

Secondo capitolo

AMORE

addio / affetto / alibi / allegria / amare / creatura / cuore /
estremo / fede / felice / felicità / festa / fuga / incantare /
incanto / infelice / inferno / invidia / odiare / odio / passione /
piangere / risposta / simpatia / tesoro.

AMANTE

adorare / adorazione / basso / colpa / condannare / desiderio /
desiderare / disperato / dolore / doloroso / domanda / escluso /
gelosia / geloso / gratitudine / illudere / paura / pazzo /
peccare / peccato / pellegrino / pena / perdono / piccolezza /
piccolo / rimorso / servile / solitario / solitudine / solo /
speranza / terrestre.

AMATO

alto / ambiguità / angelo / angelico / ape / assente / assenza /
barbaro / beato / bellezza / bello / capriccio / celeste /
distante / distanza / divino / domanda / eroe / eroico / fiore /
giovane / gioventù / gloria / grande / grandezza / grazia /
grazioso / leggenda / leggero / lontananza / lontano / luce /
lucente / luminoso / meraviglioso / miraggio / misterioso /
mistero / nave / oro / oscuro / paradiso / perfezione / radioso /
regale / rosa / sacro / santo / splendore / straordinario /
turchino / unico / volare / volo.

CORPO

accecare / agnello / agosto / bacio / bianchezza / bianco /
bruttezza / brutto / caldo / cammello / campo / canicola / capello
/ carezza / carne / deserto / donna / eco / femmina / giallo / merce /
mezzogiorno / morire / morte / nascita / nero / niente / nudo /
pallore / peso / piacere / pudore / ragione / riccio / ricciolo /
sabbia / sahara / sangue / scandalo / senso / sesso / sirena /
stanza / strage / treccia / umiliare / umiliazione / vecchia /
vecchiaia / vecchio / voglia.

2. 1. AMORE AMATO AMANTE

Bevete, amici, bevete grandi e piccoli,
l'amaro calice dell'amore! Qui nessuno ha
bisogno di nulla. Si entra solo con biglietti di
favore. Ed essere crudeli è facile; è
sufficiente non amare. Neppure l'amore
capisce l'aramaico, né il russo. È come i
chiodi, con i quali ci crocifiggono.

Al cervo le corna servono per la lotta,
l'usignolo canta invano, ma i nostri libri non
ci torneranno utili.

L'offesa è irrimediabile.

A noi restano le pareti gialle delle case,
illuminate dal sole, i nostri libri e tutta la
cultura umana costruita da noi sul cammino
che conduce all'amore.

E il precetto di essere leggeri.

E se è molto doloroso?

Trasforma tutto su scala cosmica, afferra il
cuore coi denti, scrivi un libro.

Viktor Šklovskij, *Zoo o non lettere d'amore*

Cosa può l'amore nell'opera della Morante?

Esserne il fondamento.

In *Lettere ad Antonio* si narra, attraverso i sogni e la compensazione che essi producono rispetto alle umiliazioni della veglia, l'amore per Alberto Moravia; *Alibi* è una raccolta di poesie sull'amore; *Aracoeli* un viaggio che torna a battere il martello sul ferro rovente dell'estrema domanda d'amore.

Non pochi critici hanno individuato nella tematica amorosa una fondamentale chiave di lettura della produzione artistica di Elsa Morante; amore da intendersi in primo luogo nel senso di sentimento in squilibrio o sul filo sottile di un equilibrio precario, che si slarga in numerosi territori dell'esistenza umana e li lambisce con le sue malie, i suoi trucchi, i suoi inganni e dolcezze e tenerezze, rare quest'ultime e proprio per questo fino all'ultimo inquisite con folle desiderio, volontà di credere al proprio universo morale che pone l'amato sopra tutto e tutti e per il quale si è disposti a qualsiasi impresa. Elementi della letteratura epico-cavalleresca si possono rinvenire in ogni opera della Morante senza tacere dell'influenza di Miguel Cervantes de Saavedra e William Shakespeare, cantori dell'amore inscindibile dalla follia e dal sogno. Si aggiunga inoltre che tutto viene ripreso secondo l'ottica novecentesca che dell'ironia, del rovesciamento parodico, dell'espressionismo e dell'indagine psicanalitica si serve per affrontare numerose questioni. La teoria morantiana dei tre tipici personaggi da romanzo che «rappresentano [...] i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà»,

oltre al «*Pelide Achille, ovvero il Greco dell'età felice*»,¹ ne enumera solo altri due di importanza capitale nella letteratura di ogni tempo nati dalla genialità di quell'uomo di Spagna e dall'altro di Inghilterra: Don Chisciotte e Amleto. A questi tre personaggi si possono ricondurre tutti quelli della letteratura contemporanea che prevedono anche la fusione dell'uno nell'altro.²

Secondo Carlo Sgorlon:

Anarchismo, astoricità e gusto della fiaba concorrono tutti e tre, in pari misura, a far sì che la Morante descriva un mondo stranamente feudale, dove esistono soltanto schiavi e dominatori o, nel migliore dei casi, servi fedeli e splendidi signori. [...] La libido feudale dei suoi personaggi si scatena senza freni: troviamo individui tirannici e capricciosi come dei, e servi devastati da una masochistica volontà di annientamento di fronte ad essi.³

In questa scrittrice chi ama lo fa in modi così insaziabili che sembra voglia risucchiare, come un vampiro, ogni grammo di capacità amorosa nella persona amata, fino a fare di lui un guscio svuotato di ogni sostanza. I personaggi morantiani, anche i più sani, non sono mai sazi d'amore. L'amore è un sentimento tirannico che li domina come un despota inflessibile.⁴

Assonanze tematiche con i cantori dell'*amor de lohn* sono ben evidenti inserite però in un mondo interiore di sentimenti capace di esasperare e deformare i dati del reale. I personaggi della Morante e soprattutto l'ultimo, Manuele, appaiono come cavalieri all'avventura pieni di timori nei confronti di un destino che sentono segnato, dove all'appuntamento d'amore stabilito da una vita, scopo della vita, non si presenterà nessuno. Questi cavalieri spaesati e straniati del Novecento sono certi di combattere per nulla di concreto; se qualche risposta potranno trovare, essa proverrà da un percorso labirintico nella memoria, tramite "un monologo sregolato"⁵ (così Manuele definisce il suo parlare continuo a se stesso) tra cadute nel sonno, da intendersi come piccola morte-pausa dalla vita e sogni rivelatori di desideri mai sopiti, e la realtà di ciò che è stato e l'immaginazione che di quel che è stato fa altro

¹ Elsa Morante, *I personaggi*, articolo pubblicato per la prima volta sul settimanale «Il Mondo», n. 48, 2 dicembre 1950, p. 7, poi ristampato postumo nella raccolta di saggi a cura di Cesare Garboli dal titolo *Pro o contro la bomba atomica* [1987], ora in Elsa Morante, *Opere*, vol. II, p. 1468.

² Questo schema secondo la Morante poteva perfino essere applicato per meglio giudicare e definire le peculiarità caratteriali delle persone. Moravia riporta il giudizio che la Morante formulava su di lui e su se stessa stando al canone dei tre personaggi:

«Ma lei ti conosceva bene?»

Non ho mai capito. Lei diceva che ero un candido, un ingenuo. Diceva che ci sono tre grandi personaggi fondamentali nel mondo: Amleto, don Chisciotte e Achille. Achille è l'uomo terragno, che vive le proprie passioni. Don Chisciotte è l'uomo che si batte per dei sogni e Amleto è quello che dubita di tutto. Io ero secondo lei un po' Achille e un po' Amleto, niente affatto don Chisciotte.

E lei era don Chisciotte?

Lei diceva che i personaggi tipo don Chisciotte sono, per esempio, come Madame Bovary e come lei, naturalmente. Era molto coraggiosa e, a suo modo, molto generosa, ma non buona. Elsa mi diceva sempre che ho una forma di distacco inguaribile che non riesco a varcare. Il distacco è probabilmente dovuto a una forma di difesa di tipo intellettualistico.» Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia* [1990], Bologna, Bompiani, 2000, p. 177.

³ Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Bologna, Mursia, 1972, p. 29.

⁴ *Ivi*, pp. 116-117.

⁵ *Aracoeli*, p. 1066.

per fornire nuove possibilità all'esistenza. Totale è la loro dedizione all'amato, all'esperienza amorosa tirannica e preminente: verso l'amato l'amante è nella posizione del vassallo, pronto a servire in modo assoluto. Pur fisicamente vicino, la bellezza e il potere dell'amato lo pongono in una distanza infinita dall'amante che, nonostante superi, come si legge nella poesia *Avventura*, numerose prove, gettandosi in imprese di antico stampo, e affrontando un viaggio eroico-mitico, riceverà la sconfitta: l'amore deve passare per mille difficoltà e cadute per poi, nonostante tutto, arrivare «fino alla cara porta, che reca la scritta crudele: / *Indietro, o pellegrina. Non riceve.*»⁶

Le riflessioni dello scrittore, il canto del poeta, l'avventura dei personaggi sottolineano il fascino aspro di questa distanza proprio mentre sono animati da un'ostinata tensione a colmarla, da una continua richiesta di dialogo con l'amato mentre lo maledicono per il suo silenzio. Ma questa richiesta è sentita come impossibile: nel reiterarsi della domanda, nella mancanza di una chiara risposta, nel ribadire pur se vicino fisicamente l'irraggiungibilità dell'amato, si manifesta la potenza del dio amore, in *Aracoeli* invocato ma senza l'iniziale maiuscola poiché latore di morte, del "male ulceroso"⁷ inoculato nel sangue di colui che ama. Non c'è antinomia tra il bene e il male, le due proposizioni non sono in conflitto fra loro, fanno entrambe parte del complicato gioco dell'amore. Il lemma risposta nei suoi vari esempi del *Lessico* decreta una sconfitta. Una risposta che sia certa, in primo luogo data ad una estrema domanda d'amore, generalmente non c'è, non esiste. Quando si riceve è di terribile crudeltà o senza senso. E la domanda dell'amante cade nel vuoto, inascoltata.

Essenza costitutiva dell'esperienza amorosa è il rischio, la compresenza di godimento e sofferenza, quest'ultima di regola in misura maggiore: la passione provoca in colui che è schiavo d'amore effetti contraddittori che nella raccolta poetica *Alibi* vengono sottilmente analizzati e che in *Lettere ad Antonio* si manifestano nella tensione tra una subitanea voglia di piacere e un sentimento incontrastato fatto di tenerezza e unicità; in *Aracoeli* a prevalere è il 'troppo amore' di cui l'amante si fa mendico, amante che nella clausola finale del romanzo formulerà uno di quei giudizi riconducibili alla voce della scrittrice Elsa Morante: «certi individui sono più inclini a piangere d'amore, che di morte.»⁸ Così, con questa frase, si conclude la costellazione creativa della scrittrice. Due parole, amore e 'morte', di grande rilievo nel suo apparato lessicale. Il pianto può essere di gioia o di dolore, ad esso è legato l'amore. Piuttosto che la morte, l'amore coi suoi dolori o il dolore per l'assenza d'amore: messaggio tanto più forte se si pensa che fu scritto con la coscienza della vecchiaia che s'approssima alla fine e dei dolori fisici che avviliscono l'anima.

Mancanza e desiderio bisognoso e al contempo continua ricerca tendente alla soddisfazione che non si riduca al mero appagamento dei sensi; aspirazione dell'anima a sollevarsi dal sensibile, inutilmente però, perché i sensi e il corpo sono il necessario viatico al compimento dell'amore, dove il sesso non c'entra. Servono

⁶ Elsa Morante, *Avventura*, in *Alibi*, vv. 71-72, p. 1390.

