

freschezza e naturalità immemore e atemporale, come quella che Manuele attribuisce ai primi anni della sua infanzia a Totetaco. Ma il tempo e la distruzione insidiano quel piccolo Eden, nel quadro come nel romanzo. Nel dipinto, le colonne tagliate, le nuvole e il lampo inseriscono il segno del divenire e della rovina. Se il paesaggio unisce in un certo senso l'insieme, le figure restano però distaccate e perse in uno sguardo assoluto, apparentemente indenni rispetto alla presentita tempesta. Similmente, nel libro, la sorte tristissima di Aracoeli, Manuele e Manuel e la deflagrazione morale e storica del mondo attuale si oppongono alle felici memorie dell'infanzia, che, nonostante tutto, fuoriescono a tratti intatte e melodiose. Qui il discorso della Morante, nel rifiuto di certe aberrazioni dell'epoca attuale e di alcune chimere rivoluzionarie, si intreccia con un pensiero di matrice sia indiana che greca, in parte confluito nella cultura giudaico-cristiana, circa la necessaria chiusura dei cicli storici. Secondo tali antiche tradizioni, a questi ultimi, solitamente considerati a gruppi di quattro, dovrebbero seguire una deflagrazione cosmica a opera del fuoco, oppure insieme del fuoco e dell'acqua – elementi presenti nel dipinto di Giorgione – e poi la fine del mondo e del tempo.

Con questo giungiamo a un punto cruciale del complesso discorso di *Aracoeli*, nel quale si incrociano, sottilmente ma tenacemente, il dramma individuale di Manuele e quello collettivo. Elemento comune a queste due tragedie parallele è la percezione tangibile della grande difficoltà nel mondo di una relazione autentica tra gli esseri umani e, più in generale, tra i viventi, per la negazione crescente di quella "compassione" (nel senso etimologico del "patire con") che si collega al rapporto primario con la madre, che in ognuno determina, con la nascita e le prime cure, la possibilità di un senso sia di sé che degli altri.

La trasformazione di Aracoeli, da creatura tenera, innocente e un po' magica, in una ninfomane pazza e dimentica del suo bambino diventa allora una sorta di vivente metafora di una realtà che ha smarrito ogni significato. Bisogna però tenere presente che, tra la prima e la seconda *Aracoeli*, c'è l'arido ambiente borghese dei «Quartieri Alti»: una società falsa e fredda che spegne progressivamente la grazia e la dolcezza della fanciulla andalusa, imponendole la maschera della buona, e ipocrita, società. Il marito Eugenio, pur amandola, non ha la forza di difenderla, dato che egli stesso è immerso in un sistema aberrante. Il suo asservimento alla morale patriarcale (rappresentata da due genitori altolocati tanto superbi quanto

... MA MORANTE E LA PIETRAIA DI
 ... da un re che poi si rivelerà essere un
 ... responsabile nei confronti del figlio
 ... l'unico riferimento maschile positivo
 ... zio Manuel.
 ... questo è perfettamente risolto sul
 ... peculiarità del protagonista e del suo
 ... con la madre; ma a esso si collegan
 ... triche di Elsa Morante e del suo
 ... la sua vita e da tutte le sue opere. Ap
 ... in lei il rifiuto di un maschile adu
 ... migliore dei casi, come assente. Da ci
 ... Manuele di un maschile adolescenzial
 ... quello rappresentato dall'immagin
 ... questo aspetto delle narrativa moranti
 ... personale, acquista invece un sig
 ... più vasto, in relazione al simbolico
 ... l'elemento del maschile giovane, c
 ... anche in altre importanti voci
 ... esempio, in Ingeborg Bachmann, nota
 ... Morante, data la loro già considerata frequ
 ... intensa poesia di *Invocazione all'Orsa*
 ... *Spiel ist aus*), proprio una figura di fra
 ... per salvare il femminile io poetan
 ... «Caro fratello, sopra un foglio trac
 ... ma str' attento alle strisce nere, / con
 ... fratello, al palo allora / mi farò legaro
 ... zingari e sotto la tenda / desertic
 ... / né l'età tua né la mia né l'età / de
 ... questi versi, oltre all'immagine posit
 ... altri elementi che ricordano la Moran
 ... di un mondo reale pericoloso – «le
 ... dal tempo quotidiano e storico verso
 ... erica, sentita come autentica. Tra l
 ... riosamente, la morte. In fondo, l
 ... cosa la vita, la morte e il tempo,
 ... nel rapporto primigenio

aridi e da un re che poi si rivelerà essere un vigliacco) gli impedisce una paternità responsabile nei confronti del figlio, verso il quale sarà sempre latitante. L'unico riferimento maschile positivo resterà sempre per Manuele il mitizzato zio Manuel.

Tutto questo è perfettamente risolto sul piano letterario in relazione alla peculiarità del protagonista e del suo indissolubile e ambivalente legame con la madre; ma a esso si collegano strettamente le personali problematiche di Elsa Morante nei confronti dell'uomo, quali risultano dalla sua vita e da tutte le sue opere. Appare infatti costantemente evidente in lei il rifiuto di un maschile adulto, sentito come negativo o, nel migliore dei casi, come assente. Da ciò la suggestione rispecchiata in Manuele di un maschile adolescenziale, efebico, leggiadro, quale appunto quello rappresentato dall'immagine di Manuel.

Questo aspetto delle narrativa morantiana, che parrebbe esclusivamente personale, acquista invece un significato importante su un piano più vasto, in relazione al simbolico nella scrittura delle donne. In effetti l'elemento del maschile giovane, complice e protettivo è riscontrabile anche in altre importanti voci femminili del Novecento. Per esempio, in Ingeborg Bachmann, nota, almeno in parte, a Elsa Morante, data la loro già considerata frequentazione personale. In una sua intensa poesia di *Invocazione all'Orsa Maggiore, Il gioco è finito (Das Spiel ist aus)*, proprio una figura di fratello giunge da un mondo di morti per salvare il femminile io poetante dalla vita, anziché dalla morte: «Caro fratello, sopra un foglio tracciamo / molti paesi e binari: / ma sta' attento alle strisce nere, / con le mine potresti saltare. // Caro fratello, al palo allora / mi farò legare e griderò tanto; / ma tu già cavalchi su dalla valle / dei morti, e insieme fuggiamo. // Desti nel campo di zingari e sotto la tenda / desertica, la sabbia ci scorrerà dai capelli: / né l'età tua né la mia né l'età / del mondo si misura con gli anni»⁴⁹.

In questi versi, oltre all'immagine positiva del fratello, ci sono anche altri elementi che ricordano la Morante di *Aracoeli*: l'idea, da un lato, di un mondo reale pericoloso – «le mine» –, dall'altro, di una fuga dal tempo quotidiano e storico verso una dimensione zingaresca e desertica, sentita come autentica. Tra le due dimensioni si colloca, misteriosamente, la morte. In fondo, la tela di Giorgione riguarda anch'essa la vita, la morte e il tempo, tutti ricompresi nel principio materno, nel rapporto primigenio tra madre e figlio, che presuppone

un momento di sospensione dall'aggressione della storia in nome di un amore che non potrà avere mai più l'eguale. Esso è infatti la semplice – ma splendida – ricchezza che quasi tutti sperimentano almeno per una breve stagione, e che sentono riaffiorare nei momenti cruciali dell'esistenza, in quelli dolorosi come in quelli lieti, fino alla propria stessa morte, di fronte alla quale il grido più frequente è quello rivolto alla madre – con un ritorno al principio della vita proprio mentre essa finisce.

Carlo Cecchi, a proposito dell'appunto sulla *Tempesta* di Giorgione, ricorda con trasporto due conversazioni con Elsa, strettamente collegate tra loro ma avvenute in momenti diversi. Nel 1966, a Venezia, durante una gita in gondola, l'amica gli aveva molto parlato, sulle basi delle filosofie orientali e della fisica contemporanea (Einstein era uno dei suoi grandi riferimenti), dell'inesistenza del tempo e del rapporto tra l'uno e il molteplice: un motivo fondamentale nelle *Upanisad*. In quell'occasione avevano visitato le Gallerie dell'Accademia ed Elsa era rimasta particolarmente colpita da due dipinti: *La tempesta* di Giorgione e la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e una santa* di Giovanni Bellini. Uscita dal museo, Elsa disse di aver avuto una sorta di *satori*, cioè di illuminazione, nel linguaggio *zen*. Molti anni dopo, quando aveva già scritto *La Storia e Aracoeli*, ricordò a Carlo quella gita in gondola e quell'illuminazione che sul momento le era parsa misteriosa. Solo a distanza di tanto tempo si era resa conto che era stata quasi una premonizione sui suoi libri futuri. Infatti nel dipinto di Bellini – dove è rappresentata la maternità di una Madonna che, come se ci fosse una traversata nel tempo, appare una ragazzetta di sempre, quindi anche del presente – c'era *La Storia*. Nella *Tempesta* di Giorgione erano invece impliciti alcuni aspetti importanti di *Aracoeli*: in centro la donna che allatta il bambino in posizione analoga a quella "vista" nello specchio da Manuele; il soldato in primo piano simile allo zio Manuel; la fine della storia e del tempo nelle rovine sullo sfondo.

