ...ora, non so da dove, nella nostra casa dei Q...  
 ...dal mare, coi cannoni.  
 ...in certi stati morbosi, è un corpo malm...  
 ...semplice contatto come una percossa. Da qu

contempo di stabilire un legame tra il destino individuale e quello collettivo, data l'importanza – per motivi diversi – dei due personaggi. Ed è per questa via che si può cogliere in *Aracoeli*, attraverso una forte attenzione alla concretezza del *corpo*, «un parallelismo tra storia privata e storia pubblica, analogo a quello che sottostà al romanzo *La Storia*»<sup>34</sup>. Un parallelismo nel quale la microstoria resta comunque importante anche di per sé e non soltanto quale metafora della grande storia.

La tragedia della seconda guerra mondiale, che è alla base della *Storia*, sebbene non trattata direttamente in *Aracoeli*, ne circostanzia quelle retrospiezioni che, come si è visto, sono l'anima del racconto. Fin dalle prime pagine Manuele accenna, come si è detto, al gravissimo bombardamento su Roma, che colpì in particolare il quartiere di San Lorenzo e il contiguo cimitero del Verano. Un avvenimento centrale nel capitolo della *Storia* sul 1943, dove è visto attraverso lo sguardo di Ida e Useppe alla loro casa distrutta, alla morte sotto le macerie del cane Blitz e alla perdita dei loro pochi averi: in definitiva nel suo intreccio con le piccole storie dei personaggi. Anche il bombardamento del cimitero del Verano, in cui è sepolta Aracoeli, viene considerato dall'io narrante come una deflagrazione quasi cosmica, ma strettamente connessa con il violato sepolcro materno:

Seppi pure il giorno e l'ora del bombardamento: era stato sul mezzogiorno, il 19 luglio 1943. E da allora, nelle mie visioni, quell'ignoto campo mi si rappresentò in un'ora fissa canicolare (sapevo che in lingua spagnola verano significa estate). Una foresta di fumo e d'incendio, da cui mia madre fuggiva impaurita, sporca di sangue, nella stessa camicia da notte che portava quando la visitai per l'ultima volta (p. 1043).

Similmente, poco più avanti nel romanzo, Manuele vive ad Almeria un senso di profonda angoscia di fronte a rovine che sono la probabile, triste reminiscenza della guerra civile e dei colpi di cannone sparati dal mare per liberare la città dai comunisti:

E incerto mi domando se questi avanzi non forse risalgano ai giorni ormai remoti della guerra civile. Mi riemerge difatti, da quei giorni, l'eco di una notizia appena raccolta, allora, non so da dove, nella nostra casa dei Quartieri Alti: di Almeria bombardata dal mare, coi cannoni. [...]

La memoria, in certi stati morbosi, è un corpo malmenato e livido, che può restituire un semplice contatto come una percossa. Da quando, ragazzino, attraverso



sai certe zone devastate dalla guerra, la vista di una qualsiasi demolizione o casuale distruzione, mi provoca un urto brutale, quale di un pugno nelle costole (p. 1107).

Nel discorso di Manuele non compare alcuna ostentazione ideologica: semplicemente – in contrasto con la giustificazione delle cannonate da parte della reazionaria zia Monda – emerge il suo disgusto per la violenza della guerra, anch'esso non ideologizzato, bensì risolto attraverso un soggettivo rifiuto fisico.

Il riferimento storico più evidente nel romanzo è certamente quello al vincitore fascista della guerra civile spagnola Francisco Franco, perfettamente collegato con le vicende del protagonista, che nutre fin da bambino una forte antipatia per il *Caudillo*, visto come nemico del mitizzato zio materno, il comunista Manuel, ucciso dai falangisti. Tuttavia, nel momento del viaggio in Spagna, il dittatore sta per morire: è anzi un morto vivente tenuto artificialmente in vita soltanto per motivi politici. Tutto ciò non può più eccitare l'odio e il desiderio di vendetta di Manuele; ma diventa il concreto emblema di un mondo mostruoso che, nella sua aberrazione, è andato oltre il suo stesso principale fautore. Alla fine di Franco egli contrappone quella dei giovani antifranchisti e la stessa uccisione di Manuel:

E in più luoghi, inquadrato con vernice rossa, è affisso un manifesto – recente, ma già guasto dalle intemperie –, con le fotografie di alcuni guerriglieri baschi condannati alla garrota per crimine di complotto antifranchista. Uno di loro (si direbbe il più giovane) ha grandi occhi spalancati, così chiari che nella stampa appaiono bianchi, senza pupilla. E per quanto io non segua le vicende pubbliche, solo a guardare quegli occhi indovino che ormai la sua sentenza di garrota è stata eseguita. Così finalmente il giovane basco è trasmigrato, irraggiungibile, di là da Bilbao e da Madrid, accolto e festeggiato, con baci e risa da mio zio Manuel, l'andaluso.

I loro bei corpi adolescenti sono intatti, e né il Basco né l'Andaluso non ricordano più neppure il nome del Caudillo Generalissimo. Il quale intanto, vecchio di più di ottant'anni, si dibatte sulla crosta terrestre, contro la propria scadenza ormai prossima (p. 1055).

Manuel è un personaggio importante nel romanzo: insieme carnale ed evanescente, storicizzato e utopico. Idealmente appartenente alla categoria dei Felici Pochi, appare al nipote Manuele come l'immagine incarnata dell'eroe fulgido e incorrotto: una sorta di Che Guevara *ante litteram*. Il