⁷ *Aracoeli*, p. 1260.

⁸ *Ivi*, p. 1454.

baci “come gocce di miele”,⁹ come quelli che ricorda Manuele, e folle desiderio di carezze come quello di Arturo. Il sentimento amoroso adulto assume spesso i connotati di un amore materno, la “mia fedele madre-ragazza”¹⁰ dice Manuele dell’Aracoeli del periodo di Monte Sacro, Arturo ama la sua matrigna che gli riserva attenzioni proprie di una madre. L’amore che la Morante principalmente ci fa conoscere è quello che lega madre e figlio, e lo schema edipico può avere un’influenza, ma non permeare di sé tutto il contesto amoroso. Gli schemi della psicanalisi possono essere vagliati dalla scrittrice, non per questo accettati *in toto*. Non le appartiene la creazione che fonda i propri parametri compositivi a partire da un’unica disciplina. Le letture di grandi autori aprono nuovi orizzonti ma non si può per questo parlare di adattamento passivo ad una filosofia o ad una scrittura d’artista. Non v’è mai ortodossia o un maestro assoluto e dominante sul suo universo creativo. Lei stessa rifugge dall’evidenziare influenze di autori sulle sue composizioni per paura di classificazioni che ne irretiscano la lettura.¹¹ Adeguate al caso risultano le attente considerazioni di Anna Maria Di Pascale su *Aracoeli*:

⁹ *Ivi*, p. 1292.

¹⁰ *Ivi*, p. 1066.

¹¹ Nella *Nota* all’edizione del maggio ’63 dello *Scialle andaluso* dove la Morante ammette che il racconto *L’uomo dagli occhiali* «risente [...] nel suo goticismo di qualche influsso kafkiano» subito dopo tiene a precisare che «questa però fu la prima e l’ultima volta che E.M. – sia detto a sua giustizia – risentì l’influsso di un qualsiasi altro autore al mondo.» E questo è uno fra i motivi per i quali non vuole essere chiamata ‘scrittrice’ o ‘poetessa’, teme che queste definizioni limitino il suo genio creativo riconducendolo ad una categoria, quella delle donne che scrivono, nella quale secondo la critica a lei contemporanea sarebbero rintracciabili schemi comportamentali e compositivi comuni. Dietro la necessità di ribadire la sua libertà creativa e originalità (rispetto al marito Moravia, agli autori amati, alle altre donne scrittrici) c’è, neanche troppo velata, una polemica con la cultura del suo tempo, atta a etichettare per evitare sconvolgimenti. Detto ciò, nel corso di questo lavoro si ricorre al termine ‘scrittrice’ senza alcuna connotazione negativa. Tornando alla psicanalisi, Michel David ritiene che la Morante abbia seguito quasi pedissequamente gli schemi freudiani. David, che nel suo libro *La psicanalisi nella cultura italiana* esamina la complessa articolazione e la lenta divulgazione della psicanalisi nel nostro paese notando fino agli anni ’50 una diffusione esclusiva delle analisi freudiane, scrive a proposito di *Menzogna e sortilegio*: «difficilmente si potrebbe incontrare un uso così fedele, quasi didattico, degli schemi freudiani nell’imbastire l’intreccio psicologico dei suoi racconti, e d’altra parte non è difficile scorgere nelle sue giustificazioni critiche e teoriche l’eco precisa, il vocabolario stesso, di una cultura psicanalitica essenziale. [...] il tema della paranoia e della claustrazione e persecuzione chiarito sin dalle prime pagine e quello dei rapporti sado-masochisti e incestuosi di Anna ed Eduardo bastano a indicare come la scrittrice tenesse d’occhio un manuale di psicologia evolutiva», pp. 528-529. Anche Marco Bardini ritiene che per una lettura accurata del primo romanzo della Morante non si «possa assolutamente prescindere da alcuni precisi snodi psicoanalitici» e il fine del suo saggio consiste nel «mostrare [...] come la lettura delle opere di Freud e dei suoi divulgatori sia stata determinante ai fini dell’organizzazione complessiva del romanzo e come la memoria di tale lettura, condizionando fortemente alcuni elementi fondamentali della narrazione, si imponga spesso come fonte privilegiata (in alcuni casi viene sfiorato un didascalismo quasi plagiatario) ma soprattutto si riveli infine come il mezzo attraverso il quale si realizza l’assunzione di precisi, anche se inconsueti, modelli narrativi.» Marco Bardini, *Dei «fantastici doppi»* in AA.VV., *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri-Lischi Editore, 1990, pp. 174 e 180. La Morante nell’intervista rilasciata a Michel David, *Entretien: Elsa Morante*, in «Le Monde», 13 aprile 1968, p. VII, nega decisamente di aver mai scritto un romanzo «con l’idea d’introdurvi una tesi o un’idea astratta, per lo meno coscientemente». In *Lettere ad Antonio* il nome di Freud compare tre volte e in una di queste pare di avvertire vagamente qualche dubbio su un’interpretazione di un sogno al modo del “sign. Freud”. Su un calendario,

Le visioni di Manuele, pur quando suscitano straordinari effetti di luci e colori, simili alle «visioni gaudiose» dell'estasi mistica, non gli mostrano Dio ma scene del suo film biografico dominato dalla figura materna. Sembrerebbe naturale quindi rivolgersi ad un'altra «parola», «a un'altra religione», quella freudiana. La spiegazione psicanalitica è la più facile, quella sottesa ad ogni episodio della vita di Manuele, ad ogni immagine o sogno, una spiegazione così facile e ostentata da lasciare inappagati e quasi indispettiti. È Manuele stesso che con amara ironia definisce «stantia» «la favola mammarola e parla di ovvio reperto da seduta psicoanalitica.»

[...] nel tentativo infinito di umiliare se stesso, non può impedirsi di ricostruire, attraverso i sogni e la memoria, le testimonianze della sua malattia che come tanti tasselli arricchiscono la costruzione di un quadro psicanalitico. Salvo poi rifiutare la lettura di questo quadro, la conclusione di un ragionamento che riduca i colori e le linee del quadro a definizioni scontate.

In uno dei dibattiti a più voci che si svolge nello spazio interno della sua mente occupando l'inerzia delle sue giornate (pallido ricordo di quel tribunale dell'anima negli scritti dei filosofi e dei mistici) qualcuno nell'uditorio parla di «comune schema edipico». Ma la Difesa, l'alter Ego razionante, rifiuta «i soliti schemi d'obbligo» e definisce il caso «eterno amore».¹²

L'amore per la madre, la volontà di ritorno al ventre materno, alla primaria unione in cui ancora il figlio appena nato non sa d'essere da lei scisso ma se ne sente parte, protetto e amato, sono sicuramente rilevabili, non altrettanto l'odio per il padre, anzi specialmente nell'ultimo romanzo la rivelazione finale mostra il contrario. Si dica allora soprattutto che l'amore tra madre e figlio sottolinea una ricerca da parte del figlio ormai adulto, senza più la madre, di un amore che, come quello dell'origine, sia ricambiato totalmente senza interesse mirando esclusivamente alla felicità dell'altro. La lezione delle prime favole continua a

trasformato in quaderno d'appunti, la Morante in data 30 agosto annota: «Freud ha capito che i rapporti terrestri sono quasi tutti (tutti?) un simbolo del rapporto sessuale. Però non ha avuto il tempo di capire che il rapporto sessuale è, sua volta, il simbolo di qualche altra cosa», *Cronologia*, p. LXXXI. E nella *Storia* si legge: «Usepe in verità, era una vivente smentita (ovvero forse eccezione?) alla scienza del Professor Freud. Per essere maschietto, difatti, lo era senz'altro, né gli mancava nulla; ma per ora (e si può credere alla mia testimonianza giurata) del proprio organo virile non se ne interessava affatto, né più né meno che dei propri orecchi o del proprio naso», p. 730. Garboli mette in guardia da una lettura dell'opera morantiana in chiave psicanalitica. La Morante conosceva la psicanalisi, ne fu probabilmente influenzata; si possono avanzare studi sulla sua opera seguendo una lettura psicanalitica ma non credere che i suoi testi siano una messinscena letteraria delle teorie psicanalitiche, altrimenti per ogni autore da lei approfondito si potrebbe fare un discorso simile. Non si può dire che la Morante dal momento della scoperta di Simone Weil abbia costruito la sua opera su quella filosofia o al modo della filosofa, piuttosto affermare che in essa la Morante ha trovato rispecchiati pensieri già da lei formulati o che l'analisi weiliana della realtà ha arricchito il bagaglio culturale della scrittrice e le sue riflessioni che a volte con un andamento saggistico (che non ha nulla a che vedere col "procedimento saggistico" che Bàrberi Squarotti individua come componente negativa dell'*Isola d'Arturo*, nel suo libro *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1967, p. 244) vengono fatte pronunciare dai suoi personaggi.

¹² Anna Maria Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, in Concetta D'angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, XXI, numeri 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 295-296.

farsi sentire.¹³ Il sesso non può che essere percepito come gravità; come pura forza impersonale svincolata da ogni rapporto col sentimento esso è una malattia che sfocia nell'ossessione, una malattia dell'anima che si perde nella Storia a causa della Storia (come accade ad Aracoeli), un sintomo del male che pervade la società. L'amore dunque anche come un dovere, come una fede, come un obbligo nei confronti di ogni essere vivente soltanto e semplicemente perché creatura, parola importante nel lessico di Elsa Morante, cui la scrittrice ricorre per esprimere la fragilità che accomuna tutti gli uomini, la necessità dell'uguaglianza tra essi per il solo fatto d'esser vivi; per definire con dolcezza ed estremo pudore la situazione di uno o più personaggi ai quale si sente spiritualmente vicina.¹⁴ A dimostrazione di ciò, a proposito dell'amore fra i suoi genitori Manuele osserva: «credo che difficilmente sulla terra si potrebbe contemplare una simile espressione di affetto negli occhi di due creature amanti.»¹⁵ E il loro amore sensuale è riassunto nella significativa formula di "ballo angelico",¹⁶ perché l'amore di Aracoeli ed Eugenio Ottone Amedeo è amore da favola, si tramanda come le leggende. Si può convenire che verso i suoi personaggi la scrittrice si pone con un atteggiamento creaturale; non sono mai formulate esplicite denunce o condanne.¹⁷ Come nessuno è immune da colpe, così nessuno deve essere condannato definitivamente. L'introspezione psicologica, lo scavo dell'interiorità, la disposizione al monologo, sono caratteristiche distintive dei principali personaggi con cui viene indicato il loro faticoso tormento per una condizione d'instabilità, di creature sbattute sulla terra senza direzione e risposte e che, amanti instancabili, ricercano sempre un nido o una culla in cui essere riconosciuti e amati.

«Le cose amare sono le più care»,¹⁸ recita un verso di *Avventura* che si innalza ad emblema della teoria sull'amore di Elsa Morante, cui va aggiunto il primo della poesia *Alibi* «Solo chi ama conosce! Povero chi non ama!» e, nella raccolta poetica omonima, l'amore viene presentato secondo numerose sfumature pur mantenendo un dato ineliminabile: nel suo gioco crudele e fascinoso, c'è sempre qualcuno che comanda, un padre padrone che può essere anche quello che risiede nei cieli, un eroe d'impresie impossibili da eguagliare, un polo d'attrazione cui non si sfugge e

¹³ Si vedrà nel sottoparagrafo 3.1.1, ma già qui velocemente: nella prima produzione della Morante si annoverano numerosi racconti per l'infanzia dove si narra di regola di un amore tra due personaggi che, affinché possa essere dai piccoli lettori compreso in base alle loro esperienze, si avvicina molto a quello di una madre e di un figlio, un sentimento che è fatto di affetto e difesa.