Aracoeli si lega però, in definitiva, a entrambi i dipinti, poiché, se in gran parte riecheggia quella crisi della storia che trascina con sé anche il singolo individuo, rivela anche in molte parti un senso aurale e fresco del materno, quale promana dal dipinto di Bellini e che rappresenta la sola, benché precaria e illusoria, salvezza in un mondo stravolto.

... MORANTE E LA PIETRAIA
... la voce e la lingua di Aracoeli
... l'intera narrazione, tutti i sensi di Manuele
... fisicamente fisica di Aracoeli.
... il protagonista vede, riflessa nella sp
... e riconosce per la prima volta sé st
... nel loro reciproco guardarsi.
... a lungo positiva e vivificante, dello
... modificarsi quando, più avanti, Manuele de
... di Aracoeli (come la stessa Elsa Morante), quasi s
... per una vista migliore, un diaframma nel rap
... mente per lui nel mondo: gli occhi della mad
... del "guardare" torna poi in seguito, in fo
... cui una ragazza si offre al protagonista an
... i suoi imbarazzati tentativi, si rivolge con
... le guarda in lacrime e rimane solo sul
... una "visione", che la spiaggia oscillasse. Un
... i fondi del mare singhiozzante e l'arenile e la scog
... si scontravano percuotendosi come due lottatori c
... una bianca s'ingrandiva fino alla misura di un sole,
... del sole meridiano. Non era più luna, ma sole; e il
... territorio, scagliandone la sostanza come da un vul
... della lotta, i due faraglioni crollavano all'indietro, u
... in una vampa gigantesca e acuta: a questo culmi
... turbai (p. 1125).
... momento di una drammatica sessualità a una ro
... ricorda qui il commento di Antonin Artaud al
... di Leida, che rappresenta Lot in riva al mare
... mosse delle figlie su uno sfondo apocalitt
... di un fuoco d'artificio, attraverso il bomba
... i razzi, delle bombe solari, vediamo d'impro
... luce allucinata certi particolari del paesag
... alberi, torri, montagne, case, la cui illumi

Lo sguardo, la voce e la lingua di Aracoeli

Nel corso dell'intera narrazione, tutti i sensi di Manuele sono tesi alla percezione prepotentemente fisica di Aracoeli.

Il motivo più frequente è quello dello sguardo. Ciò appare già all'inizio del libro, quando il protagonista vede, riflessa nella specchiera, Aracoeli intenta ad allattarlo e riconosce per la prima volta sé stesso in comunione con la madre, nel loro reciproco guardarsi.

Ma la sensazione, a lungo positiva e vivificante, dello sguardo materno comincia a modificarsi quando, più avanti, Manuele deve mettere gli occhiali che, a parere di Aracoeli, lo imbruttiscono e con cui Manuele ha un rapporto difficile (come la stessa Elsa Morante), quasi siano, anziché uno strumento per una vista migliore, un diaframma nel rapporto con ciò che conta veramente per lui nel mondo: gli occhi della madre.

Il motivo del "guardare" torna poi in seguito, in forma diversa, dopo la scena in cui una ragazza si offre al protagonista ancora adolescente, ma, visti i suoi imbarazzati tentativi, si rivolge con disinvoltura a un altro. Manuele li guarda in lacrime e rimane solo sulla spiaggia fino a notte:

Così mi finì una "visione", che la spiaggia oscillasse. Un immenso maremoto scuoteva i fondi del mare singhiozzante e l'arenile e la scogliera. I due prossimi faraglioni si scontravano percuotendosi come due lottatori di pietra. E intanto la piccola luna bianca s'ingrandiva fino alla misura di un sole, prendendo il colore infuocato del sole meridiano. Non era più luna, ma sole; e il suo fuoco incendiava tutto il territorio, scagliandone la sostanza come da un vulcano, in una folata di faville. Nella lotta, i due faraglioni crollavano all'indietro, uno sull'altro. E il primo si levava in una vampa gigantesca e acuta: a questo culmine della mia "visione", io mi masturbai (p. 1125).

L'accostamento di una drammatica sessualità a una roboante catastrofe marina ricorda qui il commento di Antonin Artaud al dipinto *Le figlie di Lot* di Luca di Leida, che rappresenta Lot in riva al mare intento a guardare le seduttive mosse delle figlie su uno sfondo apocalittico:

Nel crepitio di un fuoco d'artificio, attraverso il bombardamento notturno delle stelle, dei razzi, delle bombe solari, vediamo d'improvviso rivelarsi ai nostri occhi in una luce allucinata certi particolari del paesaggio, in rilievo sullo sfondo notturno: alberi, torri, montagne, case, la cui illuminazione e la cui apparizione

rimarranno definitivamente legate nel nostro spirito all'idea di questo fragoroso schianto. [...]

Fra mare e cielo, ma sulla destra, sullo stesso piano prospettico della Torre Nera, avanza una sottile lingua di terra coronata da un monastero in rovina.

Questa lingua di terra, per quanto vicina possa apparire alla spiaggia su cui si alza la tenda di Lot, delimita però un immenso golfo, sul quale sembra essersi verificata una catastrofe marittima senza precedenti. Vascelli spezzati in due che tardano ad affondare, s'appoggiano al mare come sulle grucce, lasciando galleggiare da ogni parte le sradicate alberature e i pennoni.

Sarebbe difficile spiegare perché l'impressione di disastro, che si ricava dallo spettacolo di appena una o due navi a pezzi, sia così totale⁵⁰.

Per Artaud questo dipinto parla il linguaggio proprio del "teatro della crudeltà," attento alla violenza che la "realtà" esercita sull'umano. Sia il commento artaudiano del dipinto sia la scena di Manuele sulla spiaggia, raccontata dalla Morante, fanno leva sulla *visione*, su una visione estremamente dinamica e drammatica, nella quale confluiscono alcuni elementi comuni: la spiaggia, il mare, il fuoco, la devastazione della natura e, su tutto, una perturbante sessualità.

E sono soprattutto gli occhi di Aracoeli a segnare, nella percezione di Manuele, la trasformazione della madre e del suo rapporto con lei: dopo la morte della secondogenita Carina, «parevano due carboni spenti» (p. 1296); più avanti, nella scena di una blasfema visita in chiesa dell'ormai invereconda Aracoeli, diventano «due orbite vuote» (p. 1382).

Alla negazione dello sguardo materno Manuele fa risalire la sensazione di essere sempre più un esiliato e un paria, che lo porta a far coincidere l'eros con una sua subordinazione a qualcuno – di sesso maschile, giovane, plebeo e a lui indifferente – che gli infligga un'umiliazione. Compaiono qui elementi che possono far pensare alla sessualità di Pasolini, quale risulta da vari suoi scritti, soprattutto dal postumo *Petrolio*; ma ci sono anche aspetti, affettivi più che sessuali, che ricordano la stessa Elsa, la quale da sempre mostrava, a torto o a ragione, di risentire profondamente della mancanza di uno sguardo d'amore su di lei. Ecco che cosa scriveva in una "testimonianza", come la definiva la scrittrice, del 6 febbraio 1945:

Ma in nome di Dio come resistere in questa foresta di mostri. Una voce umana che mi chiami – un viso che mi guardi. Sono 32 anni e qualche mese che invoco questo – è colpa mia certo –

Ma se non posso più, che devo fare? Non sono io che mi sono fatta così –⁵¹

LA MORANTE E LA PIETRA
 Aracoeli, per Manuele, il desiderio
 di una voce. Già nella prima pagina d
 alle canzoncine che la madre gli cantav
 felice. E questo riferimento torna dop
 del suo viaggio in Spagna:
 del viaggio mi aveva invaso recente
 Non era stata una trascrizione astratta de
 canzoncine, già seppellite; ma propri
 di gola e di saliva. Ho avuto sul pala
 di prugna fresca; e la notte, in quest
 ancora di bambina, come un velo di tep
 (p. 1047).
 sue prime nenie di culla (che furono, in rea
 essa accompagna invariabilmente, in
 l'atto di porgermi il petto o di dondolarmi.
 di saliva, che mi ricanta all'orecchio c
 mischia con certe piccole voci di affetto e
 che la sua lingua si scioglia a tenermi un dis
 Hanna Serkowska osserva che si t
 una lingua tattile e profumata: ess
 materna che esala l'odore di prugna. Il
 vecchi fanciulli: di Emanuele e di Elsa,
 corpo-lingua che in questo mondo non
 proprie memorie siano intrise di elem
 Manuele, nutrito di cultura psicoanalitica:
 per autentiche le rievocazioni dei p
 arrivo a ridimensionarle. Di
 restituiscono con grande e
 che fa tutt'uno con il pri
 più remote esperienze del
 persuasiva: «Più Eman
 sembrano autentici. F
 non ancora spieg
 »».

Anche in *Aracoeli*, per Manuele, il desiderio di uno sguardo si collega a quello di una voce. Già nella prima pagina del romanzo troviamo un richiamo alle canzoncine che la madre gli cantava nei tempi remoti della sua infanzia felice. E questo riferimento torna dopo poco, quando egli chiarisce il motivo del suo viaggio in Spagna:

La tentazione del viaggio mi aveva invaso recentemente con la voce stessa di mia madre. Non era stata una trascrizione astratta della memoria a restituirmi le sue primissime canzoncine, già seppellite; ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva. Ho avuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca; e la notte, in questo freddo milanese, ho avvertito il suo fiato ancora di bambina, come un velo di tepore ingenuo sulle mie palpebre invecchiate (p. 1047).