MANUEL E LA PIETRAIA DI  
 Manuel trascorre nel romanzo come una  
 rappresentata dalla percezione, a tratti casta, a tr  
 del quale costituisce un alter ego positivo.  
 del *Mondo salvato dai ragazzini*, app  
 intatto, nonostante la morte, che solo a t  
 oltre il luogo e il tempo della sua vita,  
 Manuele pensa mentre in corriera si sta av  
 si fonde con una serie di richiami dolorosi al  
 accenna forse alla presa di Malaga, evocata ieri sera  
 la strada corsa dai fuggiaschi verso Almeria? Ai mie  
 di aerei, fragori di cingoli e urla. Ma di tutto que  
 Ero un muchachito. Quegli eventi, per me, sono lon  
 la presa di Cartagine. Forse Manuel fu abbattuto su q  
 altri corpi, a mucchio, in questo tratto di terra steppo  
 è il bombardamento del Verano, a Roma? Questo sil  
 dai polmoni della folla compressa nella camera delle "c  
 a un passo veramente cruciale. Da un lato  
 l'ennesima volta un'estraneità alla meditazione  
 collegando le percezioni che ha della guerra con  
 di colpa, dovuto verosimilmente alla sua o  
 mostra una forte sensibilità agli "scandali" c  
 costituiscono un suo punto d'incontro con il per  
 dai ragazzini e della *Storia*. Tuttavia, mentre n  
 più feroce agli ambienti altolocati con cui h  
 Manuele salva certi pseudorivoluzion  
 maestro della rivoluzione proletaria  
 quale era stato impietosamente c  
 solo rivisto proprio poco prima dell  
 sociale, pur essendo ormai del tutto  
 ben vestito e azzimato, parlav  
 la propaganda a un grosso part  
 dalla borghesia» (p. 1158), ne

personaggio di Manuel trascorre nel romanzo come una musica, le cui variazioni sono rappresentate dalla percezione, a tratti casta, a tratti sensuale, che ne ha Manuele, del quale costituisce un *alter ego* positivo.

Simile al Pazzariello del *Mondo salvato dai ragazzini*, appare di solito con il suo bel corpo intatto, nonostante la morte, che solo a tratti sembra averlo realmente colpito e che comunque, anche in questi casi, lo riporta a vicende che vanno oltre il luogo e il tempo della sua vita, tanto che la sua uccisione, cui Manuele pensa mentre in corriera si sta avvicinando a El Almendral, si fonde con una serie di richiami dolorosi alla storia del Novecento:

L'Altoperante accenna forse alla presa di Malaga, evocata ieri sera dal camionista? Sia questa la strada corsa dai fuggiaschi verso Almeria? Ai miei orecchi suonano rombi come di aerei, fragori di cingoli e urla. Ma di tutto questo io non ho nessuna colpa. Ero un muchachito. Quegli eventi, per me, sono lontani di secoli, non meno che la presa di Cartagine. Forse Manuel fu abbattuto su questa sassaia? Sotterrato con altri corpi, a mucchio, in questo tratto di terra stepposa? O questo rovinio di note è il bombardamento del Verano, a Roma? Questo sibilo fuoriesce dai bronchi e dai polmoni della folla compressa nella camera delle "docce" a Treblinka? (p. 1202).

Siamo di fronte a un passo veramente cruciale. Da un lato, Manuele palesa qui per l'ennesima volta un'estraneità alla meditazione politica tradizionale, collegando le percezioni che ha della guerra con un remoto e persistente senso di colpa, dovuto verosimilmente alla sua origine borghese. Dall'altro, mostra una forte sensibilità agli "scandali" della storia ufficiale, che costituiscono un suo punto d'incontro con il pensiero della stessa Morante, quale appariva dagli accenni ai misfatti nazifascisti del *Mondo salvato dai ragazzini* e della *Storia*. Tuttavia, mentre non risparmia il sarcasmo più feroce agli ambienti altolocati con cui ha avuto a che fare, non per questo Manuele salva certi pseudorivoluzionari, come quella sorta di maestro della rivoluzione proletaria che aveva conosciuto nel 1968 e dal quale era stato impietosamente disprezzato per la sua provenienza sociale, pur essendo ormai del tutto declassato e ridotto in miseria. Avendolo rivisto proprio poco prima della decisione del viaggio in Spagna, mentre, ben vestito e azzimato, parlava da uno schermo televisivo e «faceva la propaganda a un grosso partito della Mezza Destra Moderata, favorito dalla borghesia» (p. 1158), ne era rimasto molto sorpreso:

Io dubitati che costui fosse un sosia del mio Maestrino, o una mia allucinazione. Però a guardarlo, a udirlo, era proprio lui, vivo e reale: e allora mi ha morso il sospetto d'essere stato io con la mia presenza, sette anni fa, a contaminarlo (*ibid.*).

L'ironia presente nelle ultime parole ci fa capire in modo esemplare, come peraltro avviene in molti altri passi del romanzo, quanto finemente il comico e il tragico si mescolino in *Aracoeli*, in funzione di un pensiero, quello di Manuele, in cui Elsa Morante fa filtrare, se non l'intera sua concezione della vita, certo molte riflessioni personali.

Idee che, come si è visto, emergevano anche nelle conversazioni della scrittrice con amici legati al movimento, alcuni dei quali in seguito – e tra questi Goffredo Fofi – avrebbero riconosciuto la sua precoce acutezza nell'intuire l'involuzione di quella rivolta. E certo la Morante, che, diversamente da Pasolini, aveva all'inizio creduto in un cambiamento del mondo operato dai giovani sessantottini, doveva vivere con molta amarezza la delusione per la caduta delle speranze che essi le avevano suscitato.

Delusione che diventa sarcasmo in queste parole di Manuele:

«È ora! è ora!

Il Potere a chi lavora!»

È uno dei loro slogan prediletti. E anche stamattina, lungo il mio percorso verso il Terminal fin quasi al centro, le squadre della *Rivoluzione giovanile* si sono accanite a urlarlo in coro, quale un'aperta denuncia contro di me. Io difatti, in realtà, non ho mai lavorato nella mia vita. E, disadatto al Lavoro, altrettanto inidoneo sarei pure al famoso Potere, che questa giovane folla sembra reputare il Sommo Bene (p. 1058).

Una posizione, questa, in linea con quanto Elsa Morante aveva sempre pensato sul «Potere», come appare sia dallo scritto *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe e senza partito)*, che risale appunto agli inizi degli anni settanta, sia dall'intera *Storia*.