¹⁴ Di "poeticità creaturale" come dato caratterizzante la scrittura di Elsa Morante parla Walter Siti, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, cit., p. 135. Franco Fortini nel saggio su Aracoeli estendendo il discorso a tutti i personaggi morantiani sostiene che «i suoi personaggi sono sempre "creaturali", quindi divisi fra corpo e spirito.» Franco Fortini, "Aracoeli" [1982], in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 244. A proposito di Aracoeli, Mengaldo nota "l'invincibile creaturalità della narratrice", Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, cit., p. 31.

¹⁵ *Aracoeli*, p. 1307.

¹⁶ *Ivi*, p. 1144 e p. 1342.

¹⁷ Cfr. Elsa Morante, *Pagine di diario*, in «Paragone», a. XXXIX, Nuova serie – Numero 7(456) – Febbraio 1988, pp. 11-12; ora anche in *Cronologia*, pp. LXIII-LXIV.

¹⁸ Elsa Morante, *Avventura*, in *Alibi*, v. 45, p. 1389.

ci si sottomette; gli aggettivi **servile** e **regale** denotano rispettivamente chi **ama** e **l'amato**, cosa o persona, perché seppure primariamente a persone viventi **l'amore** è volto, esso può esserlo anche verso oggetti che quelle persone ricordano e che possiedono poteri magici; va esteso ad ogni elemento della vita, provare **simpatia** verso le cose del mondo risulta essere il primo compito del poeta.

In una lettera all'amico Goffredo Fofi, la Morante scrive:

la vera intelligenza (nel senso proprio della parola, cioè: *capire*) nasce solo dalla simpatia.

Per me, io potrei sopportare qualsiasi difficoltà dei rapporti, fuorché l'assenza di simpatia. Nel vivere, in ogni azione, come anche nello scrivere romanzi, senza la simpatia ci si riduce a pescare nel torbido, cavandone dell'immondizia. Negare a un altro la simpatia, significa rifiutarlo come prossimo.

Lo so che la simpatia più difficile è quella con se stessi. Quando si è in cattiva convivenza con se stessi, si può arrivare, per propria difesa, a mettere in stato di accusa tutti gli altri, fino a non perdonargli di esistere.¹⁹

La parola **simpatia** con il significato che la sua stessa etimologia suggerisce assolve una funzione importante nella produzione creativa della Morante. La scrittrice lo ripete più volte nei saggi, dove tocca argomenti che le stanno particolarmente a cuore. La **simpatia** consiste in una necessaria disposizione alla comprensione degli altri, al diverso da sé. Saba insegna che senza **simpatia** non si dà opera d'arte. La frase succitata «la simpatia più difficile è quella con se stessi» potrebbe essere pronunciata dal Manuele di *Aracoeli* e da molti altri personaggi morantiani: esiste nella vita come nell'opera della Morante un meccanismo mortifero che si innesca nei rapporti umani in grado di minare la considerazione che si ha di se stessi tanto da credersi sempre in **colpa**, peccatori e soggetti a condanne. Tentando la sopravvivenza, si prospetta come unica via d'uscita, se si decide di stare in mezzo agli altri, l'accusarli prima di essere accusati e in fin dei conti non **amati**, oppure si opta per la **solitudine** volontaria, moto dell'animo in apparenza superbo che in realtà tanto più se ne discosta tanto più urla l'urgenza di consolazioni impossibili.

L'amicizia (rivolta generalmente ai bambini e agli animali, in primo luogo ai gatti; si pensi alle poesie *Minna la siamese*, *Canto per il gatto Alvaro*, *Il gatto all'uccellino*)²⁰ è una forma d'**amore**, la letteratura, l'impegno della scrittura altrettanto e la poesia *Ai personaggi* sta a dimostrarlo insieme all'immane richiamo al rapporto di subordinazione dell'**amante** all'**amato**: i personaggi come "Sultani infingardi" capaci di "arroganti amori", del "nastro d'oro" delle loro "imprese" il poeta orna la propria fronte "servile".²¹

Non si dimentichi mai il tono di queste poesie: alcune potrebbero apparire frivole, ma si badi che la Morante tende ad un ideale di leggerezza che riesca a cogliere, come Saba, dalle cose più umili e quotidiane la spinta ad una vita profonda

¹⁹ Elsa Morante, *Lettera*, in Jean-Noël Schifano, Tjuna Notabatolo (a cura di), *Chaiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 121.

²⁰ A Schifano la Morante confida: «Dal momento che non posso raggiungere la santità, tre sole cose hanno contato e contano per me: l'amore, i bambini, i gatti... Gli uomini che ho amato di più erano dei bambini dagli occhi di gatti siamesi!» Jean-Noël Schifano, *La divina barbara*, in Jean-Noël Schifano, Tjuna Notabatolo (a cura di), *Chaiers Elsa Morante*, cit., p. 7.

²¹ Elsa Morante, *Ai personaggi*, in *Alibi*, vv. 7-10, p. 1385.

che si nutra d'un particolare per dire dell'universale.²² Soprattutto in alcune poesie di *Alibi* gioca, e questo gioco le riesce spontaneo, non forzato. Accanto al gioco scherzoso il gioco tragico, o, meglio, non v'è gioco che sia completamente spensierato, un alone di malinconia vela sempre le situazioni descritte, il dispiacere della fine crea ineliminabili ombre.²³ Così le due parole *allegria* e *fiesta* che nell'uso comune denotano uno stato d'animo o una situazione piacevole, nell'opera della Morante vengono inserite in contesti che di esse comunicano la provvisorietà, rendendole portavoce del passeggero, dell'improvviso e dell'inaspettato; procurano gioia, ma sempre fugace. L'episodio del piccolo Pennati in *Aracoeli* lo testimonia: Manuele viene tra tanti riconosciuto e immensa è l'*allegria* per essere stato finalmente scelto, ma la *fiesta* non dura che un attimo. Solo gli animali donano *allegria* perenne. I personaggi morantiani, non inclini per natura alle *fieste*, sono da esse ammaliati, perché simbolo d'un *amore* a loro non concesso. L'iniziale moto di ripulsa cela attrazione.

Anche quando ride la Morante non nasconde la sua inclinazione al tragico. Un *amore* che sia *felice*, che si risolva col plauso della corte, che faccia del servo il re e del padrone l'amante è chimera; un *amore* che recuperi il grande *amore* perduto è destinato al fallimento a meno che non intervengano la memoria e l'immaginazione creativa a consolare.

L'infanzia: il grande *amore* perduto, il primo della vita, indimenticabile, chiuso e limitato, bloccato, non più fluente, definibile in un tempo e in uno spazio e reso eterno; quell'*amore* sarà per sempre ricercato, vanamente, poiché nella poesia *L'isola di Arturo* si trova una legge durissima: «[...] legge / ch'io, come tanti, imparo, / - e a me ha spezzato il cuore: / fuori del limbo non v'è eliso.»²⁴ Manuele 'fugge' («fuggo finalmente verso la mia patria materna [...] per un appuntamento

²² Giustissimo il riferimento a Saba a proposito della poesia della Morante *Il gatto all'uccellino* individuato da Marco Bardini, che scrive: «E si leggano i versi intitolati *Al lettore*, che Saba colloca in posizione proemiale alla raccolta *Quasi un racconto*: "Se leggi questi versi e se in profondo / senti che belli non sono, son veri, / ci trovi un canarino e TUTTO IL MONDO"», Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1999, p. 178, nota 122. Cfr. Elsa Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica*, p. 1511. Considerando il grande *amore* nutrito dalla Morante per l'impegno della scrittura sabiana, si può ricordare che nel romanzo breve *Ernesto*, dai molti elementi autobiografici – si legge nell'*Introduzione* di Maria Antonietta Grignani, p.V: "libro nato incompiuto e postumo", uscito nel 1975, di cui durante la composizione nel 1953 Saba «partecipa brani ai famigliari, ad amici come Elsa Morante» –, si ribadisce la necessità delle verità che l'uomo-scrittore può raggiungere solo tramite la semplicità dell'agire, del dire e dello scrivere: «Con quella frase netta e precisa, il ragazzo rivelava, senza saperlo, quello che, molti anni più tardi, sarebbe stato il suo "stile": quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze ed inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si trattasse di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate "sublimi", e situandole tutte – come fa la Natura – sullo stesso piano.» Umberto Saba, *Ernesto* [1975], Torino, Einaudi, 1995, pp. 13-14.

²³ Sull'adesione istintiva di Elsa Morante al linguaggio della tragedia si legga Giorgio Agamben, *Il congedo della tragedia*, in «Fine secolo», inserto di «Reporter», 7-8 dicembre 1985, p. 22; sull'appartenenza "di diritto alle coordinate tragiche" di *Aracoeli* cfr. Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, p. 16.

²⁴ Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, in *Alibi*, vv. 14-17, p. 1397, ma anche ad apertura del romanzo omonimo col titolo *Dedica*, p. 947.

d'amore»)²⁵ verso El Almendral, paese d'origine della madre. Non verso il suo paese d'origine, un piccolo **paradiso** – ma comunque sempre dentro Roma capitale di Storia – ricavato nel quartiere di Monte Sacro dove la madre e il figlio vivono in una dimensione sacrale quasi a ricalcare la **beata** coppia cristiana della vergine e di suo figlio Gesù, bensì verso una regione, ancora più lontana nel tempo e nello spazio, appartenuta alla bambina Aracoeli e perciò tanto più amata perché mai percorsa, mai posseduta e da cui egli dipende perché parte del suo sangue, della sua carne, del suo modo d'essere e d'amare. Ricercando il luogo dell'amore, fuggendo le convenzioni sociali che 'spezzano il cuore' tramite un viaggio fisico che favorisce il viaggio memoriale si tenta di giungere alle radici dell'amore materno che, come si è visto, rappresenta il modo riconosciuto su cui plasmare ogni forma d'amore. La coppia amore-morte sale allora in superficie. Gli amori bloccati giovani dalla morte sono quelli che per sempre si manterranno vivi nella memoria di chi alla morte è sopravvissuto. Costui andrà in giro come un mendico, con troppa fame d'amore, insaziabile e allora l'amore sarà un morbo inguaribile e consolazioni di ogni genere (sogni, droghe, amori pagati, amori d'un attimo), in cui si vuole credere e che invece certificano sempre più una mancanza, non servono a nulla se non ad aprire la strada alla propria morte con una dose di sofferenza al giorno.

Il motivo del 'troppo amore' domina l'universo poetico di Elsa Morante fino a diventare un **alibi**, parola che si presta come titolo di una poesia del '55 contenuta nella raccolta poetica omonima del '58. A chiarificare il senso del termine le osservazioni di Cesare Garboli nella *Prefazione ad Alibi*:

Tanta capacità di amare insinua dei sospetti: troppo esaltata, e troppo consapevole; troppo drogata, e insieme troppo lucida, che è come dire ai limiti dell'irrealtà. Chiamarli passioni, gli amori raccontati in *Alibi*, è quasi usare un eufemismo: malattie, infezioni, incantesimi, visioni, deliri sono i termini più giusti. Quando ama, la Morante è posseduta da una forza mistica, nemica e divina, che non appartiene all'umano ma a un regno più tenebroso, a un'esperienza misteriosa e animale. L'amore è trattato e vissuto come un male, e insieme come la sola liberazione dal male.