E ancora:

Con le sue prime nenie di culla (che furono, in realtà, il primo linguaggio umano da me udito) essa accompagna invariabilmente, in queste mie "rimembranze apocriefe" l'atto di porgermi il petto o di dondolarmi. È proprio la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva, che mi ricanta all'orecchio quelle sue canzoncine di paese. Essa le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti. E in queste, sembra che la sua lingua si scioglia a tenermi un discorso (pp. 1051-2).

Giustamente Hanna Serkowska osserva che si tratta della «irigariana lingua materna, una lingua tattile e profumata: essa conserva la memoria della pelle materna che esala l'odore di prugna. Il punto di estremo approdo dei due vecchi fanciulli: di Emanuele e di Elsa, è il muto lamento per una madre-corpo-lingua che in questo mondo non c'è più»⁵².

Che le proprie memorie siano intrise di elementi apocriefi, lo ammette lo stesso Manuele, nutrito di cultura psicoanalitica: Freud stesso, che dapprima aveva preso per autentiche le rievocazioni dei pazienti durante le sedute, in seguito arrivò a ridimensionarle. Di fatto però le percezioni postume di Manuele restituiscono con grande efficacia e dolcezza quella ricchezza di sensazioni che fa tutt'uno con il primo rapporto del bambino con il mondo e con le più remote esperienze del "sentire". Anche a questo proposito Serkowska è persuasiva: «Più Emanuele si avvicina ad Almeria e più i ricordi apocriefi gli sembrano autentici. Forse perché "apocriefo" può anche significare non-scritto, non ancora spiegato a parole, pre-linguistico, pre-simbolico, per l'appunto»⁵³.

In realtà l'originaria fusione con la madre, la lingua materna delle origini, è la base necessaria per la vita stessa dell'essere umano. E questo è anche il punto di partenza per la nascita della poesia, nel senso che le dava María Zambrano, cioè di incanto primigenio per le belle "apparenze" del mondo e di attaccamento alla vita e agli altri nella loro finitezza concreta⁵⁴. Su tutto ciò ha scritto pagine illuminanti anche Ida Travi, nell'*Aspetto orale della poesia*:

La voce "materna" custodisce e insieme salda il cuore del mistico e la mente vuota del metafisico. Lascia intendere le generazioni in forma di linguaggio, eccentrico, cioè s-centrato, fuori dal centro civile. Si mantiene fisio-logica, selvatica: porta con sé l'astuzia della volpe e la nenia delle prime piogge. Mostra il suo volto angelico e animale. Custodisce e fa paura: dalla voce materna bisogna andarsene.

E non sarà possibile un ritorno: a sensi definiti è improbabile tornare a gettare uno sguardo sulla voce.

Il nato dimentica. Eppure, chi non torna, in vita e col pensiero, nel solco di quella voce materna perde la facoltà della rinascita.

Ai poeti è data *la possibilità* di tornare nei pressi di questi suoni oscuri per significato e luminosi per vastità di senso.

Silenziosamente, *nella scrittura*, i poeti riversano i suoni scavati dal retro delle parole come dal retro della casa, là dove si svolge la vita più in ombra⁵⁵.

Quando Manuele parla del rifiuto dello spagnolo, in contrasto con la sua attitudine alle «lingue estere principali» (p. 1065), lo attribuisce a «una nostalgia negativa, di rigetto, come lo stormire di un albero abbattuto a un passero che, prima, ci teneva il nido» (*ibid.*). Poco oltre egli aggiunge:

Questa mia inettitudine idiota per lo spagnolo non sarebbe che un espediente della mia guerra disperata contro Aracoeli. Anzi, in proposito, io mi domando perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto tentare un'ultima, sballata terapia per guarire di lei. Frugare nelle sue radici finché s'inaridiscano sotto le mie mani, poiché di strapparle non sono capace (*ibid.*).

Qui appaiono sintetizzate la sostanza contraddittoria del viaggio di Manuele verso Aracoeli e la stessa figura di lei. Il che ci porta al centro del libro e ci fa ritornare ancora una volta al tema di fondo di Elsa Morante, che è il rapporto ambivalente, ma ineludibile, con la madre.

Se lo sguardo e la voce di Aracoeli erano per Manuele la beatitudine, il

... è consegnato a un mondo che non
... togliersi gli occhiali per approdare a
... presenza per ciò che è umano in genere
... - che a volte diventa ostilità - de
...
... spegnersi dello sguardo materno su
... altro sguardo d'amore Manuele sost
... che lo rimanda, per un'ossessiva co
... uguali di umiliazione e a una solitaria
...
... imilmente, su un piano acustico, al ver
... qual era quella di Aracoeli, subentra
... : gli slogan urlati nei cortei, l'alt
... le sue musicchette stereotipate o con la
... , i juke-box dei bar, il volume dei tele
... serno delle case. Da ciò il ritrarsi del pr
... zzi e la difficile ricerca del silenzio. T
... di togliere senso al suo sguardo e alla
... lo fa in definitiva precipitare in un infe
...
... linguaggio vertiginoso
...
... ggio reale e simbolico di Manuele, cont
... passato, richiedeva un trattamento del t
... per evitare la melensaggine del sempli
... e della mera lamentazione sull'*hic et n*
... nel romanzo in cui si citava la *Tempest*
... stava il desiderio di evitare una narra
... di Aracoeli «a frammenti - mai trof
... come di questo genere poteva essere u
... come narrativa. Poteva andare incontro a
... poteva che tenesse conto della rivoluzio
... novecenteschi, da Proust in poi. Ma ub
... di restituire la scissione interna del
... presente, tra Aracoeli e il mondo.
... allora, all'interno del «physi

presente è consegnato a un mondo che non ha occhi per lui, da cui il suo stesso togliersi gli occhiali per approdare a una sorta di cecità voluta, di indifferenza per ciò che è umano in genere, nella consapevolezza dell'indifferenza – che a volte diventa ostilità – del mondo esterno nei suoi confronti.

Allo spegnersi dello sguardo materno su di lui e alla mancata speranza in un altro sguardo d'amore Manuele sostituisce il suo cinematografo interiore, che lo rimanda, per un'ossessiva coazione a ripetere, a scene sempre uguali di umiliazione e a una solitaria quanto infelice soddisfazione sessuale⁵⁶.

Similmente, su un piano acustico, al venir meno di una vera voce d'amore, qual era quella di Aracoeli, subentra il moltiplicarsi di un rumore insensato: gli slogan urlati nei cortei, l'altoparlante quasi onnipresente con le sue musiche stereotipate o con la sua apologia politica del franchismo, i juke-box dei bar, il volume dei televisori talmente alto che si ode all'esterno delle case. Da ciò il ritrarsi del protagonista dai luoghi più frequentati e la difficile ricerca del silenzio. Tentare di guarire da Aracoeli, cercare di togliere senso al suo sguardo e alla sua voce, unica ricchezza della vita, lo fa in definitiva precipitare in un inferno.

Un linguaggio vertiginoso

Il viaggio reale e simbolico di Manuele, continuamente sospeso tra presente e passato, richiedeva un trattamento del tempo particolarmente articolato, per evitare la melensaggine del semplice rimpianto del paradiso infantile e della mera lamentazione sull'*hic et nunc*. Per questo motivo, nella nota sul romanzo in cui si citava la *Tempesta* di Giorgione, Elsa Morante manifestava il desiderio di evitare una narrazione lineare e di restituire la storia di Aracoeli «a frammenti – mai troppo estesi –». Di certo un'operazione di questo genere poteva essere utile a mantenere un'adeguata tensione narrativa. Poteva andare incontro anche al gusto di una scrittura complessa che tenesse conto della rivoluzione attuata dai grandi romanzieri novecenteschi, da Proust in poi. Ma ubbidiva soprattutto all'intima esigenza di restituire la scissione interna del protagonista, sospeso tra passato e presente, tra Aracoeli e il mondo.

Ecco allora, all'interno del «plurilinguismo» evidenziato da Pier Vin-

cenzo Mengaldo⁵⁷ nel romanzo (per la commistione di un lessico alto e di voci basse e popolari) la ricorrente incursione dello spagnolo nell'italiano, fino al punto di renderlo «invertibrato», nell'intento di attuare un «continuo dissolvimento dell'oggettività nella soggettività, del reale nel fantasmatico e nell'acutamente affettivo, perché titolare dello spagnolo è, in primo luogo, la folle protagonista, con rimbalzi continui sul figlio narrante»⁵⁸.

Aracoeli è creatura innocente che, come indica la Morante nella nota citata, attua una vendetta inconsapevole dei delitti collettivi con un'auto-degradazione. Non può essere colpevole di quei misfatti sociali e politici, ma ne è comunque involontariamente travolta, come lo è il figlio, con un conseguente senso di disfacimento e di morte che percorre ampiamente il romanzo. Da questo deriva, dunque, un altro aspetto che Mengaldo ha sottolineato nella lingua di *Aracoeli*: la notevole frequenza di campi semantici che hanno a che fare con l'orrore, il sadismo e la dissoluzione, verificabili facilmente in molti brani riportati in precedenza sui luoghi spagnoli visitati da Manuele e sull'orrore del corpo che trascorre in tutto il libro.