Nel rifiuto di Manuele di maturare, staccandosi dal paradiso dell'infanzia e del materno, è da vedere tuttavia, più che la posizione dell'autrice, un'eco dell'atteggiamento di altri, per esempio di Pasolini. Ricordo, a questo proposito, la critica sul «rifiuto della maturità»<sup>35</sup> rivolta allo scrittore friulano da Franco Fortini in un duro intervento del 1984, poi ripreso in una miscellanea di scritti pubblicata nel 1987. E non è un caso che, nello stesso volume, sia contenuto invece un elogio di *Aracoeli*, di quel «libro definitivo» in cui la «grande solitaria» aveva saputo mostrare «con un

LA MORANTE E LA  
 «...cremito di raccapriccio» que  
 «...Ortanca»<sup>36</sup>. Nel far questo Elsa Morante,  
 «...scrittori a Pasolini) che operavano di scritt  
 «...e che allegri se la ridono della pleb  
 «...comprendeva in mano quel «mandato etic  
 «...è insieme con la letteratura.  
 «...in *Aracoeli* sa rappresentare una realtà  
 «...e che è ormai indifferente a tutto, p  
 «...ordinamento e l'indifferenza.  
 «...passo in cui tutto ciò appare particolar  
 «...alla fine del suo viaggio, lo squallido villagg  
 «...che vede:

«...essere vivente che incontro è un cane, che ga  
 «...campo in tutte le direzioni, portandosi dietro ur  
 «...parente dei lupi, certo di ramo bastardo, e d'inc  
 «...pazzo di terrore. Si crede rincorso da una pign  
 «...alla coda per una cordicella. Anche qua, evic  
 «...umano, si trova chi gode a perseguire i cag  
 «...pietra che gli uomini.

«...assenza di un suo nome proprio, non mi rest  
 «...nel suo caso, Perro, siccome lui, naturalmente, i  
 «...Perro! Perro!!»  
 «...non si fida, e dilegua nella sua fuga insana.  
 «...per gli la paura (pp. 1428-9).

«...la scrittrice è riuscita a condensare i  
 «...significati. La scena è terribile in quanto  
 «...che dovrebbe essere elementare, e  
 «...prepotenza e del sadismo, cui ancl  
 «...per esercitare su qualcuno più d  
 «...quel potere che altri esercitar  
 «...di nuovo rispetta  
 «...mento (si pensi

irrefrenabile tremito di raccapriccio» quello che era diventato il mondo negli anni Ottanta<sup>36</sup>. Nel far questo Elsa Morante, come notava Fortini, si poneva in antitesi con tutto un ambiente di scrittori (degli anni ottanta, quindi posteriori a Pasolini) che operavano astutamente a tavolino, cioè con gli «astuti gnomi esperti in “re-writing”, pubbliche relazioni e ricerche di mercato, e che allegri se la ridono della plebe ancora pagante»<sup>37</sup>. E piuttosto riprendeva in mano quel «mandato etico e religioso»<sup>38</sup> che un tempo era connesso con la letteratura.

In effetti è insieme con lucida consapevolezza e con *pietas* religiosa che Elsa Morante in *Aracoeli* sa rappresentare una realtà che ha ovunque smarrito il suo senso e che è ormai indifferente a tutto, preferendo alla consapevolezza lo stordimento e l'indifferenza.

C'è un passo in cui tutto ciò appare particolarmente evidente. Manuele è giunto alla fine del suo viaggio, lo squallido villaggio di El Almendral; ed ecco ciò che vede:

Il primo essere vivente che incontro è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni, portandosi dietro uno strepito di ferracci. Alla forma, è parente dei lupi, certo di ramo bastardo, e d'indole mansueta. È tifico per fame, e pazzo di terrore. Si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda per una cordicella. Anche qua, evidentemente, come in ogni territorio umano, si trova chi gode a perseguire i cagnacci. A me, i cani fanno maggiore pietà che gli uomini.

Voglio liberarlo; e fra i miei tentativi di raggiungerlo, mi do a chiamarlo a gran voce. In assenza di un suo nome proprio, non mi resta che chiamarlo Cane: o meglio, nel suo caso, Perro, siccome lui, naturalmente, intenderà piuttosto lo spagnolo. *Perro* è stata una delle prime parole da me apprese nella vita.

«Perro! Perro! Perro!!»

Ma lui non si fida, e diletta nella sua fuga insana. Mi è riuscito soltanto di raddoppiargli la paura (pp. 1428-9).

In poche righe la scrittrice è riuscita a condensare magistralmente un insieme di significati. La scena è terribile in quanto rappresenta, nel cuore di un mondo che dovrebbe essere elementare, e quindi ancora intatto, l'orrore della prepotenza e del sadismo, cui anche persone molto semplici indulgono per esercitare su qualcuno più debole – in questo caso un animale – quel potere che altri esercitano su di loro. Ma fin qui non ci sarebbe niente di nuovo rispetto, per esempio, a certe pagine di Verga sull'argomento (si pensi, per esempio, a *Rosso Malpelo*). Elsa Moran-

te però va oltre, inserendo nella scena un movimento attivo di Manuele, solitamente abulico, cioè il suo tentativo pietoso, sebbene frustrato, di liberare il cane, il *Perro*.

Entra così in *Aracoeli*, in sordina ma con grande dignità, quella dimensione dell'empatia e della compassione che troppe volte la storia ufficiale – e la politica che la spalleggia – dimentica, e che invece Elsa Morante aveva trovato, oltre che in sé, nei testi omerici e in Simone Weil. Una sorta di sacralità laica che piacque molto in quegli anni a Franco Fortini<sup>39</sup>, Goffredo Fofi<sup>40</sup> e pochi altri.

### Il corpo e la sua crocifissione

In *Aracoeli* il contatto tra individuo e mondo è difficile e perennemente conflittuale. Il nodo oscuro di tale rapporto è il *corpo*, nelle sue potenzialità, insieme fisiche e morali, di godimento e di sofferenza. Elemento, questo, che unisce in modo molto stretto Elsa Morante a Pier Paolo Pasolini, e soprattutto al Pasolini poeta, che era quello in cui la scrittrice maggiormente credeva.