La sua [di Elsa Morante] grande capacità di amare è una generosità zoppa, infelice come il colpevole per definizione, come Edipo. Amare in eccesso, amare troppo è un alibi – alibi che surroga il cuore, e tiene nascosta agli occhi una maledizione e una malformazione. Il seme infetto, la malattia mortale si annida proprio nella capacità di regalarsi alla divinità dell'amore. È la legge della poesia di Penna: colui che ama se stesso è portatore di una diversità che lo sfigura, di una vergogna, di una perversione che va tenuta nascosta. La crudeltà di questa maledizione è tutta nella sua semplicità: chi ama tanto da sentirsi vile e indegno, non sa amare.²⁶

Se la Morante ha deciso, nessuno può farla ritornare sui propri passi. Se ama, ama follemente, se insofferente paga con l'indifferenza totale o con aspre battute. Le grandiose leggi dell'amore, un *a priori* ineliminabile, determinano i suoi rapporti personali, una partigianeria assoluta; l'amore così non sa vivere bene, è

²⁵ *Aracoeli*, p. 1059.

²⁶ Cesare Garboli, *Prefazione ad Elsa Morante, Alibi*, Milano, Garzanti, 1988, pp. IX-X, XIV-XV; poi, invariato, inserito anche nella raccolta di saggi dedicati alla scrittrice, Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 92-93, 99.

malanno, non guarda veramente gli altri per comprenderli, ma sempre se stesso. Il male, il narcisismo ineluttabile, di cui si dice cosciente la scrittrice. Eppure la tensione è tutt'altra, la Morante lo scrive esplicitamente nelle *Pagine di diario*: spostare l'attenzione da sé, accentrarla sugli altri, solo così è possibile un amore capace di vita. Tra i condannati all'infelicità inserisce anche se stessa.²⁷ Ne deriva una lotta interminabile tra ciò che si vorrebbe essere e ciò che si è.²⁸

²⁷ «Nessuno conosce veramente un altro, se non lo ama. Ciascuno di tutti gli altri, è conosciuto solo da chi lo ama. E ciascuno di tutti gli uomini e le donne, ciascuno è straordinario, è un universo favoloso, è, in fondo, senza colpa, innocente. Ma solo chi lo ama lo sa.

Soltanto Cristo fu abbastanza ricco per amarli tutti, e conoscere l'universo straordinario e favoloso, e la non incriminabilità (Dio che parola allampanata e curialesca) di ciascuno. [...] Ma il sospetto della mia colpa non se ne va. La mia colpa: non saper comunicare con gli altri, non capirli, non amarli abbastanza. La mia colpa: non essere mai amata. La mia colpa: non avere amici; non essere felice.

Anche se l'opinione degli altri, e le apparenze, dicono il contrario, chi non è amato, e non ha amici, e non è felice, è certamente di una qualità meschina, che un giorno si scoprirà.

Avrei sempre bisogno di provare a me stessa che non sono meschina. Quando non attraverso simili grandi prove io mi vergogno di me (ancora segno di narcisismo).» Elsa Morante, *Pagine di diario*, cit., pp. 11-12; ora anche in *Cronologia*, pp. LXIII- LXIV.

²⁸ Ed è di nuovo Pasolini che, in un punto della sua recensione alla *Storia*, da una parte piena d'ammirazione e altrove molto dura e non aliena da risentimento – di Pasolini non si può certo dire che i fatti della sua vita esulino dalle pagine e numerose erano le difficoltà private e pubbliche in cui si dibatteva all'epoca della recensione –, col suo solito sguardo illuminante e la capacità critica eccezionale, ribatte sulla questione: talmente tanto con idee precostituite che dimentica di verificarle, e quelle idee e quell'a priori non possono non intaccare il tessuto compositivo. Così la Morante parlerebbe del Grande Amore astratto tralasciando il piccolo, invece necessario, dice Pasolini, perché quello che si scrive venga recepito come vero. Ascoltiamo le parole dell'importante saggista; siamo al terzo punto della minuziosa analisi in negativo del romanzo (non vengono però taciuti i pregi e le parti che 'funzionano'); qui Pasolini si serve delle sue preziose conoscenze di critico stilistico e di fine linguista e punta sulla povertà della lingua umoristica della Morante, soffermandosi sul personaggio di Davide: «Il corollario della povertà del contingente di lingua umoristica è l'approssimazione e la goffaggine della "mimesi" del linguaggio di quegli eroi, romani o napoletani che siano (per non parlare dell'alto-italiano Davide). Il romano parlato da Nino e dei suoi amici ricorda addirittura (la Morante mi perdoni, qui devo essere duro) quello di certi trafiletti di costume del "Messaggero": mentre il parlato di Davide non ha riscontro in nulla: il ragazzo si presenta come bolognese, in realtà è mantovano, ma parla una specie di veneto. Non c'è tuttavia angolo nell'Alta Italia in cui cadere si dica cader. Per ogni dove, là, nell'Alta Italia, è cascare che ha trionfato eliminando ogni altra forma concorrente. Che Davide dica cader è offensivo per il lettore: ma è soprattutto offensivo per lui. Dov'è il così grande amore della Morante per lui, se essa è così pigra da non fare il minimo sforzo per ascoltare come parla? Vuol dire che in questo amore c'è qualcosa di preconstituito, che impedisce il particolare e il concreto, come fatti irrilevanti, di fronte alle "grandiose" Leggi dell'Amore. D'altra parte il fatto stesso di demolire o almeno sminuire e ridicolizzare, sia pure affettuosamente, tutto ciò che i suoi eroi fanno, significa che essi sono amati in base a ciò che sono, cioè per induzione aprioristica, non in base a ciò che fanno: che è visto, appunto, come irrisorio e vano. Cosa questa che li rende di colpo miserevoli automi di una realtà incompatibile con le loro illusioni.» Pier Paolo Pasolini, *Elsa Morante, «La Storia»*, in *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori (collana I Meridiani), p. 2101. Si possono non condividere tutte le osservazioni di Pasolini sul romanzo da lui recensito, ma quella appena riportata offre uno scorcio notevole sul modo della Morante di procedere nella vita e di rielaborare nella scrittura e perciò ad essa e al suo redattore va sicuramente il merito di aver dischiuso una porta dell'anima della scrittrice.

Concentrare l'attenzione del lettore sulla parola **alibi**²⁹ perché tra le righe si comprenda che la poesia mentre inganna svela e mentre sembra perseguire un significato ne dissimula un altro, più profondo, che si vuole tacere. L'ironia frequenta molte pagine della scrittrice e perciò non si creda che l'io poetico di *Alibi* coincida sempre con l'io biografico di Elsa Morante, la finzione è ammessa anche in poesia ma, come già detto, essa può mostrare verità altrimenti taciute. Troviamo nelle poesie l'immagine che di sé come scrittrice la Morante vuole fornire, in esse vi è un tassello in più per la ricostruzione del suo disegno autoriale. Certamente nella raccolta di poesie *Alibi* (e neanche fino in fondo nel *Mondo salvato*) non si rintraccia un linguaggio atrocemente dissacratorio come quello che in parte caratterizza soprattutto l'ultimo romanzo; con *Alibi* si è nel mondo dei pensieri, che si farà carne nei personaggi dei romanzi, in poesia al massimo volutamente abbozzati perché se ne percepisca l'assenza, l'eco nella vita di chi li canta, il mistero della loro sfuggente essenza.

Il cuore è "misterioso organo vitale":³⁰ al solito incomprensibile quello di chi si ama e adora; nella poesia *Avventura* ad esso vengono associati aggettivi qualificativi della personalità di colui che è amato: il cuore è "difficile", "frivolo, indolente", "eroico, femminile", di nuovo l'importante aggettivo "regale", "intatto".³¹ Si ricorda un'immagine in *Aracoeli* a significare il dolore inconsolabile della mancanza e sofferenza d'amore: in sogno al piccolo Manuele compare suo zio, l'eroico Manuel Muñoz Muñoz, fratello di Aracoeli, splendido come in ogni sua apparizione, che chiede a Manuele perché non giochi. Il piccolo risponde: «Il mio cuore fa troppe rughe.»³² E poi si risveglia con un dolore allo sterno.

Il termine **estremo** mantiene la forza del superlativo latino; connesso all'amore esso ne mostra ancora una volta l'energia dirompente e l'eccessiva grandezza, il limite massimo e il rischio corso da chi ama; legato agli interrogativi portanti della vita, alle domande che resteranno irrisolte, della vita dice il mistero doloroso. Un verso della poesia *Alibi* recita «Tu sei la fiaba estrema»³³ ed evidenzia come una parola scelta con sapienza assommi in sé numerosi significati, simili tra loro, che danno brevi ma efficaci pennellate al ritratto di quel "Tu" (che è uno nella vita del poeta e al tempo stesso riveste il ruolo generico dell'amato, accogliendo di esso tutte le meravigliose qualità e indecifrabili 'gesta') che appare irraggiungibile e lontano e, quando vicino, cullato come un fanciullo cui si offre un nido o un "lettuccio"³⁴ al pari di un figlio (di nuovo il rapporto d'amore rimanda a quello madre-figlio), lo è per così poco che non si riesce a vivere con gioia il momento della sua incredibile presenza e

²⁹ Non si dimentichi il significato riservato al termine nel saggio *Sul romanzo*: «nel momento di fissare la propria verità attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un io recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi», p. 1505.

³⁰ *Lettere ad Antonio*, p. 1627.

³¹ Elsa Morante, *Avventura*, in *Alibi*, vv. 21-24, p. 1388.

³² *Aracoeli*, p. 1288.

³³ *Alibi*, v. 61, p. 1394.

³⁴ Oltre alla poesia *Alibi*, v. 73, p. 1394, si veda la poesia *Addio nel Mondo salvato dai ragazzini*, vv. 9-10, p. 7: «Voglio salvarti dalla strage che ti ruba / e riportarti nel tuo lettuccio a dormire.»

sempre torna il senso di inferiorità dell'*amante* che senza fiducia in sé si dispera perché non valgono sforzi o imprese d'ogni genere per la certezza d'un *amore* ricambiato.