Non è da trascurare tuttavia il forte significato simbolico di passi, non importa se numericamente minori, in cui trionfa la positività di valori che hanno a che fare con la relazione e l'affettività: tali sono, per esempio, le già citate immagini iniziali, relative al legame originario di Manuele con la madre; tali anche quelle relative al suo rapporto con il piccolo Pennati, il bambino di cui il protagonista si prende cura da ragazzo mentre si trova in collegio e che una notte, dormendo fuori casa per la prima volta, vuole andare nel suo letto e, nel sonno, lo scambia per la madre. Per esempio, in questo episodio del romanzo, non è rintracciabile quell'incupimento del mondo animale che giustamente Mengaldo scorge nell'insieme di *Aracoeli*, in netto contrasto con la sua presenza salvifica nelle precedenti opere morantiane. Infatti, almeno qui, il riferimento all'animalità torna, come nella precedente *Morante*, a restituire il senso di una vita per un momento pacificata e degna di essere vissuta:

Qua mi usurpò, lentamente, una suggestione inverosimile, come se davvero io fossi sua madre. [...] Io da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità*, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero

LA MORANTE E LA PIETRAIA DI EL
 ... in una animalezza (pecora, mucca, ro
 ... dall'orrore della società umana (p. 11
 ... passo la parola *madre* ricorre accanto
 ... campo semantico - come *Maternità* (c
 ... nel testo), *figlio*, *cucciolo* -, ai diminu
 ... la piegatura al femminile del termin
 ... ulteriori specificazioni (*pecora*, *mucca*,
 ... alla significazione positiva e protetti
 ... di Usepe nella piccolezza del bam
 ... utilizzato in senso affettuoso. E della
 ... concessa ai semplici come Ida e Us
 ... che si nutre dell'incontro con l'altr
 ... caccia remota del legame primario con la
 ... nella capacità successiva di serbarne la m
 ... le frustrazioni e di tutta la distruttivit
 ... non è un caso che nel brano citato comp
 ... quanto provvisoria appaia la sensazione leg
 ... insinuare nella disperazione del contest
 ... che sia possibile un'altra realtà, anche s
 ... nare.
 ... più frequentemente avveniva nella *Stor*
 ... all'allegria ingenua di Usepe, mentre
 ... tra orrore e gioia appare più gravem
 ... ore di quanto non avvenisse nel romanzo
 ... della maternità si manteneva costante
 ... difficoltà della storia e della vita. Ma anche
 ... alternativo oppone all'inferno del non se
 ... persistenza.
 ... non legare a questo anche la disperat
 ... del cane tormentato a El Almendral, pur
 ... pietoso? È interessante, per esempio, ch
 ... Morante, sia accostato
 ... e alla *Tempesta* di Giorgione, dove la
 ... che sembra nell'immediato scoppiar
 ... fratello, di contro allo sfacelo del mond
 ... nel passo relativo al cane torm
 ... Manuele rivolto al «Per

trasformato in una animalezza (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana (p. 1152).

In questo passo la parola *madre* ricorre accanto a termini rientranti nello stesso campo semantico – come *Maternità* (con la lettera maiuscola e in corsivo nel testo), *figlio*, *cucciolo* –, ai diminutivi *piedini* e al verbo *proteggeva*. La piegatura al femminile del termine *animale*, *animalezza*, con le sue ulteriori specificazioni (*pecora*, *mucca*, *rondine*, *cagna*) converge a sua volta alla significazione positiva e protettiva del materno. È evidente il ricordo di Usepe nella piccolezza del bambino, perfino nel termine *pigmeo*, utilizzato in senso affettuoso. E della *Storia* torna anche la povera gioia concessa ai semplici come Ida e Usepe: la gioia di quell'accoglienza che si nutre dell'incontro con l'altro da sé, possibile soltanto sulla traccia remota del legame primario con la madre nei primordi della vita, e nella capacità successiva di serbarne la memoria ancestrale, al di là di tutte le frustrazioni e di tutta la distruttività che il mondo può riservare. Non è un caso che nel brano citato compaia anche la parola *ilarità*. Per quanto provvisoria appaia la sensazione legata a questo termine, essa riesce a insinuare nella disperazione del contesto complessivo di *Aracoeli* l'idea che sia possibile un'altra realtà, anche se tanto lontana da quella dominante.

Ciò più frequentemente avveniva nella *Storia*, grazie alla giocosità di Nino e all'allegria ingenua di Usepe, mentre in *Aracoeli* il bilancio del rapporto tra orrore e gioia appare più gravemente rovesciato a favore dell'orrore di quanto non avvenisse nel romanzo precedente, dove almeno il valore della maternità si manteneva costantemente intatto, a dispetto delle difficoltà della storia e della vita. Ma anche in *Aracoeli* il segno di un mondo alternativo oppone all'inferno del non senso la sua piccola, eppure tangibile, persistenza.

Come non legare a questo anche la disperata difesa da parte di Manuele del cane tormentato a El Almendral, pur nella mancata riuscita del suo atto pietoso? È interessante, per esempio, che l'episodio, nella già citata annotazione di Elsa Morante, sia accostato all'idea salvifica del Samaritano e alla *Tempesta* di Giorgione, dove la maternità è al riparo del temporale, che sembra nell'immediato scoppiare altrove, e custodita dal soldato-fratello, di contro allo sfacelo del mondo. Non è un caso, d'altra parte, che, nel passo relativo al cane tormentato, venga fuori il disperato grido di Manuele rivolto al «Perro» (p. 1429). Con quella parola, per un

attimo, avviene l'incursione, nello squallido presente del protagonista, del mondo infantile e incantato della giovane Aracoeli. Ed è significativo che mediatrice di questo momento di altissima umanità sia una voce spagnola legata alla figura materna.

Resta il fatto che in *Aracoeli* non c'è la rappresentazione di un mondo idilliaco, ma di una tragedia insieme dell'individuo e del mondo. La cifra stilistica più adatta a esprimerla è proprio l'incontro – evidenziato sia da Fortini che da Mengaldo – di una sintassi in fondo semplice con un complesso, anche se sorvegliato, intrico di figure, soprattutto di similitudini, e di aggettivi estremamente ricchi e baroccheggianti, che arriva, in certi momenti di più forte pathos, a una sorta di rampollare incessante e impetuoso di immagini. Ciò avviene in tutto il romanzo, con apici di altissima tensione, come, per fare un unico esempio tra i molti possibili, nella parte in cui Manuele racconta delle sue fughe da casa per andare alla *Quinta*, dove la madre si prostituisce:

Avanzando verso il cancello allo scoperto, tremavo come se il terreno secco sotto i miei piedi fosse la schiena di un drago. E riparandomi dietro al muretto, mi arrestai presso il cancello chiuso, allungando appena, di sghembo, lo sguardo verso il piccolo recinto. Il cancello mi si accendeva al sole come un candelabro ritorto coi suoi nodi e convolvoli verniciati d'oro cupo [...]. Un occulto lavoro di tecnica spettrale aveva trasformato i vetri dei miei occhiali in piccoli prismi ottici: attraverso i quali la luce mi si scompondeva in filamenti convulsi e mutanti, dal violetto, al purpureo, all'oro cupo. Tutta l'aria ne vibrava, dentro il recinto, in un battito innumerevole di antenne o alucce filiformi, come una colonia d'insetti moltiplicata dai troppi soli in quel giardino fosco e abbagliante (pp. 1387-8).

Il sontuoso e raffinato meccanismo stilistico non rallenta il ritmo della narrazione, incasellandosi in un periodare sostanzialmente breve e scorrevole. Questo vale anche per la descrizione delle due successive, e parimenti sfortunate, fughe di Manuele in direzione della *Quinta*. L'ultima di esse si conclude con un passo tanto drammatico quanto straordinariamente poetico:

Da pochi minuti, il bruciante sole meridiano, di una fissità abbagliante quasi torva, era stato accecato dai grossi vapori dello scirocco, che adesso ingombravano l'intera cupola dell'aria, come il tendone stracciato di un lazzaretto. E di sopra a questo lazzaretto del mondo, fermentante di strage e di sudori, una sanguinosa

LA FIABA ESTREMA
 MORANTE E LA PIETRAIA DI
 ... primordiale mi rapiva la leggendaria
 ... fra un concerto atroce di canzonette a
 ... vera (p. 1397).

... consumarsi estremo della delusione
 ... conseguenza il suo strapparsi dal co
 ... si può rispecchiare un più ampio,
 ... della speranza nella vita e nel mon
 ... ma alta poesia; e ce ne sono molti
 ... testi della classicità greca nei quali l
 ... massima attenzione all'umano, e in quest
 ...

Aracoeli

... Elsa Morante di Cesare Bran
 ...

... volta che ebbi una discussione con le
 ... benissimo la vita di Elsa e non potev
 ... la sua storia: Elsa era romana e no
 ... meno andaluse⁹⁹.