Si è già visto quanto il corpo acquistasse importanza nella *Storia*; centrale esso diventa, ma con altro significato, anche in *Aracoeli*. Nel romanzo precedente la dolente corporalità di Ida si illuminava nel suo rapporto materno con il piccolo Useppe; e si abbinava costantemente a un senso di preveggenza e di sacralità che, a tratti, la trasfigurava e le restituiva grandezza e forza. In *Aracoeli* il corpo appare invece come una sirena che inizialmente illude ma presto tradisce, consegnando a una materialità squallida e brutale, che non può essere soccorsa, medicata o redenta, che anzi è quasi un anticipo di morte.

Lo si comprende da molti luoghi del testo a proposito sia di Manuele sia di *Aracoeli*.

Quella diffidenza verso sé stessa che si coglieva in Elisa nelle prime pagine di *Menzogna e sortilegio* diventa in Manuele autentico orrore quando egli si spoglia nella misera stanza d'albergo di Almeria:

Con un brivido, ho messo i piedi in terra, decidendomi a spogliarmi, per poi sprofondarmi nel buio. Ma quando i panni, che mi scollavo di dosso meccanicamente, sono caduti sparsi in terra d'intorno a me, d'un tratto mi ha sorpreso, nello specchio, l'apparizione del mio corpo nudo. E subito ne ho ricevuto una sensazione

...CANTE E LA PIETRAIA DI EL ALMERIA  
 sempre dubbiosa, disorientata e stupefatta: co  
 Questo ammasso di carne matura, che ogg  
 essere una deformazione aberrante, concresciuta per  
 (p. 1770).  
 constatazione generale, segue, da parte  
 e impietoso delle varie parti del suo cor  
 propriamita.  
 manzo è pervaso della sensazione negativa  
 con la madre, egli sente il bisogno di pa  
 bello» (p. 1039), introducendo subito la  
 se reale o come tale avvertita – della p  
 moltiplicano nel libro le situazioni in cui  
 proprio corpo come negativo e inferiore:  
 che gli si offre al mare per poi darsi a un a  
 le conversazioni con l'amato Mariuccio  
 tutto il suo disprezzo; e, andando più ind  
 gli occhiali che lo fanno apparire brutto  
 dirimpezzato dei «Quartieri Alti» che lo  
 provervi della nonna paterna circa il suo mo  
 presente è il tema del corpo in riferime  
 a lei, questo motivo diventa ancora più cru  
 figlio, la devastante metamorfosi della mad  
 non perfetta ma in qualche modo celestiale:  
 come una notte stellata» pare una frase letterari  
 modo descrivere i suoi occhi. [...]  
 io penso che difficilmente la natura, nella sua va  
 più bello (p. 1051).  
 e terrificante risulta la sua visione d  
 tuttavia, pareva ingaggiata fra questa A  
 vedine monco e basso, come urla e riso  
 impossibili, allora, dovette invocare  
 restarsi. E quali tumulti e f  
 temere, allora, p

già nota, ma pure sempre dubbiosa, disorientata e stupefatta: come all'intrusione di un estraneo. [...] Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una deformazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale (p. 1170).

A questa prima constatazione generale, segue, da parte di Manuele, l'esame dettagliato e impietoso delle varie parti del suo corpo, cui nessuna critica viene risparmiata.

Tutto il romanzo è pervaso della sensazione negativa che il protagonista ha della sua fisicità. Perfino nella prima pagina, ricordando l'infanzia felice con la madre, egli sente il bisogno di parlare dell'epoca in cui era «bello» (p. 1039), introducendo subito la consapevolezza – poco importa se reale o come tale avvertita – della propria bruttezza presente. E si moltiplicano nel libro le situazioni in cui il protagonista percepisce il proprio corpo come negativo e inferiore: l'incontro con la ragazzina che gli si offre al mare per poi darsi a un altro giovane più bello e spavaldo; le conversazioni con l'amato Mariuccio, che gli mostra crudelmente tutto il suo disprezzo; e, andando più indietro nel tempo, l'episodio degli occhiali che lo fanno apparire brutto alla madre, l'incontro con il dirimpettaio dei «Quartieri Alti» che lo definisce «bruttino», i rimproveri della nonna paterna circa il suo modo effeminato di camminare.

Non meno presente è il tema del corpo in riferimento ad Aracoeli. Anzi, rispetto a lei, questo motivo diventa ancora più crudo, poiché, nella memoria del figlio, la devastante metamorfosi della madre subentra a una sua bellezza non perfetta ma in qualche modo celestiale:

Dire «occhi come una notte stellata» pare una frase letteraria. Ma io non saprei in quale altro modo descrivere i suoi occhi. [...]

Ancora oggi, io penso che difficilmente la natura, nella sua varietà, potrebbe produrre un volto più bello (p. 1051).

Perciò più acuta e terrificante risulta la sua visione dell'"altra" Aracoeli:

Una contesa, tuttavia, pareva ingaggiata fra questa Aracoeli e l'altra: e la casa ne risentiva il disordine monco e basso, come urla e risa da cantine impraticabili. [...] quali forze impossibili, allora, dovette invocare mia madre, nei suoi poveri tentativi di sopraffarsi. E quali tumulti e frane (invisibili a tutti, e a lei per prima) dovettero prorompere, allora, nel buio fitto del suo corpo (p. 1335).

Le fantasie di Manuele sul corpo materno sono fortemente ambivalenti:

Di continuo, mi riappariva Aracoeli; anzi non proprio lei, ma l'oscuro suo corpo di carne, quale una caverna di stupendi misteri e di tenebre cruento. Là dentro germinavano occhi, mani e capelli, vi abitavano pupi e reginelle prigioniere, ne sgorgavano latte zuccherino e sangue... Era un focolaio di morbi? era una magione di Dio? forse, come una serpe, vi si torceva la morte? (p. 1310).

Nella percezione che Manuele ha del proprio corpo e di quello di Aracoeli, c'è la consapevolezza del mistero che esso acquista nell'ambito di una meditazione esistenziale più allargata; su questa strada, all'interno di un romanzo in cui il narratore di solito non coinvolge direttamente il pubblico nei suoi pensieri, compare, a un certo punto, un «tu» in cui anche il lettore risulta di fatto incluso nella crocifissione cosmica dell'umano:

E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io. E forse, il nostro corpo intero, straziato dalle nostre proprie forbici, all'ultimo ci si farà incontro dalla croce spaziale, carnivoro balzano e sconosciuto (p. 1406).