La sacralità dell'*amato* è dimostrata dalla *fede* a lui tributata dall'*amante*. Un'adesione incondizionata all'*amore* come fosse una verità rivelata o soprannaturale. Il vocabolo *fede* viene così a sottolineare la condizione di schiavitù volontaria di chi *ama*; accanto ad una *fede* propriamente religiosa verso entità astratte (Dio, la Vergine, Cristo e i santi) o una verso i simboli sommi della Storia (la Patria, l'onore militare ad esempio per l'ultimo padre narrato dalla Morante) che sempre si rivelano fatui, la credenza superstiziosa che si serve di oggetti-amuleti in una divinità superiore che si incarna fulgidamente in qualche essere umano concreto, perché il corpo è sempre necessario nella scrittura della Morante (Aracoeli fisicamente necessaria al piccolo figlioletto; il Re nella figura di Vittorio Emanuele III al padre di Manuele, Eugenio Ottone Amedeo, venerato a sua volta dall'attendente Daniele: i rapporti non possono mai essere paritari, in *amore* – un *amore* dunque leggibile su più livelli – domina sempre una struttura gerarchica con un suddito legato al sovrano per *fede* nella sua potenza; suddito che ha bisogno sebbene da lontano di vederne il corpo per poter focalizzare su una ed una sola persona la propria assoluta devozione. Così il discorso col Dio cristiano o altre divinità mai viste risulta faticoso, instabile, ed è necessario che della *grandezza divina* qualcuno in terra sia portatore, perché poi anche nell'esistenza del soprannaturale si possa maggiormente credere. Impensabile dunque l'esclusiva purezza del concetto, il sistema di pensiero deve diventare di carne ed ossa. Nascono così i personaggi che votati ad una *fede adorante* lo sono generalmente verso figure genitoriali percepite come eccessivamente *lontane* sia fisicamente – il padre di Manuele – sia mentalmente – la madre Aracoeli –). Come anello, la *fede*, in *Aracoeli*, sigla il matrimonio tra il padre e la madre di Manuele e rinvia all'interesse, classico nelle opere della scrittrice, per i gioielli che, permeati di fascino *misterioso*, latori di tempi antichi e di storie, ci sopravvivono e sembra prendano vita per una sorta di incantesimo, influenzando le scelte dei personaggi; adornarsene, inoltre, può servire a rendersi più *belli* e splendenti agli occhi dell'*amato*. Se dono dell'*amato*, essi divengono per l'*amante*, stranamente (e sempre per poco) ricambiato, il simbolo dell'*amore*: si pensi all'anello dalla doppia pietra, diamante e rubino in *Menzogna e sortilegio*, che svolge un ruolo paragonabile a quello dei personaggi principali.

L'*incanto*, come magia che promana dall'*amato*, rende l'innamorato affascinato, sedotto e stregato, soggetto alla "fascinazione" di cui parla Ernesto De Martino a proposito dei popoli del sud Italia.³⁵ Tutto quanto appartiene alla *creatura amata* è dotato di un potere *meraviglioso*, che poco concede e molto fa sospirare.

In *Aracoeli* il verbo *incantare* compare principalmente come participio passato a prima vista forma nominale del verbo, usato in funzione di aggettivo. In realtà, ad una più approfondita lettura, si ha la sensazione che esso mantenga un rapporto sotterraneo con l'ausiliare 'essere', abbia cioè valore passivo ad

³⁵ Cfr. primo capitolo.

evidenziare che c'è qualcuno che subisce l'incanto e qualcun altro che ne è l'ideatore. Quando, col valore di intransitivo pronominale, la Morante in *Aracoeli* ricorre al verbo, vuole comunicare uno stato di intontimento, di incredulità di fronte allo spettacolo che s'osserva, ai fatti della vita che appaiono incomprensibili (Manuele che s'incanta a guardare il suo corpo, in particolare il suo avambraccio pieno di segni che gli ricordano improvvisamente, lasciandolo quasi sbalordito, il suo passato).

L'amore è un gioco delle parti, una finzione, uno scherzo molto doloroso, dove per essere amati bisogna mantenere le distanze. La fuga insieme alla lontananza sono contrassegni dell'atteggiamento dell'amato; la fuga dell'amante è una strategia creata ad arte nella vana speranza di riuscire a farsi amare. Da *Lettere ad Antonio*, per il lemma fuga, viene riportato un esempio indicativo di quanto detto: Alberto Moravia ama Elsa solo quando lei gli sfugge, si allontana, si dà ad una «disperata fuga, disperato giocare a nascondersi.»³⁶ Disperato ricorre spesso come aggettivo a delineare la situazione di pena e tormento dell'amante, "impreseperate"³⁷ le sue; "un vero pianto, di lutto disperato"³⁸ il primo pianto, quello della nascita che separa dal primo amore e getta in una condizione di spaesamento che difficilmente assicurerà protezione e cure. I termini dolore e doloroso definiscono le conseguenze dell'amore.

Le riflessioni in *Lettere* e le poesie di *Alibi* permettono di comprendere meglio i gangli tematici, i nodi impossibili da districare che affollano la mente della scrittrice.

Miraggi ed addii si impongono sulla pagina all'attenzione del lettore. Vogliono comunicare assenze a cui non è data possibilità di abituarsi e la conseguente condanna dell'uomo alla solitudine, eppure – col procedimento non inusuale alla Morante dell'affermare mentre si nega e viceversa – allo stesso tempo inneggiano all'amore assoluto unico totale indimenticabile.

Si legge nel piatto di coperta del romanzo a lungo progettato e mai pubblicato *Senza i conforti della religione*:

[Gli umani soli conoscono l'addio
Gli umani sono [i] soli a conoscere l'addio]
Solo gli umani conoscono l'addio.
Gli onnivegenti dèi sono paghi dell'unico,
e gli animali innocenti son lieti nel molteplice.
Solo agli umani è dato sapere
Che non esiste un volto uguale a un altro volto.³⁹

Questo frammento risalirebbe ad un periodo della vita della Morante molto tormentato, colmo di sofferenza, immediatamente successivo al suicidio del suo giovane amante Bill Morrow, morto il 30 aprile 1962 gettandosi da un grattacielo di New York, cui segue nell'autunno dello stesso anno l'abbandono della

³⁶ *Lettere ad Antonio*, p. 1605.

³⁷ Elsa Morante, *Avventura*, in *Alibi*, v. 4, p. 1388.

³⁸ *Aracoeli*, p. 1058.

³⁹ Simona Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, Roma, Colombo editore, 2006, p. 49.

casa di via dell'Oca di Alberto Moravia che inizia una nuova vita con Dacia Maraini. Terminano relazioni difficili, eppure insostituibili. Addio è parola tremendamente assoluta, dopo non c'è più nulla. Tuttavia inscindibile da essa la dolcezza del ricordo delle persone amate e per sempre perdute. Così, dopo il dialogo immaginario con la madre che termina con la cruda sentenza: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire», Manuele immediatamente aggiunge: «La sento che manda un riso, tenero. E questo è l'addio.»⁴⁰ *Il mondo salvato dai ragazzini* si apre con una poesia che porta il titolo *Addio*. Tra i suoi versi balzano in evidenza le figure di Elsa e Bill Morrow. E compare anche il termine miraggio. I “capelli canuti in disordine”, “la povera buffa vecchierella carina”,⁴¹ che durante una notte troppo lunga si muove agitata tra l'uscio e la finestra in attesa del suo amato giovane, è l'io poetico coincidente pienamente con Elsa Morante. Un'estrema malinconica tenerezza pervade questa straordinaria lirica: Bill Morrow, il ‘ragazzetto celeste’, dalle ciocche dal “sapore di nido”,⁴² che ne indicano la giovane età e la purezza d'animo, sveglia la vecchia “infantile” e “matta”.⁴³ L'io poetico ci aveva già avvertito nei primi versi della poesia: Bill è morto e la morte personificata in una cammella cieca e ladra in cambio dei suoi furti non restituisce che miraggi, «nessun miraggio può incontrare un altro miraggio. / Non ci sono che solitudini, dopo il furto dei corpi.»⁴⁴ E il ragazzetto celeste appare alla vecchierella come un consolante e dolcissimo miraggio. Si legge “miraggio”⁴⁵ e poco dopo “delirio”,⁴⁶ perché riavere chi è morto accanto non può che essere illusione seducente, frutto della mente di chi soffre della perdita. Il miraggio-delirio le assicura che a breve anche lei sarà fatta miraggio, la morte è vicina e raramente suonerà negli scritti della Morante così poco spaventosa come in questo caso. Conforti momentanei, i miraggi preparano all'addio.

I possedimenti e i luoghi in cui vive l'amato sono tesori, come anche ogni confidenza ricevuta al pari di una grazia, di cui si è custodi gelosi. Le parole tesoro e gelosia insieme all'aggettivo geloso da cui deriva si muovono di pari passo. Il dubbio di un'assenza d'amore o del tradimento da parte delle persona amata rendono geloso l'amante e le poche concessioni a lui offerte sono tenute quali tesori eccelsi che ne accrescono la gelosia. Anche in questo caso, come in tutto il romanzo *Aracoeli*, vige l'opposizione tra ciò che è dentro e fuori della Storia. Non manca perciò il contrasto tra il tesoro di Manuele, connesso all'amore, di carattere prettamente spirituale e quando riferibile ad oggetti sempre funzionale a magnificare la grazia dell'amato, e i tesori dei borghesi, che producono soltanto morte. I Nonni paterni, esponenti dell'alta aristocrazia torinese, muoiono a causa dei bombardamenti aerei sulla città, perché «con volontà risoluta, rimasero nella casa di città, alla guardia dei loro

⁴⁰ *Aracoeli*, p. 1428.

⁴¹ Elsa Morante, *Addio*, in *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, vv. 335 e 354, p. 19.

⁴² *Ivi*, v. 341, p. 19.

⁴³ *Ivi*, v. 396, p. 21.

⁴⁴ *Ivi*, vv. 107-108, p. 10.

⁴⁵ *Ivi*, v. 399, p. 21.

⁴⁶ *Ivi*, v. 403, p. 21.

tesori (codici, onorificenze, memorie, albi, parrucche).»⁴⁷

In amore la battaglia è persa, un senso di inferiorità determina la posizione dell'innamorato, che vede negli altri sempre bellezze maggiori e capacità superiori per giungere al cuore di chi si ama. L'invidia dell'io poetico «riveste d'incanti straordinari»⁴⁸ gli altri rivali; più che un sentimento di rancore verso la felicità, le qualità e i beni altrui denota un senso di ammirazione sconsolata. In *Aracoeli*, troviamo Manuele che, invidioso dei baci e delle carezze della gente che lo circonda, pensa che l'unica arma contro l'invidia che lo divora sia un odio totale da decretare alle manifestazioni dell'amore e le parole odio e invidia sono scritte in maiuscolo ed è noto quanto la Morante fosse attenta all'uso dei caratteri tipografici. Ma tanto più in evidenza tanto più esse certificano il contrario: Manuele cerca disperatamente quelle carezze e quei baci, l'odio come si vedrà procedendo nella lettura non giura eternità, è soluzione presto scartata per cadere di nuovo, nonostante i terribili tradimenti, nelle maglie del sacro traditore che sempre incanta e l'invidia va intesa come sguardo affascinato sull'altro inarrivabile. In *Lettere ad Antonio*, il sentimento dell'odio relativo alle vicende familiari della Morante, in particolare quello tra sua madre e il padre anagrafico e il padre reale, sembra un marchio a fuoco.⁴⁹ La vita nella famiglia d'origine riserva alla scrittrice numerose vicissitudini innescando reazioni a catena generatrici di un perenne clima di angoscia e incomprendimento. Come è inutile negare che le esperienze di vita si imprimano nella memoria al modo di fondamenta su cui costruire la propria visione del mondo, altrettanto lo è la lettura di ogni opera in virtù esclusiva di esse.⁵⁰ Quello che dalla vita viene trasposto sulla pagina non sono i fatti così come accaddero, ma i pensieri, incarnati in personaggi o in un io poetico,

⁴⁷ *Aracoeli*, p. 1424.

⁴⁸ *Lettera in Alibi*, v. 4, p. 1382.

⁴⁹ «Enigma ossessivo» o «antico trauma» quello che creerebbe, secondo Giuseppe Nava, nelle opere della scrittrice la «costante del triangolo amoroso, di cui sono figure il rapporto fra Anna, Edoardo e Francesco in *Menzogna e sortilegio*, e l'altro tra *Aracoeli*, Eugenio e Daniele nell'ultimo romanzo; e si rispecchia nella rete delle relazioni turbate tra madre, padre e figlia, o figlio, che viene messa in scena ossessivamente in romanzi e racconti, secondo quella retorica della ripetizione, che Freud considera peculiare del romanzo familiare.» Giuseppe Nava, *Il 'Gioco segreto' di Elsa Morante*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini, *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, cit., pp. 53-54, 64.