... parole, volutamente enigmatiche, che
 ... proiezioni autobiografiche di Elsa
 ... una sua proiezione in quello di Ara
 ... le molte analogie messe in evidenza
 ... alcune sono più di altre persuas
 ... oroscopi dei personaggi del romanzo
 ... Elsa Morante, del segno del Leone,
 ... ragazza andalusa richiamino Elsa gio
 ... gli elementi proposti da Loy con a
 ... ppoli neri dei suoi ricci», agli «occl
 ... ben modellato e diritto», al
 ... troppo piccoli e piuttosto radi»
 ... le sue spalle magroline», alle
 ... contrasto con le braccia ed il

corrente primordiale mi rapiva la leggendaria *Quinta*, lungo la scia confusa di Totetaco: fra un concerto atroce di canzonette andaluse, e favole da pupi, e orazioni della sera (p. 1397).

In questo consumarsi estremo della delusione di Manuele fanciullo, che ha come conseguenza il suo strapparsi dal collo la collanina con gli amuleti materni, si può rispecchiare un più ampio, universale dolore di fronte alla perdita della speranza nella vita e nel mondo. Si tratta di un momento di straziata ma alta poesia; e ce ne sono molti altri in *Aracoeli*, come in quei grandi testi della classicità greca nei quali la tragedia è rappresentata con un'estrema attenzione all'umano, e in questo trova il suo riscatto, sia pure doloroso.

Elsa e Aracoeli

Nel *Ricordo di Elsa Morante* di Cesare Brandi, compare questa interessante affermazione:

L'ultima volta che ebbi una discussione con lei fu a proposito di *Aracoeli*: io conoscevo benissimo la vita di Elsa e non potevo credere che in *Aracoeli* ci fosse adombrata la sua storia: Elsa era romana e non aveva cointeressenze spagnole e tanto meno andaluse⁵⁹.

Poche parole, volutamente enigmatiche, che fanno immaginare, oltre alle già viste proiezioni autobiografiche di Elsa Morante nel personaggio di Manuele, una sua proiezione in quello di Aracoeli.

Tra le molte analogie messe in evidenza a questo proposito da Rosetta Loy⁶⁰, alcune sono più di altre persuasive. Per esempio, il fatto che negli oroscopi dei personaggi del romanzo (p. 1292) Aracoeli risulti, come Elsa Morante, del segno del Leone, e che certi particolari fisici della ragazza andalusa richiama Elsa giovane. Si può pensare – integrando gli elementi proposti da Loy con altri presenti nel romanzo – ai «grappoli neri dei suoi ricci», agli «occhi grandi, un poco oblungi», al «naso ben modellato e diritto», all'«ovale pieno» del volto, ai «denti troppo piccoli e piuttosto radi», alla «testa forse troppo grossa per le sue spalle magroline», alle «gambe rustiche e ben piantate [...] in contrasto con le braccia ed il corpo ancora gracili» (p. 1051).

La stessa malattia finale di Aracoeli – che è nello stesso tempo del corpo e dell'anima – sembra preludere, come se l'autrice avesse doti di preveggenza quasi medianiche (sottolineate da Loy), a quella che sarà l'amara fine della stessa Morante. Anche se si può supporre che il terribile declino fisico di Elsa nel periodo finale della stesura del romanzo, e magari il profilarsi di alcuni, più o meno vaghi, sintomi dell'idrocefalia che poi si sarebbe palesata successivamente, potessero farle pensare, già tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta, di avere un cancro al cervello e spingerla a proiettare questo timore sul suo personaggio. Plausibile – anche se meno immediato – è inoltre il collegamento che Loy propone tra l'annientamento di Aracoeli dopo la morte della figlia Carina e la vera e propria deflagrazione che comportò per la vita di Elsa la morte prematura di Bill Morrow.

Il discorso di Rosetta Loy potrebbe essere ulteriormente integrato con una considerazione sul disprezzo di Aracoeli per quei «Quartieri Alti» ai quali la ragazza andalusa accede dopo il matrimonio, che ricorda il vero e proprio disgusto di Elsa per gli ambienti altolocati in cui fu inizialmente introdotta da Moravia, sentiti forse come contaminanti rispetto alla propria autenticità.

Ma, diversamente dal suo personaggio, che di quegli ambienti resta in definitiva vittima simbolica (in base all'assunto di fondo del romanzo evidenziato dalla stessa autrice), la Morante si sottrasse presto, con sdegnosa fiera, al loro influsso, coinvolgendo in questo lo stesso coniuge. Infatti Moravia, a una domanda sui «salotti» postagli da Alain Elkann, rispose testualmente: «Dopo che ho conosciuto Elsa li ho frequentati sempre meno e dopo il matrimonio smisi del tutto. Frequentavo gli artisti»⁶¹.

Il ruolo pubblico di intellettuale assunto successivamente da Moravia lo portò comunque, in seguito, a una intensa pratica di relazioni, anche a livello internazionale, come risulta dalla complessiva biografia da lui delineata con Elkann e dalle fotografie che la corredano. Elsa Morante invece, eccettuati i periodi del suo innamoramento dapprima per Moravia e poi per Visconti, condusse sempre una vita molto appartata che, come ricordano i suoi amici, la portava ad assumere verso tutto ciò che le appariva mondano e fasullo un atteggiamento imperitante e sarcastico, da lei proiettato con evidente gusto negli scherzi che la giovane Aracoeli faceva con Manuele ai danni dei coinquilini dei «Quartieri Alti».

LA MORANTE E LA PIÙ
anni
di Aracoeli fu, almeno all'inizio, op
accesso al grande pluriling
la struttura e il raffinato pluriling
quella critica ufficiale che a
Storia faceva fatica a rivedere il pro
di Fortini e di Fofi e un apprezzame
che, grande ammiratore di *Menzogna e
La Storia*⁶². In compenso, in Francia, c
di culto, Aracoeli ottenne nel 1984 il
sono molti i giudizi positivi s
compartemente condivisibile quello di Cono

il libro più profondo e coraggioso della
seconda parte della sua scrittura, che h
della storia, esso è soprattutto, nella discon
limento per dare rappresentazione all'in
raccontare la prova più difficile alla quale
dentale, seguendo i passi dei suoi maggio
della morte e il misterioso meccanismo c
al mondo dei morti e di ciò che, forse,
menica⁶³.

di Aracoeli, come si è anticipato, av
Nella più volte citata intervista d
dichiarò:

che io ti dica che a sessant'anni ne dime
«Aracoeli», che ho scritto immobile a
mi ha fatto invecchiare: d'un sol c
del 1980, finita la stesura r
sarò il femore. Dell'episc
Nell'intervista a Schifano l
dove era «andata a v
due amici»⁶⁵. Carlo Ceccl
che nel «passare da una sa

Gli ultimi anni

Il destino di *Aracoeli* fu, almeno all'inizio, opposto a quello della *Storia*: il contenuto, la struttura e il raffinato plurilinguismo non erano certamente di facile accesso al grande pubblico.

D'altra parte, quella critica ufficiale che aveva stroncato la scrittrice rispetto alla *Storia* faceva fatica a rivedere il proprio giudizio su di lei alla luce della sua ultima opera. Poche le recensioni pienamente favorevoli: tra queste gli scritti di Fortini e di Fofi e un apprezzamento anche da parte di Cesare Cases, che, grande ammiratore di *Menzogna e sortilegio*, non aveva per nulla gradito *La Storia*⁶². In compenso, in Francia, dove da sempre la Morante era scrittrice di culto, *Aracoeli* ottenne nel 1984 il Prix Médicis Étranger.

Attualmente sono molti i giudizi positivi su questo romanzo, tra i quali particolarmente condivisibile quello di Concetta D'Angeli:

[...] è il libro più profondo e coraggioso della Morante: approdo conclusivo di tutta la seconda parte della sua scrittura, che ha accettato l'impurità e la necessità della storia, esso è soprattutto, nella discontinuità e nel ripetuto arrischiarsi al fallimento per dare rappresentazione all'indicibile, la dimostrazione di saper raccogliere la prova più difficile alla quale è chiamata la grande narrativa occidentale, seguendo i passi dei suoi maggiori autori – ad affrontare cioè il tema della morte e il misterioso meccanismo dei processi psichici che legano i viventi al mondo dei morti e di ciò che, forse, esiste al di là della dimensione fenomenica⁶³.

La stesura di *Aracoeli*, come si è anticipato, aveva impegnato Elsa a lungo e duramente. Nella più volte citata intervista del 1984 a Jean-Noël Schifano la scrittrice dichiarò:

Bisogna che io ti dica che a sessant'anni ne dimostravo trentacinque, e poi, tutt'a un tratto «*Aracoeli*», che ho scritto immobile al mio tavolo per anni e anni, senza mai uscire, mi ha fatto invecchiare: d'un sol colpo sono diventata vecchia⁶⁴.

Nel marzo del 1980, finita la stesura manoscritta di *Aracoeli*, la Morante cadde e si fratturò il femore. Dell'episodio esistono due versioni, parzialmente diverse. Nell'intervista a Schifano la scrittrice disse di essere caduta all'uscita da un cinema dove era «andata a vedere un film di Woody Allen, in compagnia di due amici»⁶⁵. Carlo Cecchi e Cesare Garboli riferiscono invece che Elsa cadde nel «passare da una sala all'altra» di «un ristorante del Ghetto,

al Portico di Ottavia»⁶⁶. Comune alle due versioni è comunque il fatto che la Morante non vide alcuni gradini. Forse perché, miope, rifiutava di portare gli occhiali; ma probabilmente anche perché si stavano affacciando in lei i primi sintomi dell'idrocefalia, che le comportava la progressiva perdita di controllo di una gamba. Seguirono un ricovero e un intervento chirurgico presso una clinica romana. Elsa non riuscì però a rimettersi completamente.