Su questa strada Manuele arriva a dubitare di tutto, anche della parola poetica, essendo la sua scrittura memoriale filtrata attraverso un corpo che ha perso il suo significato e che è ormai incapace di un vero piacere, dal momento che la privazione dello sguardo di Aracoeli – quale che ne sia stata la causa – e la constatazione di un mondo che del materno è esso stesso la grandiosa negazione gli impediscono ogni residua possibilità di provare un minimo di felicità, o anche solo di sperarla.

Dietro a tutto ciò ci sono sicuramente la stanchezza personale di Elsa e la sua difficoltà di accettare l'invecchiamento, ma c'è anche uno sguardo triste e disincantato sulla realtà che la circonda. E proprio nella volontà di esprimere ciò che ne deriva sta la straordinaria grandezza di *Aracoeli*: da qui la riflessione su un senso del corpo come punto del supplizio della croce in cui coesistono il dramma individuale e cosmico dell'essere umano. Effetti di questo genere sono evidenti, per esempio, anche nella pittura di Francis Bacon<sup>41</sup>: penso soprattutto ai temi, ricorrenti nella sua produzione, del corpo umano e della crocifissione. E Bacon, come ricorda Carlo Cecchi, era conosciuto benissimo e molto ammirato da Elsa. Il motivo

... MORANTE E LA PIETRAIA  
... dannazione e la disperata ricerca del  
... di morte sono intensamente rapprese  
... Werner Fassbinder (soprattutto nel *Di*  
... ricorda Carlo Cecchi, del 1978). La Moran  
... Wenders e *La ballata di Stroszek* di Wer  
... erano presenti due libri sul "Nuov  
... restia a considerare una colloca  
... disse che avrebbe volentieri affida  
...". Quali che fossero le effettive vici  
... tali riferimenti possono tuttavia ind  
... contemporaneità, nella sua dolorosa  
... nei suoi temi e nel suo acceso e  
... romanzo, e come esso si collochi ai v  
... del secondo Novecento.

Freud

... componenti culturali più evidenti di *A*  
... Il romanzo è infatti intimamente perv  
... classica, non immuni da una certa amara  
... questo passo:

... La favola mammarola è stantia, ovvio  
... tema da canzonetta edificante. C'era una vol  
... potevo innamorarmi di me stesso: erano i t  
... re di bellezza nelle loro piccole pozze  
... fabbricasti all'origine, proiettandolo  
... dei tuoi orrori e dalla tua morte. Il tuo corpo  
... né mestruo né saliva. È rigettato dallo spa  
... mentre io sopravvivo, canuto Narciso ch  
... (p. 1172).

... del processo che Manuele si i  
... per «Imputato», D. per «Difesa» e X  
... battute molto indicative:

del corpo come dannazione e la disperata ricerca dell'amore che sconfinava in una pulsione di morte sono intensamente rappresentati anche nel cinema di Rainer Werner Fassbinder (soprattutto nel *Diritto del più forte*, del 1974, e in *Un anno con 13 lune*, del 1978). La Morante non andava spesso al cinema: come ricorda Carlo Cecchi, aveva visto sicuramente *Alice nelle città* di Wim Wenders e *La ballata di Stroszek* di Werner Herzog; ma non si sa se conoscesse anche i film di Fassbinder. Cecchi rammenta, però, che nella sua biblioteca erano presenti due libri sul "Nuovo cinema tedesco" e che Elsa, solitamente restia a considerare una collocazione cinematografica dei propri libri, disse che avrebbe volentieri affidato *Aracoeli* a "uno di quei nuovi registi". Quali che fossero le effettive vicinanze della scrittrice a questi artisti, tali riferimenti possono tuttavia indicare quanto rappresentativo della contemporaneità, nella sua dolorosa crudezza e nelle sue tensioni passionali, nei suoi temi e nel suo acceso e moderno linguaggio, sia il suo ultimo romanzo, e come esso si collochi ai vertici dell'arte internazionale del secondo Novecento.

### Non solo Freud

Una delle componenti culturali più evidenti di *Aracoeli* è l'attenzione all'inconscio. Il romanzo è infatti intimamente pervaso di riferimenti alla psicoanalisi classica, non immuni da una certa amara ironia. Lo si vede, per esempio, in questo passo:

El niñomadrero. La favola mammarola è stantia, ovvio reperto da seduta psicanalitica, o tema da canzonetta edificante. C'era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso: erano i tuoi occhi, Aracoeli, che m'incoronavano re di bellezza nelle loro piccole pozze incantate. E questo fu il miraggio che tu mi fabbricasti all'origine, proiettandolo su tutti i miei Sahara futuri, di là dai tuoi orrori e dalla tua morte. Il tuo corpo si è disciolto, senza più occhi né latte né mestruo né saliva. È rigettato dallo spazio, niente altro che un infimo delirio; mentre io sopravvivo, canuto Narciso che non crepa, sviato dalle tue morgane (p. 1172).

E ancora, nel corso del processo che Manuele si intenta nella fantasia (dove I. sta per «Imputato», D. per «Difesa» e X.Y.Z. per «Uditorio»), troviamo queste battute molto indicative:



I. «Ma quella culla, poi, non fu mai usata. Io volevo dormire con Aracoeli. E lei con me».

X.Y.Z. (*Uno dell'Uditorio*) «Direi che il caso rientra nel comune schema edipico».

D. «Riscare nei soliti schemi d'obbligo mi sembra, qui, fuori luogo. Il nostro caso non si adatta a nessuno schema prefisso».

X.Y.Z. «E allora come definirlo?»

D. «Eterno amore» (pp. 1181-2).

In effetti compaiono in *Aracoeli* elementi riferibili all'Edipo freudiano, quali il legame esasperato e simbiotico del protagonista con la madre nel corso dell'infanzia e la conseguente, successiva difficoltà di staccarsene, nonostante la tremenda metamorfosi di Aracoeli, da cui il rifugio difensivo in un apparente odio per lei e nell'omosessualità.