⁵⁰ «Nessuno dei miei personaggi è preso direttamente dalla mia costellazione familiare, tranne la nonna di «*Menzogna e sortilegio*», che è precisamente la mia nonna materna», afferma la scrittrice nell'intervista rilasciata a Jean-Noël Schifano, *La divina barbara*, cit., p. 7; ma anche la già citata – nel primo capitolo – intervista della Morante rilasciata a Siciliano, sempre intorno alla questione vita e opera, *La guerra di Elsa*, in «Il Mondo», a. 24, n. 33, 17 agosto 1972, p. 21. Talmente poche le interviste rilasciate dall'autrice che capiterà più volte di incontrare rimandi o rinvii ad esse per testimoniare con la 'voce' della scrittrice la probabile validità di alcune osservazioni qui proposte. Va per correttezza aggiunto che l'intervista di Schifano viene svolta circa un anno prima della morte della scrittrice (nella nota si legge «Roma. Clinica Margherita. 29, 31 ottobre e 1 novembre 1984»), presso la clinica romana dove risiedeva a seguito del tentato suicidio e dell'operazione alla testa per idroencefalia, non riuscita (cfr. Alberto Moravia, *Amore e morte*, in Jean Noël Schifano e Tjuna Notabartolo, *Cahiers Elsa Morante*, cit., p. 65). Capita perciò di avvertire a volte qualche incertezza, ma nel complesso è innegabile la presenza dell'artista Elsa Morante in ogni dichiarazione e di temi da sempre a lei cari (l'amore, i bambini, la maternità, i viaggi, gli animali, la simpatia umana, il bisogno vitale dello scrivere ecc.).

che a partire da quelli furono formulati per affrontare le questioni dell'esistenza. La letteratura è il punto di contatto tra la vita realmente vissuta e le vite possibili, un ventaglio di ipotesi illimitato sul mondo, così accogliente da consolare come totalizzante da divorare; impegno assoluto che deve agire sulle coscienze e l'aggettivo **felice** lo certifica. In *Lettere ad Antonio*, **felice** chi ha avuto, come Manzoni nella composizione dei *Promessi Sposi*, «il dono indicibile in ogni pagina in ogni parola».⁵¹ In *Alibi*, nella poesia dall'emblematico titolo *Sheherazade* si legge di “veglie felici” opposte agli “inanimati sonni”⁵² di chi dei racconti nulla vuol sapere. Il messaggio di questa poesia è chiaro: il raccontare, le storie salvano la vita. Il sonno, come poi si vedrà, è un surrogato della morte. **Felice** e il suo contrario sono tra le prime parole che verrebbero in mente ad un lettore della Morante se gli venisse chiesto di tracciare un lessico della scrittrice. La famosa *Canzone degli F.P e degli I.M.*, come al momento della sua uscita ancora oggi, risulta colpire per la sua intensità e verità chiunque vi si avvicini. È una canzone di esplicita denuncia,⁵³ come del resto tutto il libro in cui essa è contenuta, dei crimini dell'umanità e al tempo stesso di esaltazione della funzione dell'artista in una società che non lo riconosce o altrimenti lo fa troppo tardi. Ad essere **felici** sono in Pochi come vuole l'acronimo F.P., molti gli **infelici**, gli I.M. Tra i pochi figurano i nomi di alcuni artisti amati dalla Morante, significativamente inseriti in dei riquadri componenti una croce che, rinviando al sacrificio di Cristo, da un lato mostra l'opera come missione della vita, atto d'amore in grado d'agire sugli uomini per migliorarli, dall'altro i patimenti di chi fa dell'arte la sua vita.

AMANTE e AMATO fungono da parole-guida di due costellazioni terminologiche nettamente separate. Il gioco dei contrari può tornare utile. **Alto** è aggettivo da associare all'**amato** e il suo contrario **basso** all'**amante**, questo a sua volta rinvia a **piccolo** e **piccolezza** e i suoi contrari **grande** e **grandezza** di nuovo si connettono alla sfera dell'**amato**.⁵⁴ In *Lettere ad Antonio* è riportato un sogno in cui ad “un'alta sedia massiccia”⁵⁵ dove siede una certa Donna P.B. si contrappone “un basso divanetto”⁵⁶ sul quale si trova Elsa che facendo la cortigiana spera di conquistare quella donna. Di nuovo il ruolo **servile** da una parte e il **regale** dall'altra. Va notato che l'io narrante, che in ogni opera coincide sempre con l'**amante**, ricorre all'aggettivo **alto** per indicare una superiorità fisica e sociale dell'altro, in molti altri casi anche spirituale. Inoltre il sintagma nominale “basso divanetto” ritorna anche nell'ultimo romanzo nella scena della masturbazione di Aracoeli cui assiste Manuele bambino.

Aracoeli incinta siede su una “poltroncina bassa”.⁵⁷ L'aggettivo è uno dei tanti segni sparsi qua e là che potrebbero passare inosservati, ma che ad una più attenta

⁵¹ *Lettere ad Antonio*, p. 1620.

⁵² Elsa Morante, *Sheherazade*, in *Alibi*, v. 14-15, p. 1381.

⁵³ Cfr. Goffredo Fofi, *Elsa e il '68*, in «Fine secolo», inserto di Reporter», 7-8 dicembre 1985, p. 26-27.

⁵⁴ Le parole **piccolezza** e **piccolo** assumono altri significati come si evince dalle schede-contesto del *Lessico*, di cui si tratterà nel Terzo capitolo a proposito dell'insieme terminologico con parola-guida INFANZIA.

⁵⁵ *Lettere ad Antonio*, p. 1612.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Aracoeli*, p. 1285.

lettura appaiono posti ad arte. In quel punto tale parola avverte che un evento nefasto sta per accadere. Troviamo infatti di nuovo Aracoeli là seduta, «in una poltroncina bassa, tutta raggomitolata dentro una coperta, con gli occhi fissi che parevano due carboni spenti»,⁵⁸ dopo la morte di Encarnaciòn, la figlia appena nata.

Basse sono le voglie del corpo che rendono la vita pesante, **bassi** quei “piccoli divertimenti osceni”,⁵⁹ così si legge in *Lettere*, che danno “il senso della morte”.⁶⁰ Gli edifici **bassi**, il cielo **basso**, le nubi **basse** rendono un senso di costrizione, di isolamento. **Basso** insieme all’aggettivo ‘giallastro’ riferito ad un casamento in *Lettere* e in *Aracoeli* all’edificio del Terminal di Milano, città da cui Manuele con un senso di massima ripulsa vuole fuggire, connota un ambiente insostenibile, disumano, che dice la noia e la fatica del vivere. I caratteri della scrittura di Aracoeli, che è fuggita da casa e ha lasciato un bigliettino sono “sbilenchi verso il basso”.⁶¹ Studi grafologici confermerebbero ciò che il sostantivo **basso** già di per sé sottende: una scrittura che va verso il **basso** non promette nulla di buono, in uno stato di tristezza o infelicità galleggia il redattore del messaggio. L’**amato** sta in **alto** e l’**amante** lo guarda dal **basso**, inutile imitarlo, impossibile raggiungerlo, va solo venerato come una divinità. La **distanza** che separa dall’**amato**, le case i palazzi i castelli che lo ospitano, sono **alti**, a volte **altissimi**. Manuele si paragona ad un “piccolo porto”⁶² che guarda passare una “grande nave pavesata”,⁶³ il padre. E si badi che Manuele in più luoghi dice di non poter entrare in marina perché indossa gli occhiali e teme l’acqua, elemento cui è associato il padre. Per di più la **bella nave** passa, non si ferma, e il **piccolo** Manuele resta a terra incapace di avvicinarla. In un altro punto di *Aracoeli*, “altissima nave”⁶⁴ è “la puerta de oro”,⁶⁵ la Porta della città di Almeria capoluogo della provincia in cui si trova El Almendral, luogo dell’impossibile incontro con la madre, morta da tempo.

In funzione di aggettivo, sostantivo o avverbio, la parola **alto** denota sempre una posizione troppo elevata per le forze di chi l’osserva **adorante**, ma non va taciuta un’importante considerazione: se il termine **alto** è in riferimento a situazioni cose o persone inseriti negli eventi della Storia, se indica una posizione nella scala sociale, esso evidenzia il carattere effimero di ciò a cui si riferisce.

Così, in *Aracoeli*, si legge di un quartiere di Torino «d’alto rango, ma in seguito degradato ad una sorta di ghetto per i più poveri immigrati». ⁶⁶ I Quartieri **Alti** che designano il quartiere Prati a Roma d’origine fascista, dove si affolla la media e **alta** borghesia, mostrano un’altezza apparente, tutta esteriore, che si regge su una sperequazione sociale, che decreta in terra la superiorità di alcuni uomini su altri, decide chi è il bene chi il male, arrogandosi un diritto che non appartiene all’uomo, il quale così facendo dimentica il sovrannaturale e crea un dio

⁵⁸ *Ivi*, p. 1296.

⁵⁹ *Lettere ad Antonio*, p. 1579.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Aracoeli*, p. 1384.

⁶² *Ivi*, p. 1271.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 1088.

⁶⁵ *Ivi*, p. 1087.

⁶⁶ *Ivi*, p. 1101.

a sua immagine e somiglianza, crudele ed egoista, rumoroso e disattento: l'altoparlante, che «vale per un sinonimo di Dio. L'Alto-parlante! Presente in ogni luogo. Si direbbe che gli umani rifiutano, oggi, il Dio che parlava il linguaggio del silenzio».⁶⁷ Ai Quartieri **Alti** non si può menzionare il periodo di Monte Sacro, quartiere popolare in cui vive dalla sua nascita Manuele con la madre per quattro anni prima del trasferimento e riconoscimento ufficiale: la norma borghese non ammetterebbe la trasgressione del padre di Manuele alle regole della Marina dove, data la sua giovane età e l'incipiente carriera, non gli sarebbe permessa la creazione di una famiglia. Il periodo di tempo che intercorre tra l'arrivo dall'Andalusia e l'ingresso in quella Storia che decide le sorti del mondo viene così a situarsi in una situazione paragonabile ad un limbo, dove si attende l'ammissione al rango elevato dell'**alta** società, cui Aracoeli cerca di adeguarsi per **amore** del marito, peritandosi di assumere le sembianze di una signora, invano. Indossa scarpe dai "tacchi alti"⁶⁸ calzate su dei «piedi corti e grossi, con le dita disuguali e un poco distorte, e le unghie malcresciute». Ma sono proprio certe sue "bruttezze" di allora, "certe sproporzioni", che al ricordo muovono l'adulto Manuele ad un "affetto irrimediabile"⁶⁹ per la madre morta, a valere come **bellezza** unica (non si dimentichi che agli occhi degli I.M. le bellezze degli F.P. risultano spesso il contrario); sono quelle di Aracoeli **bruttezze** da **barbara** non ancora avvezza ai tacchi **alti**, che segnano una crescita solo superficiale, imposta, e che a sua volta, entrata nel mondo del Comandante suo marito, Aracoeli si impone, decretando così la sua fine perché l'omologazione ad una moda dominante non può mai vincere. Come gli eventi della Storia, come tutti i fatti che riguardano l'uomo così la moda, che di quelli in un determinato momento si fa specchio, muta nel giro d'un attimo, il **vecchio** scompare e ciò che era **alto** si fa **basso** e viceversa.