Nel dicembre 1981, dopo il completamento del dattiloscritto conclusivo di *Aracoeli*, venne ripresa da terribili dolori all'arto che le impedivano la deambulazione. Su consiglio del suo agente letterario Erich Linder, si recò, insieme agli amici Carlo Cecchi, Fleuer Jaeggy e Roberto Calasso, in Svizzera, dove venne ricoverata presso una clinica di Zurigo. Ma qui rifiutò con furia la seconda operazione, necessaria per ovviare alle complicanze della frattura. Quell'atteggiamento, al momento incomprensibile, solo a posteriori rivelò una sorta di logica: verosimilmente temeva che l'intervento non si limitasse soltanto alla gamba, perché, pur nel decadimento mentale dovuto alla malattia, si rendeva conto da un insieme di altri sintomi allarmanti – a lei sola noti e non rivelati né agli amici né ai medici – che la sua situazione di salute era ben più complessa e grave. Accettò solo una fisioterapia che le arrecò un lieve e provvisorio miglioramento. Riprese a camminare, ma con grande difficoltà, nella zona ristretta di piazza del Popolo. Varie testimonianze convergono nel ricordare un forte decadimento fisico. Così la rievoca, per esempio, Tullio Masoni, amico di Carlo Cecchi, che l'aveva incontrata appunto con lui in due precedenti occasioni e che ebbe modo di rivederla nuovamente nei primi anni ottanta: «Vidi una donna anziana con un largo cappello floscio e gli occhiali scuri che andava verso via dell'Oca. Camminava faticosamente ma teneva il bastone di traverso tra un braccio e l'altro»⁶⁷.

Prima di tentare il suicidio, nell'aprile 1983, Elsa telefonò alla sorella Maria, che si trovava in ospedale a Reggio Emilia per un intervento chirurgico. Con un tono disperato, diceva di avere una malattia "terribile", senza null'altro aggiungere. Rientrata a Roma alcuni giorni dopo, la sorella apprese del tentato suicidio di Elsa dai giornali e la trovò all'ospedale San Giacomo. La scrittrice, secondo quanto riferito dai principali giornali il giorno 9 aprile, aveva tentato di suicidarsi il 6 aprile ed era stata salvata dalla domestica Lucia Mansi che, pur nell'inevitabile ammissione dei fatti con i giornalisti, rimase molto riservata per rispetto verso di lei.

Elsa intendeva farla finita sul serio: non solo aveva aperto il gas, ma aveva assunto, come ebbe a dichiarare lei stessa, «tre diversi tipi di barbi-

MA MORANTE E LA PIETRAIA

molto forti, e a forti dosi». «Volevo morire felice, ero troppo malata, ero troppo chiara a Jean-Noël Schifano le dissi. Seguì, dopo aver appurato definitivamente che Elsa era affetta da idrocefalia, un intervento chirurgico alla testa. La Morante, perché credeva che le volessero drenare il liquido in eccesso, ma l'operazione fu eseguita, sia pure in ritardo, e non fu sufficiente ancora suo marito) e del resto, i medici complessivi ma con un certo scetticismo della scrittrice.

Elsa non avrebbe più lasciato la clinica di Zurigo, in un modo più tranquillo di quello che si era visto al ricovero: alle visite di Morante, di Daniele, degli amici e di imparentati, di una cultura italiana (tra le quali le risposero Sandro Pertini e di Vasco Pratolini). La voglia di riprendere a scrivere, e di uscire, affiorava fuggacemente. Quando, dopo un periodo che non sarebbe più riuscita a uscire in un pressoché costante silenzio, Elsa si trovò molto vicino. La «coscienza atroce» che aveva a desiderare di affrontarla immediatamente, non fu possibile aiuto in tal senso, come atteso da Maria e da alcuni amici.

Le testimonianze dei visitatori degli ospedali, e del direttore Livio Garzanti, che mi ha parlato della scrittrice che aveva inutilmente tentato di suicidarsi e che gli aveva sempre preferito il libro *L'amore freddo*, ignorato invece dalla Morante, trovò Elsa in una situazione di estremo lamento per la malattia. Elsa non aveva venduto per la malattia la macchina, perché le aveva venduto per la malattia la macchina, perché la guardava attraverso il vetro della clinica, trovò Elsa in una situazione di estremo lamento per la malattia. Elsa non aveva venduto per la malattia la macchina, perché la guardava attraverso il vetro della clinica, trovò Elsa in una situazione di estremo lamento per la malattia. Elsa non aveva venduto per la malattia la macchina, perché la guardava attraverso il vetro della clinica, trovò Elsa in una situazione di estremo lamento per la malattia.

turici, molto forti, e a forti dosi». «Volevo veramente morire, perché ero troppo infelice, ero troppo malata, ero disperata...»⁶⁸: in questi termini la Morante chiarì a Jean-Noël Schifano le ragioni del suo gesto.

In seguito, dopo aver appurato definitivamente con una serie di visite ed esami medici che Elsa era affetta da idrocefalia, i medici proposero un intervento chirurgico alla testa. La Morante lo rifiutò, come ricorda la sorella Maria, perché credeva che le volessero trapanare non soltanto il cranio, per drenare il liquido in eccesso, ma anche il cervello. L'operazione fu comunque eseguita, sia pure in ritardo, sulla base del consenso di Moravia (ufficialmente ancora suo marito) e della sorella, il 28 maggio, con scarso risultati complessivi ma con un certo miglioramento delle condizioni mentali della scrittrice.

Elsa non avrebbe più lasciato la clinica, dove conduceva una vita in un certo qual modo più tranquilla di quella, disperata, immediatamente precedente al ricovero: alle visite di Moravia, della sorella, di Adriano Sofri, del nipote Daniele, degli amici e di importanti personaggi della vita politica e culturale italiana (tra le quali le risultarono particolarmente gradite quelle di Sandro Pertini e di Vasco Pratolini) si alternavano lunghi assopimenti. La voglia di riprendere a scrivere, e quindi un barlume di progettualità, riaffiorava fugacemente. Quando, dopo un effimero miglioramento, si rese conto che non sarebbe più riuscita a camminare e a essere autonoma, si ritirò in un pressoché costante silenzio, come ricorda Carlo Cecchi, che le fu molto vicino. La «coscienza atroce della sua prossima morte»⁶⁹ la induceva a desiderare di affrontarla immediatamente e a chiedere pertanto un impossibile aiuto in tal senso, come attestato con molta chiarezza dalla sorella Maria e da alcuni amici.

Tra le testimonianze dei visitatori degli ultimi giorni, ricordo quella dell'editore Livio Garzanti, che mi ha parlato commosso del suo incontro con quella scrittrice che aveva inutilmente "corteggiato" per la propria casa editrice e che gli aveva sempre preferito Einaudi; ma che lo stimava per il suo libro *L'amore freddo*, ignorato invece dalla critica. Entrando nella camera della clinica, trovò Elsa in una situazione molto difficile, ma non le sentì proferire un solo lamento per la malattia: era invece arrabbiata con Moravia perché le aveva venduto la macchina! Ai piedi del letto, Garzanti vide una donna che la guardava attraverso i ferri, «pia e silenziosa»: era Lucia Mansi, che restò accanto a lei per tutta la durata della malattia, giorno e notte, fino alla fine. Tra di loro, come ricorda l'editore, si intuiva un amore profondo, che si comunicava attraverso il reciproco sguardo⁷⁰.

molto gradito, incaricò Goffredo Fofi di entrare in contatto con lui per farle conoscere l'autore di quegli scritti: nacque in questo modo un'amicizia tra di loro, ma a posteriori, cioè dopo che Bettin aveva già scritto positivamente sui suoi libri.

96. G. Bettin, in Del Buono (a cura di), *Ma che storia questa Storia!*, cit., p. 18.

97. Cfr. *Festa per Elsa*, in "Fine secolo", supplemento di "Reporter", 7-8 dicembre 1985; ora, con lo stesso titolo, in G. Fofi e A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Sellerio, Palermo 2011.

98. Cfr. Pasolini, *Elsa Morante*, La Storia, cit., pp. 2096-107.

99. Ivi, pp. 2100-1.

100. Raboni, *Il libro di Elsa Morante*, cit., p. 175.

101. Cfr. C. Cases, *Prefazione alla nuova edizione*, in *Patrie lettere*, cit., pp. IX-X: «Il saggio sulla *Storia* mi fruttò un indimenticabile invito a cena di Elsa, di passaggio a Torino, in un ristorante in collina. "Tu devi aver scritto un certo articolo, - mi disse, - ma io me ne sono dimenticata, anzi non l'ho nemmeno letto come se non l'avessi mai scritto"»; e ancora, a p. IX: «Dedicherei questi articoli alla sua memoria, se non fosse che mi sembrano un mazzo di fiori già un po' appassiti e destinati ad accartocciarsi subito davanti allo sguardo inceneritore di quella dea tanto generosa con gli amici quanto implacabile con le loro fissazioni ideologiche».