Tuttavia, rispetto all'Edipo freudiano, risalta nella percezione di Manuele una figura paterna in fondo molto nobile e per vari aspetti positiva. Nonostante l'origine borghese e la convenzionalità dell'educazione ricevuta dai suoi austeri e algidi genitori, Eugenio si vota fin dal primo incontro all'amore per Aracoeli, la sposa appena il servizio in marina glielo consente e la innalza al rango di signora altolocata, non per prestigio di casta e senso dell'esteriorità ma per amore. Le resta fedele nonostante i suoi tradimenti; l'assiste durante la malattia, richiamando al suo capezzale anche Manuele e, dopo la fine della guerra, non si vuole staccare neppure dalla sua tomba del Verano. Di certo Eugenio, abile come comandante, è inetto come padre, incapace di assumere un ruolo autorevole agli occhi del figlio (che egli ritiene debba restare nella sfera di Aracoeli), ma senza per questo essergli ostile. Manuele non ricorda perciò di aver provato l'asprezza della rivalità nei suoi confronti:

Quanto a me, nella mia incompetenza riguardo ai titoli di padre e di sposo, a me bastava che questi titoli contassero per Aracoeli e che questo mio padre, e suo sposo, a lei portasse onori e felicità. Ripercorrendo, del resto, il mio passato, io mi convinco di non aver mai conosciuto, fino in fondo, la vera tragedia della gelosia. Ero piuttosto, infatti, di quegli innamorati per cui tutto quanto appartiene alla creatura amata si riveste di meriti superiori, di giustizia e di fascino (p. 1207).

Freudianamente, in questo passo, si potrebbe supporre da parte di Manuele una censura inconscia dell'antagonismo verso il padre. Tuttavia Elsa Morante fa sì che il suo protagonista riesca molto convincente nel resti-

LA FIABA ESTREMA  
 ... complesso edipico ampiamente rivisitato  
 ... convenzionale. Del resto, *Aracoeli* si c  
 ... amore di Manuele verso Eugenio: una sort  
 ... che acquista, a fine libro, un significato par  
 ... ricorda le proprie sensazioni alla notizi  
 ... quelle provate dopo averlo lasciato nella s  
 ... di San Lorenzo:  
 ... piansi affatto alla notizia: nemmeno una lagrima  
 ... quella stessa, identica sensazione già provata su qu  
 ... come di un pungiglione di vespa grossissima, c  
 ... in fondo alla gola. Io non intesi, allora, il richiam  
 ... oggi mi chiedo se quella nuova, piccola belva sar  
 ... altra, non fosse per caso una sua messaggera pos  
 ... un pungiglione, il motivo di quel mio pianto. Q  
 ... di pianto; ma certi individui sono più inclini  
 ... (pp. 1433-4).  
 ... stessa Morante poteva riflettere, sulla mar  
 ... Eugenio, quella personale esigenza post  
 ... padre naturale che, come si è visto, trova p  
 ... in alcune note ai margini dei manoscritti d  
 ... un poco deve averla tormentata nella vita. E  
 ... conciliazione con il padre ufficiale, del qua  
 ... Sofri: «ora penso a lui con compassione,  
 ... anche piene di giornoletti, da far vedere ai b  
 ... risulterà così animato da una forte affett  
 ... con Conni-Kay Jørgensen quando dice c  
 ... mo di fondo, non è un'opera completa  
 ... «ora penso a lui con compassione», ben  
 ... ricorra nell'ultima frase del romanzo  
 ... lentamente in relazione sia alla pienezza  
 ...  
 ... in questo sta la grandezza delle opere  
 ... *Aracoeli* in particolare: Marx e Freud, pur  
 ... stessi, ma sono integrati da uno sg  
 ... e sulla storia.  
 ... ottica variegata si colloca l'elem  
 ... frequentissimo nel romanzo in rel

tuirci un complesso edipico ampiamente rivisitato e, in definitiva, decisamente anticonvenzionale. Del resto, *Aracoeli* si chiude con un profondo moto d'amore di Manuele verso Eugenio: una sorta di riconoscimento postumo che acquista, a fine libro, un significato particolarmente forte. Qui Manuele ricorda le proprie sensazioni alla notizia della morte del padre, simili a quelle provate dopo averlo lasciato nella sua squallida dimora del quartiere di San Lorenzo:

Non piansi affatto alla notizia: nemmeno una lagrima. Però sull'istante fui morso da quella stessa, identica sensazione già provata su quella via traversa di San Lorenzo: come di un pungiglione di vespa grossissima, che dal collo mi penetrasse fino in fondo alla gola. Io non intesi, allora, il richiamo del doppio segnale; mentre oggi mi chiedo se quella nuova, piccola belva sanguinaria, perfetta gemella dell'altra, non fosse per caso una sua messaggera postuma, inviata a suggerirmi, col suo pungiglione, il motivo di quel mio pianto. Questa non fu, come l'altra, foriera di pianto; ma certi individui sono più inclini a piangere d'amore che di morte (pp. 1453-4).

Forse la stessa Morante poteva riflettere, sulla manifestazione d'amore di Manuele a Eugenio, quella personale esigenza postuma di un messaggio al proprio padre naturale che, come si è visto, trova posto con accenti drammatici in alcune note ai margini dei manoscritti di *Menzogna e sortilegio* e che non poco deve averla tormentata nella vita. E magari anche una sorta di riconciliazione con il padre ufficiale, del quale, in clinica, diceva ad Adriano Sofri: «ora penso a lui con compassione, quando usciva di casa con le tasche piene di giornaletti, da far vedere ai bambini»<sup>42</sup>.

Il finale risulta così animato da una forte affettività, che induce a concordare con Conni-Kay Jørgensen quando dice che *Aracoeli*, pur nel suo pessimismo di fondo, non è un'opera completamente nichilistica<sup>43</sup>. E non è certo un caso che la parola «amore», benché insieme alla parola «morte», ricorra nell'ultima frase del romanzo, dopo averlo percorso abbondantemente in relazione sia alla pienezza che alla mancanza di tale sentimento.

Anche in questo sta la grandezza delle opere di Elsa Morante in genere, e di *Aracoeli* in particolare: Marx e Freud, pur presenti, non si accampano solo per sé stessi, ma sono integrati da uno sguardo teneramente materno sulla vita e sulla storia.