La parola **barbaro** (e derivati) individua un tema caro alla Morante presente secondo varie modalità e livelli semantici nelle sue opere come prova lo studio su di esso condotto da Massimo Fusillo.

Vorrei partire dal livello lessicale per cui Pasolini dichiarava la sua passione («la *parola* barbarie...») per mostrare come nei romanzi di Elsa Morante «barbarie» con tutti i suoi derivati («barbarico» ecc.) sia sempre una parola tematica (con rarissime eccezioni in cui torna il senso comune negativo), spesso una parola ideologica, in ogni caso intimamente connessa ad una serie di nuclei centrali della poetica morantiana: INFANZIA – SOGNO – EROS – ANIMALITÀ – CORPO – IDIOZIA – FINZIONE – METAMORFOSI – AMBIGUITÀ – MUSICA – MITO; una costellazione di temi che è in continua tensione con la visione conscia e 'razionale' del mondo. [...] la prima fase della produzione di Elsa Morante mira essenzialmente a recuperare e a rappresentare liricamente questa costellazione tematica, mentre la seconda fase, più ideologizzata, tende soprattutto a denunciare la perdita irrecuperabile dell'universo barbarico.⁷⁰

⁶⁷ *Ivi*, pp. 1197-1198.

⁶⁸ *Ivi*, p. 1051.

⁶⁹ *Ibidem* anche per le tre citazioni precedenti.

⁷⁰ Massimo Fusillo, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante*, cit., p. 99.

L'universo barbarico si connette per contrasto a quello borghese, rappresenta una visione del mondo completamente opposta a quella della Storia. Il suo tempo è mitico, arcaico,⁷¹ la sua religione un misto di animismo e cattolicesimo elementare, le sue concezioni provengono dal corpo e si servono di sensi oscuri, le sue manifestazioni sono inaccettabili nella società dei padri.

«Ai mattini feriali, ti lavavi a malapena la faccia; e i piedi alla sera (siccome di giorno andavi scalza) nel bacile comune di famiglia. Non ti accomodavi i capelli, non badavi a farti bella (del resto, non sapevi nemmeno se eri bella o brutta)» dice Manuele della vita della madre in Andalusia.⁷² La Nonna paterna (e si noti l'uso della maiuscola nel rispetto delle scelta dell'autrice che vuole decretare l'autorità di questo personaggio che incute timore) al **piccolo** Manuele per offenderlo affermerà: «Ma chi t'ha avvezzato a questi comportamenti a tavola? Sei forse cresciuto fra i barbari? o fra i cani di strada? Certo», soggiunse, «non è da nostro figlio che imparasti...».⁷³ Questa battuta sottolinea l'enorme differenza che corre tra il mondo materno andaluso, barbarico, e quello paterno, che impone la sua Storia e il suo Potere sulle altre storie che devono essere messe a tacere.⁷⁴ La congiunzione avversativa non serve a negare un'equivalenza: **barbari** e cani di strada sono posti sullo stesso piano con una connotazione negativa. Ma, cambiando il punto di vista, scegliendo quello dei personaggi protagonisti dei romanzi o anche dell'io poetico di *Alibi*, gli animali e chi viene ritenuto **barbaro** o si comporta come un **barbaro** e ciò che rinvia al mondo barbarico sono considerati necessarie alternative ad una vita di prescrizioni e limitazioni, assumono perciò un valore contrario a quello attribuito dalla società borghese, raccontano altre storie. Così, come mostra Fusillo, non suona che al pari di uno pseudo-ossimoro l'accostamento di ciò che è dolce al **barbaro**.⁷⁵

Il termine **bello** e il deaggettivale nominale **bellezza** aprono ad alcune varianti secondo il contesto in cui sono immesse. Va però notato che esistono, secondo la Morante, **bellezze** indiscutibili.

Tutto ciò che è **piccolo** per età o indifeso e mantiene un legame col **sacro** è **bello**: i bambini e gli animali. Solo un corpo **giovane** può essere **bello**, la **vecchiaia** rappresenta una minaccia. La **gioventù** indica un tempo che stride forte sulle pagine della scrittrice perché in relazione alla **bellezza** e ad un timore assoluto. Sin da **giovane**, con terrore, la Morante pensa alla morte, associata alla fine della **bellezza** inscindibile dalla giovinezza. Prega la Madonna perché le faccia fare un viaggio il più presto possibile, «finché è primavera e sono giovane» scrive in *Lettere ad Antonio*.⁷⁶ L'ossessione del tempo che fugge permea di sé tutta la sua produzione.

⁷¹ Per il concetto arcaico e mitico del tempo si rinvia ad un confronto con le opere di Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno* [1949], Roma, Borla, 1989 e *Trattato di storia delle religioni* [1949], Torino, Boringhieri, 1981 e di Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva* [1922], Torino, Einaudi, 1982.

⁷² *Aracoeli*, p. 1167.

⁷³ *Ivi*, p. 1408.

⁷⁴ Per l'opposizione tra 'Storia' e 'storia' si rimanda al primo paragrafo del terzo capitolo.

⁷⁵ Cfr. Massimo Fusillo, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 109, ma anche pp. 102, 107.

⁷⁶ *Lettere ad Antonio*, p. 1625.

La **bellezza** traccia una ferrea linea divisoria tra due mondi opposti. Senza **bellezza** l'essere **amati** diventa illusione, d'altra parte non basta per la **felicità**. Se posseduta, diventa armatura per affrontare il mondo, gli altri (che spesso fanno paura) con maggiore fermezza. Nel testo del '38, Elsa scrive: «Come al solito, quando mi sento bella, prendevo gli atteggiamenti sicuri che ci volevano.»⁷⁷ Di un **giovane bello** che muore la morte si fa custode della sua **bellezza**, eternandola. L'immaginazione dei fanciulli può vedere la **bellezza** in qualsiasi cosa. Innegabile che nell'opera della Morante ai bambini le figure genitoriali – le più sfuggenti perché fisicamente **lontane** o perché dai **barbari** e incomprensibili pensieri –, determinano i “dogmi della bellezza.”⁷⁸ La **bellezza** costantemente perseguita per se stessi va inoltre individuata come segnale di fragilità. In *Aracoeli*, la madre abitua il figlio a sentirsi tra tutti “il più bello”⁷⁹ ed il figlio in ricordo di quegli onori da adulto soffrirà e ricercherà invano le consolazioni del nido materno, ormai inesistente. Le fiere della vanità, l'esposizione delle **bellezze** non sarebbero che miseri tentativi per il recupero del primo posto nel **cuore** di qualcuno.

Impossibile discutere gli **splendori** dell'**amato**; egli è **sacro e santo**; **divino** ciò che gli appartiene. L'**adorazione** è a lui tributata come ad una divinità, è ammirazione estatica, **amore** sviscerato, atto di riverenza col quale se ne riconosce la superiorità e si afferma la dipendenza dell'**amante**. Oltre al sostantivo, nel *Lessico* compare il verbo **adorare** perché di colui che **ama** sia testimoniata la devozione, la **passione** e l'entusiasmo, parola, quest'ultima, che come Manuele fa notare deriva dal greco “*enthiasmòs* = invasione divina”.⁸⁰ Non si dimentichi l'etimologia del termine **adorare** < lat. ADORĀRE, composto di ĀD e ORĀRE, dove la prima particella funge da preposizione di moto a luogo e comunica l'idea della tensione verso qualcuno o qualcosa e la seconda significa ‘pregare’. Di nuovo la sfera religiosa per specificare la supremazia dell'**amato** e la venerazione dell'**amante** che, esaltato dal sentimento, sente e agisce con un'intensità e un vigore capaci di dure e stancanti azioni eppure non sufficienti ad accedere al mondo dell'altro; perciò **desiderare** e il deverbale nominale **desiderio** compaiono a designare un'insufficienza, dicono dei moti dell'animo e del corpo che **dolorosamente** non riescono a giungere alla meta prediletta, semmai trovano momentaneo sollievo in stazioni fugaci e provvisorie. Così i rapporti omosessuali di Manuele, che riceve il seme dei suoi ragazzi d'un attimo per riprovare la dolcezza del seno materno; “adorato e divino”⁸¹ il volto della madre. Come un “pellegrino devoto”⁸² interamente consacrato all'**amato**, l'**amante** viaggia verso i luoghi **sacri** che videro in vita l'**amato** per ricevere da essi un'illuminazione spirituale. Il vocabolo **pellegrino** se in riferimento all'**amato** ne indica il carattere futile, la vaghezza e imprevedibilità. “Giocante pellegrino”,⁸³

⁷⁷ *Ivi*, p. 1610.

⁷⁸ Cfr. *Aracoeli*, p. 1290.

⁷⁹ *Ivi*, p. 1172.

⁸⁰ *Ivi*, p. 1046.

⁸¹ *Aracoeli*, p. 1116.

⁸² *Ivi*, p. 1255.

⁸³ Elsa Morante, *Canto per il gatto Alvaro*, in *Alibi*, v. 25, p. 1386.

così è definito il gatto Alvaro che come tutti gli animali non ha mai subito la cacciata dall'Eden ed è in terra solo per **grazia divina** al fine di consolare gli uomini invece completamente terrestri. Imperscrutabili gli **amati**, perché l'intelligenza dell'**amante** non arriva a cogliere i misteri di quella dell'**amato**; perciò dell'intelligenza **misteriosa** di *Aracoeli* Manuele dichiara «che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei; così come, fra noi, era un'estranea.»⁸⁴

Associata alla figura dell'**amante** cui corrisponde l'io narrante o poetico risulta la coppia sinonimica **colpa** e **peccato**: «e io tre cose ho in sorte: / prigione peccato e morte»,⁸⁵ da cui conseguentemente deriva l'altra coppia di sinonimi, condanna e **pena**. Solo i bambini e gli animali sono esenti da **peccati**, gli uni per età gli altri per natura.

Grazia ricevuta anche la più misera concessione dell'**amato** all'**amante** fedele. I personaggi innamorati sono spesso accecati dall'essere **luminoso** che venerano. Il vocabolo **luminoso** interviene a denotare una persona o una cosa che emette **luce**, chiara d'una chiarezza **celeste** – colore imparentato al cielo e al soprannaturale –. Bisogna stare attenti perché, come già visto nel primo capitolo, **luce** è parola dal senso anche negativo: può accecare chi la riceve e chi si crede o è creduto latore di **luce** viene infine smascherato e quindi **luminoso** può apparire come segnale prefigurante malattia, pazzia. Il prezzo da pagare per raggiungere o semplicemente tendere a ciò che è **luminoso** è il **dolore**. Gli innamorati nell'opera della Morante sono quasi sempre per partito preso completamente votati al sacrificio per l'altro, che non si rivela inappuntabile: lo struggimento amoroso, il tradimento fanno parte del duro gioco. In *Aracoeli*, l'episodio dei partigiani che Fortini definisce un eccesso che la Morante avrebbe potuto evitare⁸⁶ fa parte invece di una costruzione sapiente, atta nuovamente a dimostrare quali e quante illusioni possono formarsi in una mente innamorata. Poiché Manuel, lo zio spagnolo di Manuele, aveva combattuto contro Francisco Franco come partigiano della repubblica, allora questi due partigiani nella concezione del **piccolo** Manuele per 'partito preso' devono essere dei grandi **eroi**. L'**amore** acceca, solo dopo molto tempo l'adulto Manuele può ricostruire con disincanto la scena e notare che quelli che credeva **eroici** non erano altro che omuncoli sperduti e raccontando di loro testimoniare del crollo degli ideali della Resistenza. Nella letteratura del neorealismo non avremmo mai avuto due partigiani di questo genere, ubriachi, isterici, senza dignità.