102. Cfr. M. Sinibaldi, *La Storia e la politica. Gli alfabeti degli anni Settanta*, in Agamben et al., *Per Elsa Morante*, cit., pp. 205-18.

103. Cfr. E. Morante, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe e senza partito)*, in "Linea d'ombra", 30, 1988; poi in A. Berardinelli et al., *A proposito dei comunisti*, seguito da E. Morante, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe e senza partito)*, Linea d'ombra, Milano 1990, pp. 115-9.

104. Ivi, p. 117.

105. Ivi, p. 115.

106. *Ibid.*

107. Ivi, pp. 115-6.

108. Ivi, p. 116-7.

109. Ivi, p. 118.

110. Ivi, p. 117.

111. Ivi, p. 118.

7

L'ultima Morante e la pietraia di El Almendral

1. *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, 2 voll., "I Meridiani", Mondadori, Milano 1988-1990, vol. I, p. LXXXV.

2. Cfr. S. Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in G. Zagra e S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Colombo, Roma 2006, pp. 49-65; in particolare p. 61.

3. Ivi, p. 63.

N. Davoli (colloquio raccolto da Marino Sinibaldi), in "Fine secolo", supplemento di "Reporter", titolo, in G. Fofi e A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Sellerio, Palermo 2011.

N. Siciliano, *Campo de' fiori*, Rizzoli, Milano 1997.

N. Naldini, *Elsa Morante sopra il cavallo breton*, Mediterraneo, Napoli 2004, p. 122. L'intero titolo.

Cfr. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1975.

A. Sofri, *Gli ombrelli sono bellissimi quando si aprono*, Sellerio, Palermo 2011, p. 185.

Trattasi di pagine di diario pubblicate postume in *Cronologia*, cit., pp. LXXXVII-LXXXVIII.

Ivi, p. LXXXVIII.

Cfr. T. Ricchezza, *La favola continua*, in J.-N. Schifano, *Cahiers Elsa Morante*, Edizioni Scientifiche Meritane, Napoli 2004.

Nel film di Francesca Comencini (*Elsa Morante*, regia di Francesco Rosi, 1970).

in *Les Cahiers Elsa Morante* (Elsa Morante, France 3, 1997), Patrizia Cavalli dice sulla propria età perché Elsa affermava di non aver più di ventisei anni: un'età che lei aveva su tutti gli anni della loro frequentazione. E aggiunge, peraltro con la connivenza della stessa scultrice, di sentirsi rispondere in modo da avallare la sua indagine.

Utilizzo, per quel che riguarda la testimonianza, *Nel soffio della vita* (in Schifano e Notarianni, cit., pp. 101-6), sia l'intervista che mi ha fornito J.-N. Schifano, *La divina barbara*, in Schifano, *Cahiers Elsa Morante*, cit., p. 9.

Cfr. Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in Zagra e Buttò, cit., p. 61.

Cfr. *Cronologia*, cit., p. LXXXIX.

Cfr. Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in Zagra e Buttò, cit., p. 326, dove si parla, a proposito del racconto di Elsa Morante, di una "onniscienza sovrana".

Cfr. C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante*, in *La Storia e il mondo salvato dai ragazzi*, Sellerio, Palermo 2011, p. 1621/A. I, c. 83r.

Per questo cfr. Rosa, *Cattedrali di carta*, in Zagra e Buttò, cit., p. 61.

Cfr. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante*, in *La Storia e il mondo salvato dai ragazzi*, Sellerio, Palermo 2011, p. 1621/A. I, c. 83r.

Cfr. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante*, in *La Storia e il mondo salvato dai ragazzi*, Sellerio, Palermo 2011, p. 1621/A. I, c. 83r.

Cfr. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante*, in *La Storia e il mondo salvato dai ragazzi*, Sellerio, Palermo 2011, p. 1621/A. I, c. 83r.

NOTE

4. N. Davoli (colloquio raccolto da Marino Sinibaldi), *Gente con orari suoi*, in *Festa per Elsa*, in "Fine secolo", supplemento di "Reporter", 7-8 dicembre 1985; ora, con lo stesso titolo, in G. Fofi e A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 84-8.
5. E. Siciliano, *Campo de' fiori*, Rizzoli, Milano 1993, p. 8.
6. N. Naldini, *Elsa Morante sopra il cavallo bretone*, in *Alfabeto degli amici*, L'Anfora del Mediterraneo, Napoli 2004, p. 122. L'intero testo si trova alle pp. 120-2.
7. Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.
8. A. Sofri, *Gli ombrelli sono bellissimi quando si aprono*, in Fofi e Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, cit., p. 185.
9. Trattasi di pagine di diario pubblicate postume in "Paragone", 456, febbraio 1988; ora in *Cronologia*, cit., pp. LXXXVII-LXXXVIII.
10. Ivi, p. LXXXVIII.
11. *Ibid.*
12. Cfr. T. Ricchezza, *La favola continua*, in J.-N. Schifano e T. Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, p. 77.
13. Nel film di Francesca Comencini (*Elsa Morante [1912-1985]*, Co-production Les Films D'Icy/France 3, 1997), Patrizia Cavalli dice di avere qualche volta un poco barato sulla propria età perché Elsa affermava di non voler frequentare persone che avessero più di ventisei anni: un'età che lei aveva superato, anche se non di molto, dopo alcuni anni della loro frequentazione. E aggiunge che anche altri baravano su questo punto, peraltro con la connivenza della stessa scrittrice, la quale, sostanzialmente, voleva sentirsi rispondere in modo da avallare la sua presa di posizione, ma per il resto non indagava.
14. Utilizzo, per quel che riguarda la testimonianza di Enrico Palandri, sia un suo scritto, *Nel soffio della vita* (in Schifano e Notarbartolo, a cura di, *Cahiers Elsa Morante*, cit., pp. 101-6), sia l'intervista che mi ha rilasciato.
15. Palandri, *Nel soffio della vita*, cit.
16. Ivi, p. 106.
17. J.-N. Schifano, *La divina barbara*, in Schifano e Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, cit., p. 9.
18. Cfr. Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, cit., p. 60.
19. Cfr. *Cronologia*, cit., p. LXXXIX.
20. Cfr. Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, cit., p. 60.
21. Cfr. G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 326, dove si parla, a proposito del racconto di Manuele sulla castità della giovanissima Aracoeli, di «onniscienza sovrana».
22. Cfr. C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: Aracoeli*, in *Leggere Elsa Morante*, Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Carocci, Roma 2003, p. 77, n. 43.
23. Cfr. V. E. 1621/A. I, c. 83r.
24. Per questo cfr. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 291.
25. Cfr. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: Aracoeli*, cit., pp. 26-32.

26. Ivi, p. 26.
27. Cfr. ivi, p. 28. Cfr., inoltre, A. M. Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, in C. D'Angeli e G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante* (convegno di Pisa del 24-26 gennaio 1994), in "Studi Novecenteschi", XXI, 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 287-302, in particolare p. 299.
28. Cfr. *Cronologia*, cit., p. LXXVI.
29. Schifano, *La divina barbara*, cit., p. 11.
30. H. Melville, *Moby Dick o la balena*, prefazione e traduzione di Cesare Pavese, Adelphi, Milano 2007, p. 37. Melville era uno degli scrittori preferiti da Elsa Morante per la sua «religione materna» (cfr. E. Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 1504).
31. Se Franco Fortini (cfr. *Elsa Morante grande solitaria*, in "Corriere della Sera", 14 novembre 1982; poi, con il titolo *Aracoeli*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 240-7; in particolare p. 243), per la verità un po' velocemente, negava che al centro del romanzo vi fosse una «ricerca memoriale della madre» da intendersi in senso proustiano, Concetta D'Angeli (*L'addio di Elsa Morante: Aracoeli*, cit., p. 47), riprendendo la testimonianza resa anche a lei da Carlo Cecchi a proposito dell'appassionata rilettura dell'opera proustiana da parte di Elsa nel corso della stesura di *Aracoeli*, ha riconosciuto invece in questo romanzo «clamorosa, la presenza di *A la recherche du temps perdu* [...] non nella riproposizione di tematiche simili, ma nella caratterizzazione della memoria e dei suoi meccanismi» e nel fatto che «l'attivazione della memoria e dei suoi meccanismi è legata alle sensazioni fisiche». Su questa base, ricordando ancora gli studi sulla metonimia in Proust di Gérard Genette (*Metonimia in Proust*, in *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 e 2006, pp. 41-66), si potrebbe cogliere tanto nella *Recherche* quanto in *Aracoeli* (e qui ancor più che in *Menzogna e sortilegio*) tale meccanismo centrato sulla contiguità sensoriale delle immagini.
32. M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, traduzione di G. Raboni, "I Meridiani", Mondadori, Milano 1993, vol. IV, p. 547.
33. Cfr. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: Aracoeli*, cit., pp. 18-9.
34. Ivi, p. 17.
35. Cfr. F. Fortini, *Pasolini o il rifiuto della maturità*, in *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 208-16.
36. Cfr. Fortini, *Aracoeli*, cit., pp. 240-1.
37. Ivi, p. 246.
38. *Ibid.*
39. Cfr. Fortini, *Elsa Morante grande solitaria*, cit.
40. Cfr. G. Fofi, *La pesantezza del futuro*, in "Paragone Letteratura", 450, XXXVIII (1987), pp. 88-92; poi in Id., *Elsa Morante*, in *Pasqua di maggio. Un diario pessimistico*, Marietti, Genova 1988, pp. 36-42.
41. Un accenno a Francis Bacon a proposito di *Aracoeli* è presente anche in Fortini, *Aracoeli*, cit., p. 243: «Nello specchio di un lercio albergo spagnolo abbiamo già visto il nudo di Emanuele, deforme, irredimibile, come quelli delle pitture di Bacon».