In quest'ottica variegata si colloca l'elemento onirico e visionario che compare frequentissimo nel romanzo in relazione a Manuele e che certo,

almeno in parte, non prescinde dalla psicoanalisi, ma che, come si è visto, non si esaurisce in essa.

## Le due Aracoeli

La madre, come ha mostrato Melanie Klein, è anche colei che si nega al bambino e che, da oggetto buono, può diventare oggetto cattivo, sentito come pericoloso, divorante, orrido. La matrigna delle favole è in fondo la faccia negativa della madre, come la fata ne è quella positiva. In teoria Elsa Morante, mentre scriveva *Aracoeli*, avrebbe potuto conoscere il pensiero kleiniano, visto che il libro più significativo della Klein, cioè *Invidia e gratitudine*, sorta di sintesi dell'intero suo percorso psicoanalitico (il più rilevante dopo quello di Freud), era stato pubblicato a Londra nel 1957 e in Italia già nel 1969<sup>44</sup>. Tuttavia non è emerso finora che testi kleiniani fossero presenti nella sua biblioteca; né Carlo Cecchi ricorda di averla sentita parlare della Klein. Oltretutto, il riferimento alla duplicità del rapporto della madre con la figlia o il figlio era stato sempre una costante della sua produzione fin da alcuni racconti giovanili. Non ci sarebbe da stupirsi perciò se Elsa fosse giunta solo grazie a una geniale capacità di introspezione, accentuata dalle proprie difficili esperienze di vita, alle raffinate intuizioni psicologiche di *Aracoeli*, in cui la genesi della disperazione del protagonista sembra consistere nella contrapposizione esasperata tra l'esperienza di una madre sentita, in certe fasi di vita, come estremamente buona e quella di una madre percepita, in altri momenti, come estremamente negativa. È Manuele stesso a parlare delle "due" Aracoeli:

Come un orfanello di campagna, io vado raccontando a me stesso favolette parrocchiali. E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza, e alla sua stessa icona musicante, ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d'esser morta. [...] L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l'una nell'altra.

E io le amo entrambe: non come uno conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui, nell'orgasmo, non riconosce le specie, né capisce le trame (pp. 1066-7).

Manuele mostra di non credere che la morta Aracoeli sia impazzita per una grave malattia al cervello:

ULTIMA MORANTE E LA PIETRAIA DI EL  
Di tale eruzione infame, taluno, in séguito, mi  
sparsi, e che tuttora misconosco (sia questo u  
scarsa volontà di calunniare mia madre?) (p. 13)

questo modo l'io narrante dà sostanza d  
"viziati"), perpetrando, nel suo atteggiame  
simbolico della madre (come nell'*Oresteia* d  
che aveva compiuto da bambino. Una v  
strappato la collana coi ciondoli e, sopratt  
perpetivo (la cui sagoma rivede durante il s  
madre gli aveva appeso al collo per salvarlo  
salto, interpreta in questo modo quel gesto

Non c'è dubbio che la mia intenzione, in quel  
e di amputarmi di lei, e del mio troppo amore, c  
Però insieme, nel tradire la sua consegna che m  
per salvarmi dalla morte, con quello stesso gesto  
prescritta: d'amore, prima del quindicesimo ann

mi compare, perfettamente fusa con la m  
to importante: l'idea, cioè, che il rinne  
te un assassino, sia un suicidio simbolico,  
per Manuele, ma si può ritenere valesse  
che, nonostante i contrasti, non smise  
per tutto il corso della vita: verosimilm  
fare i conti apertamente con questo p  
ossamente la vita, arricchendo però immen  
narrativa.

come nella *Tempesta* di Giorgione:  
destino dell'individuo e del mondo

io narrante cerca di chiarire a più riprese  
il senso di quel viaggio insensato ver  
"oggi", nella vana ricerca delle proprie ra  
periferico, ignorato dalla geogr  
venne dalla ragione, bensì da «una

Di tale eruzione infame, taluno, in séguito, mi fornì una diagnosi pietosa, che io respinsi, e che tuttora misconosco (sia questo un segno distorto di amore? o una oscura volontà di calunniare mia madre?) (p. 1335).

In questo modo l'io narrante dà sostanza di tragedia alla sua narrazione (Fortini<sup>45</sup>), perpetrando, nel suo atteggiamento ambivalente, un assassinio simbolico della madre (come nell'*Oresteia* di Eschilo), e perpetuando un gesto che aveva compiuto da bambino. Una volta infatti, adirato con lei, si era strappato la collana coi ciondoli e, soprattutto, con l'amuleto andaluso protettivo (la cui sagoma rivede durante il suo viaggio in Spagna) che la madre gli aveva appeso al collo per salvarlo da possibili sortilegi nefasti. Adulto, interpreta in questo modo quel gesto infantile:

Non c'è dubbio che la mia intenzione, in quel gesto, era di rinnegare Aracoeli, e di amputarmi di lei, e del mio troppo amore, come di un oggetto di vergogna. Però insieme, nel tradire la sua consegna che mi imponeva l'amuleto andaluso per salvarmi dalla morte, con quello stesso gesto io mi consegnavo alla mia morte prescritta: d'amore, prima del quindicesimo anno d'età (p. 1066).

Qui compare, perfettamente fusa con la narrazione, un'osservazione molto importante: l'idea, cioè, che il rinnegare le radici materne, più che un assassinio, sia un suicidio simbolico, e in parte anche reale. Ciò vale per Manuele, ma si può ritenere valesse in qualche modo anche per Elsa che, nonostante i contrasti, non smise mai di pensare alla propria madre per tutto il corso della vita: verosimilmente il non volere, o il non potere, fare i conti apertamente con questo problema ne condizionò dolorosamente la vita, arricchendo però immensamente la sua produzione letteraria.