- Sofri, *Gli ombrelli sono belli*.
- C.-K. Jørgensen, *La visione*.
- Schneider, Roma 1999, p. 6.
- M. Klein, *Invidia e gratitudine*.
- Cfr. Fortini, *Aracoeli*, cit., p. 18.
- Tale nota è stata opportunamente riportata anche la foto (numerata).
- Ibid.* Sottolineato nell'originale.
- Cfr. G. Nepi Scirè (a cura di), *Electa*, Milano 2009, p. 120.
- I. Bachmann, *Il gioco è finito*, pp. 139.
- Cfr. A. Artaud, *La messa in scena*, altri scritti teatrali, a cura di G. I. Torino 2000 (1 ed. 1968), pp. 150-1.
- Dal quaderno *Narciso*, in *Cinema*.
- Cfr. H. Serkowska, *Uscire dal labirinto*, Kraków 2002, p. 161.
- Ivi, p. 148.
- Cfr. M. Zambrano, *Filosofia*, Morelia, México 1939; trad. di L. Sessa, Pendragon, Bologna 1998.
- L. Travi, *L'aspetto orale della scrittura*, Bergamo 2007, pp. 34-5 (1 ed. 1987).
- Sulla forte presenza in *Aracoeli* del cinema hanno scritto con riferimento a *La Recherche* e *La memoria*, in "Studi Novecenteschi", VII, gennaio 1987, pp. 35-6.
- Cfr. P. V. Mengaldo, *Storia della letteratura italiana*, in C. D'Angeli e G. Magrini (a cura di), *Elsa Morante*, in "Studi Novecenteschi", cit., p. 30.
- C. Brandi, *Ricordi*, a cura di E. Rasy, Editrice Bompiani, Roma 1987.
- Cfr. R. Loy, *Aracoeli*, a cura di A. Moravia, A. Einaudi, Torino 1987, p. IX: «*Aracoeli* è un lavoro della scrittrice».

NOTE

42. Sofri, *Gli ombrelli sono bellissimi quando si aprono*, cit., p. 176.
43. C.-K. Jorgensen, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1999, p. 69.
44. M. Klein, *Invidia e gratitudine*, Martinelli, Firenze 1969, 1972.
45. Cfr. Fortini, *Aracoeli*, cit., p. 244.
46. Tale nota è stata opportunamente evidenziata e commentata da Simona Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, cit., p. 65. Nel volume in cui compare il saggio è riportata anche la fotografia della nota morantiana (fig. 25, ivi, pagine non numerate).
47. *Ibid.* Sottolineato nell'originale.
48. Cfr. G. Nepi Scirè (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo generale*, Electa, Milano 2009, p. 126.
49. I. Bachmann, *Il gioco è finito (Das Spiel ist aus)*, in *Poesie*, Guanda, Parma 1987, p. 139.
50. Cfr. A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in *Il teatro e il suo doppio*, con altri scritti teatrali, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 2000 (1 ed. 1968), pp. 152-3.
51. Dal quaderno *Narciso*, in *Cronologia*, cit., p. L.
52. Cfr. H. Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Rabid, Kraków 2002, p. 161.
53. Ivi, p. 148.
54. Cfr. M. Zambrano, *Filosofia y poesia*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, Morelia, México 1939; trad. it. *Filosofia e poesia*, a cura di P. De Luca, traduzione di L. Sessa, Pendragon, Bologna 2002.
55. I. Travi, *L'aspetto orale della poesia. Scritti e note per un seminario*, Moretti & Vitali, Bergamo 2007, pp. 34-5 (1 ed. Anterem, Verona 2000).
56. Sulla forte presenza in *Aracoeli* di un lessico e di veri e propri elementi desunti dal cinema hanno scritto con precisione e persuasività Gianni Turchetta (*Aracoeli: il cinema e la memoria*, in "Segnocinema" / Speciale «La scrittura dello sguardo», 26, VII, gennaio 1987, pp. 35-6) e Giovanna Rosa (*Cattedrali di carta*, cit., pp. 301-5).
57. Cfr. P. V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in C. D'Angeli e G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, in "Studi Novecenteschi", 47-48, XXI, giugno-dicembre 1994, pp. 11-36.
58. Ivi, p. 30.
59. C. Brandi, *Ricordo di Elsa Morante*, in *A passo d'uomo*, a cura di V. Rubiu, prefazione di E. Rasy, Editori Riuniti, Roma 2004, p. 36.
60. Cfr. R. Loy, *Aracoeli: autoritratto e presagio*, in N. Orengo e T. Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante 2*, Sottotraccia, Salerno 1995, pp. 104-9.
61. A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 115.
62. Cfr. C. Cases, *Prefazione alla seconda edizione*, in *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, p. IX: «*Aracoeli* mi piacque moltissimo e lo considero per certi rispetti il capolavoro della scrittrice».

63. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, *La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 15.
64. Schifano, *La divina barbara*, cit., pp. 8-9.
65. Ivi, p. 9.
66. *Cronologia*, cit., p. LXXXIX.
67. Messaggio di posta elettronica di Tullio Masoni del 25 gennaio 2010.
68. Schifano, *La divina barbara*, cit., p. 8.
69. A. Moravia, *Amore e morte*, da una conversazione con J.-N. S., in Schifano e Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, cit., p. 64.
70. Tutto ciò è stato ripreso con maggior ampiezza di particolari nell'articolo *La storia di Elsa*, che Livio Garzanti ha pubblicato sul "Corriere della Sera", 20 marzo 2011.
71. Marcello Morante, *Benedetta maledetta. Elsa e sua madre*, Garzanti, Milano 1986, p. 7.
72. Moravia, *Amore e morte*, cit., p. 65.
73. Cfr. F. Ramondino, *La più bella dichiarazione?*, in *Festa per Elsa*, in "Fine secolo", cit., p. 20; ora in Fofi e Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, cit., p. 48.

Una conclusione

1. G. Fofi, *Elsa Morante*, in *Pasqua di maggio. Un diario pessimistico*, Marietti, Genova 1988, pp. 38-9.
2. Cfr. C. Garboli, *Elsa come Rousseau*, in *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, pp. 221-6.
3. Ivi, pp. 225-6.
4. Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, p. 385: «Sul problematico finale dell'*Iguana*, sulla necessità di rivedere la versione edita nel 1965, la Ortese tornerà diverse volte: "e poi [vorrei] rimettere finalmente al posto il racconto l'*Iguana*, e restituirgli il suo vero finale, non com'è adesso, un qualcosa di compromesso" dichiara come in altre occasioni nel 1979. E aggiunge: "la Morante è una delle poche persone che si era accorta di questo stridore"». Tuttavia La Ortese non modificò la conclusione del suo libro.
5. Cfr. G. Massari, *La sua patria è l'isola di Arturo*, in "Illustrazione Italiana", maggio 1960, pp. 65-7; la citazione è a p. 67.
6. Molto esemplificativa, a questo proposito, la sua risposta del 2 maggio 1953 a una lettera dei nipoti (figli del fratello Marcello) indirizzata alla «Sig.ra Moravia»: «Carissimi Daniele, Davide, Simone, e Giacomo [...]. Dovete sapere che io mi chiamo *Elsa Morante*. Non vi sarà difficile ricordare questo nome e cognome giacché lo stesso che portate voi. Sotto questo nome e cognome, coi quali sono nata, io ho lavorato durante tutta la mia lunghissima vita, e tutte le persone migliori che ci sono mi chiamano così. Perciò questo mio nome mi piace più di qualsiasi altro, fosse anche quello dell'imperatore. E, a differenza di quanto avviene per le altre signore, poiché me, sebbene io sia sposata, esso rimane il mio nome vero» (cfr. E. Morante, *Lettere*

... N. Orengo e T. Notarbartolo (a cura di), *La storia di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... T. Scialoja, *Un carattere*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... Della distanza tra Carla e la Morante rispetto al parlato Annarosa Butticchi, in *La Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... intervento intitolato *Carla e Elsa*, in *La Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... Ead., *abstract* con lo stesso titolo, in *La Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... *La signora di mio gusto*, in *La Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... conclusiva del progetto 2001, in *La Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... L. Muraro, *Non è da te*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... Cfr. G. Pomata, *Storia di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 17).

... *La storia delle donne*, in "Fine secolo", cit., p. 20; ora in Fofi e Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, cit., p. 48).

... Cfr. E. Morante, *Piccola storia delle donne*, Adelphi, Milano 1990, p. 17).

... In *Alibi*, l'io poetante è un io poetante sessuale: «Tu sei la fiaba e io sono l'isola» (Manuale - isolato, a causa della chiusura appartata) della *fiaba* in un senso più ampio, nella di sé negò alla vita con una *fiaba* assoluta.