Come nella *Tempesta* di Giorgione:  
il destino dell'individuo e del mondo

L'io narrante cerca di chiarire a più riprese tanto a sé stesso quanto al lettore il senso di quel viaggio insensato verso – sostanzialmente – un “non luogo”, nella vana ricerca delle proprie radici. Il richiamo di «quel minimo punto periferico, ignorato dalla geografia» che è El Almendral non gli proviene dalla ragione, bensì da «una nostalgia dei sensi», simile a quello

che porta un cucciolo bastardo scaricato «sul margine di una carraia» e trattato da tutti ostilmente a cercare di tornare indietro, «verso il punto del principio» (p. 1047). Manuele non si sente trasportato da «una trascrizione astratta della memoria», ma da vere e proprie percezioni che gli riportano le canzoncine della madre, «proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva», «la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca» e «il suo fiato ancora di bambina» (*ibid.*) Una di queste canzoncine è la seguente:

Esto niño chiquito  
no tiene madre.  
Lo parió una gitana  
lo echó en la calle (*ibid.*).

Questa canzone consente un collegamento con un passo piuttosto ermetico, presente nei manoscritti di *Aracoeli*. In una nota autografa contenuta nelle cartelle<sup>46</sup> la Morante esprime tali intenzioni rispetto alla struttura e al contenuto del romanzo:

#### NOTE IMPORTANTI per il corso del romanzo

- 1) N. B. I vari episodi del passato (es. prostitute, Giulietto ecc. come pure i successivi eventi sulla famiglia e *Aracoeli*) – vanno sparsi meglio, in forma di continuo interludio, inframmezzati col viaggio (in una sorta di condizione quadimensionale) – Studiarne meglio le varie posizioni nel corso del racconto – La storia di *Aracoeli* sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi –
- 2) Il finale deve dare il senso della fine del mondo.
- 3) Significati – La discesa di Orfeo agli inferi – (*Aracoeli*) creatura che si vendica (inconsapevolmente) dei delitti collettivi con la propria degradazione e distruzione – Decadenza e rovina della civiltà borghese – Le madri e la morte – Chiusura dei cicli (nelle 4 dimensioni) – la fine del mondo – ecc.
- 5) Da ultimo il Perro (Perro! perro! perro!) – L'estrema attesa del passaggio del Samaritano. Ricordare La tempesta di Giorgione. (il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe)<sup>47</sup>.

L'appunto contiene alcune preziose indicazioni di lettura per il romanzo in generale e per l'inizio in particolare.

Il richiamo a Orfeo è un accenno a un percorso iniziatico che implica la discesa del protagonista nel suo inferno personale. Ci sono poi accenni a una vendetta inconsapevole dei delitti collettivi che si consuma attraverso

... distruzione di una donna, a  
... infine all'idea della fine de  
... Tuttavia, nel mezzo de  
... o, quanto meno, una spera  
... dopo l'immagine di umiliazion  
... un pentolo e che corre  
... nella quale si rispecchia, nell  
... Manuele. A tutto ciò si c  
... Giorgione.

Questo olio di limitate dimensi  
... della storia dell'arte. Si trat  
... a Giorgione negli anni  
... Vendramin, verosimilmente c  
... e discussione. A Palazzo  
... veneziano, l'intellettuale M  
... termini: «el paeseto in tela co  
... fu de man de Zorzi di Castelfra  
... è stato soggetto alle più diver  
... morali, esoteriche –, e pur s  
... la Morante, è però probabile ch  
... del dipinto piuttosto con  
... in libero contatto con la natur  
... Bibbia o della mitologia. E che  
... alla giovane *Aracoeli*, la qu  
... canzoncina del bambino partorito  
... dipinto di Giorgione allatta il ba  
... *Aracoeli* nel più antico ricordo, o p  
... madre:

Ci [dentro una specchiera] si vede, sed  
... (a me già nota e familiare) una do  
... al letto un piede nudo (p. 1049).

... poi la Morante identificass  
... lei stessa. Una maternità, du  
... e personale, benignamen  
... in un orizzonte familiar  
... Muñoz – di cui si parla

l'autodistruzione di una donna, al rapporto tra il principio materno e la morte, infine all'idea della fine dei tempi e di un'apparente chiusura di prospettive. Tuttavia, nel mezzo della desolazione, si delinea un elemento positivo o, quanto meno, una speranza: quella del passaggio del Samaritano, dopo l'immagine di umiliazione del cane alla cui coda è stata attaccata per gioco una pentola e che corre affannosamente sentendosi inseguito: figura nella quale si rispecchia, nella sua personale mortificazione, il protagonista Manuele. A tutto ciò si collega il riferimento alla *Tempesta* di Giorgione.

Questo olio di limitate dimensioni è uno dei dipinti più misteriosi e discussi della storia dell'arte. Si tratta di un piccolo quadro cifrato, commissionato a Giorgione negli anni 1507-1508 dal nobile veneziano Gabriele Vendramin, verosimilmente con lo scopo di farne oggetto di interpretazione e discussione. A Palazzo Vendramin lo vide nel 1530 un altro patrizio veneziano, l'intellettuale Marcantonio Michiel, che ne scrisse in questi termini: «el paeseto in tela con la tempesta con la cingana et soldato fu de man de Zorzi di Castelfranco»<sup>48</sup>. Se è vero che il quadro nel tempo è stato soggetto alle più diverse interpretazioni – bibliche, mitologiche, morali, esoteriche –, e pur senza sapere quale precisa lettura ne desse la Morante, è però probabile che la stessa identificasse l'immagine femminile del dipinto piuttosto con una zingara o, comunque, con una donna in libero contatto con la natura, che non con più pompose figure della Bibbia o della mitologia. E che questo le dischiudesse la strada per assimilarla alla giovane Aracoeli, la quale, per giunta, cantava a Manuele la canzoncina del bambino partorito dalla gitana. Oltretutto, la donna del dipinto di Giorgione allatta il bambino in una posa simile a quella di Aracoeli nel più antico ricordo, o pseudo tale, che Manuele ha di sua madre:

Ci [dentro una specchiera] si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante. Essa appoggia al letto un piede nudo (p. 1049).

Che poi la Morante identificasse il soldato con Manuel-Manolo, ce lo dice lei stessa. Una maternità, dunque, con un significato insieme archetipico e personale, benignamente protetta dall'eroe buono, il soldato-fratello, in un orizzonte familiare arcaicamente matrilineare, quello dei Muñoz Muñoz – di cui si parla a inizio libro – e in una condizione di