Rivestire di **grandezze** l'altro però può anche essere una necessità che nasconde una profonda esigenza di protezione. Se l'**amato** è **grande**, egli può dispensare favori all'**amante** in nome della sua **grandezza** fisica e morale. Ma l'opinione o credenza dell'**amante**, la sua fantasia deformano gli eventi e fanno della vita di colui che s'**ama** una **leggenda**. S'aggiungono parole che ruotano intorno alla parola-guida **AMATO**. Egli è inoltre un essere **straordinario** e **meraviglioso**, lemmi, questi, del *Lessico* che assolvono principalmente una

⁸⁴ *Aracoeli*, p. 1261.

⁸⁵ Elsa Morante, *Canto per il gatto Alvaro*, in *Alibi*, vv. 31-32, p. 1387.

⁸⁶ «[...] una sbilenca vicenda con certi sedicenti partigiani (venti pagine da cui il libro potrebb'essere facilmente alleviato)». Franco Fortini, «*Aracoeli*», in *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 242.

funzione aggettivale e si sa quanto l'aggettivazione sia studiata e ricercata a fondo dalla Morante perché diventi elemento distintivo e dominante della sua scrittura.⁸⁷ L'etimologia delle due parole comunica l'unicità degli eventi o della persona cui esse si riferiscono. **Unico** è infatti altro termine che individua la figura dell'**amato**, non mai comune, sempre fuori della consuetudine stabilita. **Meraviglioso**, che deriva dal sostantivo 'meraviglia' < lat. MIRABILIA, ovvero 'miracoli', connette ancora l'**amato** alla sfera del sovrannaturale; come gli esseri divini egli è spesso lontano. **Lontano** e **lontananza** sono parole a lui riferite per attestare una **distanza** fisica – se separato da un lungo spazio rispetto alla posizione dell'**amante** generalmente sempre costretto a terra incapace di voli e navigazioni – o mentale – libero e imprevedibile nei pensieri, scisso da vincoli, sfuggente, inaccessibile – dalla persona che lo ama.⁸⁸ Così Wilhelm Gerace agli occhi del figlio Arturo, in *Menzogna e sortilegio* Anna agli occhi di Elisa e a sua volta Edoardo Cerentano a quelli di Anna. Sono sempre gli occhi dell'**amante** a fare la **grandezza** dell'**amato**, **grandezza** nei fatti spesso inesistente.

Le parole **assenza**, **distanza** sono sinonimi di **lontananza**, come gli aggettivi **assente**, **distante** lo sono di **lontano**. I termini appena considerati esprimono una comune idea principale, si propongono come sfumature diverse di un identico colore, sono intercambiabili nel medesimo contesto senza variazione di significato, appartengono allo stesso campo semantico come richiami continui all'archetipo dell'**amato** inarrivabile. Il participio passato **amato** è al solito da intendersi come forma nominale del verbo **amare**, quindi usato in funzione di sostantivo e d'aggettivo in riferimento a cosa o persona. L'**assenza**, si legge in *Aracoeli*, è "legge ordinaria dei numi".⁸⁹ Accanto alla distanza di cose o persone, la **distanza** nel tempo dai fatti ricordati, che ne permette una migliore comprensione. La **lontananza** delle cose o delle persone **amate** accresce "lo smarrimento e la solitudine".⁹⁰ Quest'ultima parola insieme all'altra cui è associata per appartenenza alla stessa famiglia, **solo**, da cui deriva, individua una condizione esistenziale allo stesso tempo temuta e ricercata come necessaria. L'umiliazione si accompagna alla **solitudine**. Il sintagma "umiliata e sola"⁹¹ riassume la situazione della **giovane** Morante non abbastanza riconosciuta e **amata**. In funzione d'aggettivo, sostantivo o avverbio la parola **solo** può anche valere come sinonimo di libertà pagata a caro prezzo, indicare l'irrealizzabilità dei **desideri**, il raggiungimento di un risultato dopo azioni o atteggiamenti capaci di

⁸⁷ Cfr. la mia *Introduzione* e in particolare Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo "La Storia"*, cit., pp. 11-36.

⁸⁸ «Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse. [...] (25 settembre 1821).» Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. II, Milano, Mondadori, 1983, p. 651.

⁸⁹ *Aracoeli*, p. 1269.

⁹⁰ *Lettere ad Antonio*, p. 1604.

⁹¹ *Ivi*, p. 1583.

stravolgere chi li compie,⁹² l'unicità di qualcuno o qualcosa, la singolarità ed eccezionalità dei comportamenti.⁹³

Frequente compagna della scrittrice – e poi di alcuni dei suoi personaggi maggiori (Elisa, Arturo, Manuele) – per favorire la creazione letteraria, la **solitudine** può anche indicare un'insufficienza personale (*Lettere ad Antonio* in tal senso è illuminante: scarsità di denaro, incapacità di stare tra gli altri e farsi amare ecc.) che ha come conseguenza immediata quella da cui più di tutti si vorrebbe rifuggire: l'assenza o il rifiuto d'amore, l'impossibilità dell'allegria, della festa e della spensieratezza individuate invece negli altri che vengono perciò amati di un amore doloroso, difficilissimo, che a sua volta quale unica via di scampo porta l'amante a guardare esclusivamente se stesso come fonte d'amore e perciò a chiudersi sempre di più in una **solitudine** infinita. Un circolo vizioso, in cui a pieno titolo, come già accennato altrove, entra il narcisismo per difendersi dalla vita quando questa si fa insopportabile, per superare l'angoscia della **solitudine**, per ripararsi dalle interferenze del mondo.

Tornano utili, in proposito, le osservazioni di Giuseppe Nava – svolte principalmente intorno alla raccolta di racconti del '41, *Il Gioco segreto*, e il primo e l'ultimo romanzo, *Menzogna e sortilegio* e *Aracoeli* – che inoltre introducono alla figura dell'angelo, non raramente rintracciabile nella produzione morantiana.

Una disposizione narcisistica a porsi al centro del mondo [...] suscita dappertutto simboli della propria emotività, ravvisa negli eventi quotidiani segni del proprio destino, legge il reale come una rete di allusioni e riferimenti alle proprie pulsioni censurate o rimosse, ad ogni modo inappagate. Nascono di qui le fantasie di desiderio, come la visita dell'angelo liberatore in *Via dell'Angelo* [...] o la riscrittura onirico-rocò della fiaba di Cenerentola in *Appuntamento* [...] ma anche, e più spesso, le fantasie persecutorie di racconti come *Lo scolaro pallido* [...] *La nonna*, *L'uomo dagli occhiali*, costruiti intorno a personaggi malefici e ossessivi, che dal loro male oscuro generano incubi di morte. [...] Tra le immagini del desiderio risalta per la sua frequenza quella dell'Angelo, con i suoi connotati di pallore efebico, di orgoglio e di stanchezza, di ostinazione e di abbandono. Di matrice baudeleriana e rimbaudiana, la figura dell'angelo decaduto, diffusa nell'area simbolista, e incrociata con le credenze popolari sull'angelo custode, associa bellezza e malattia, eros e tanatos, e attesta la presenza nell'opera della scrittrice di un modello androgino, su cui sono esemplati diversi personaggi, dal misterioso visitatore di *Via dell'Angelo* [...] all'Edoardo di *Menzogna e sortilegio* [...] fino al fratello della madre del protagonista in *Aracoeli*, Manuel [...] e al ritratto idealizzato del padre [...]. Va ricordato infine che, sempre in *Aracoeli*, l'uomo alato è definito «primaria bellezza angelica» e posto alla sommità della scala degli esseri.⁹⁴

⁹² Cfr. la poesia *Alibi*.

⁹³ Ad esempio, Manuele ed Aracoeli in chiesa: «eravamo i soli seduti, noi due, dentro la chiesa dove ognuno si teneva in ginocchio», *Aracoeli*, p. 1380; il viaggio di Manuele come evento inimitabile, del tutto originale: «Io solo salpo verso El Almendral: estrema punta stellare della Genesi», *Aracoeli*, p. 1061.

⁹⁴ Giuseppe Nava, *Il 'Gioco segreto' di Elsa Morante*, cit., pp. 57-59. Inoltre, non si dimentichi quel piccolo gioiello di critica d'arte che è il saggio *Il beato propagandista del Paradiso*, prefazione a *Tutta l'opera del Beato Angelico*, Milano, Rizzoli, 1970, poi ristampato postumo in *Pro o contro la bomba atomica*.

L'angelo nella sua estrema perfezione, bellezza e unicità è dunque immagine del desiderio, correlata all'amato il quale sta con essa in un rapporto di similitudine o di perfetta equivalenza. L'amato è come un angelo o è l'angelo, l'io ideale cui tende l'amante.⁹⁵

L'angelo è il messaggero, l'elemento di comunicazione tra cielo e terra, l'indefinito, l'imprendibile; bellezza angelica possiedono i ragazzi votati all'avventura come Manuel, zio di Manuele in *Aracoeli* (stesso nome in due lingue diverse: Manuel/Manuele che evidenzia la scissione tra un essere completamente positivo, Manuel, e l'altro negativo, Manuele, secondo l'ottica innamorata di quest'ultimo e la ormai classica dualità amato-amante), per di più quest'ultimo per sempre bello perché fermato dalla morte in un'eterna gioventù che vale a sua volta come sinonimo di bellezza e dunque non costretto ad assistere alla corruzione operata nel corpo dallo scorrere del tempo. E l'indefinito, se da un lato può significare slancio vitale, apertura al possibile, dall'altro potrebbe essere sintomo di perenne narcisismo. Inseguire ciò che resta imprendibile, allargare i propri spazi, rompere i confini delimitanti l'io reale per un io ideale, angelico, che non esiste poiché o si presenta in sogno o viene idealizzato, prodotto dalla mente dell'amante, può essere letto come tentativo di non avere confini come la creazione inconsapevole d'una corazza difensiva responsabile dell'illusione che tra l'io e il mondo non esistono barriere; tutto ciò potrebbe venire assimilato alla situazione prenatale o immediatamente successiva al parto quando il bambino è ancora tutt'uno con la madre e vive nell'assenza d'ogni tensione. Un ritorno dunque ad uno stato di pace.⁹⁶ Il rinvio dalla figura dell'angelo a quella dell'androgino non risulta stridente se entrambe vengono considerate come simboli dell'eliminazione di ogni conflitto, di ogni tensione, sessuale e psicologica. Soprattutto a livello psicologico l'immagine dell'androgino fa la sua comparsa come aspirazione di Manuele che in più luoghi si domanda il motivo della distinzione tra maschi e femmine, bambino e bambina e vive il ricordo della sua consacrazione da parte del padre a maschio, col taglio dei riccioli e l'eliminazione delle vesticciole usate per i piccoli di ogni genere, come introduzione nel mondo storico, pieno invece di scontri, di sofferenza e morte, di ostilità e di abbandono.

Alla sfera dell'amato appartiene il volo, parola che entra nelle opere a denotare leggerezza, eliminazione di peso, grazia, accesso ad uno stato sovrumano, onnipresenza (si pensi alla madre morta di Arturo, «tenda orientale alzata fra il cielo e la terra e portata dall'aria [...]. Mia madre andava sempre vagando sull'isola, e era così presente, là sospesa nell'aria, che mi pareva di conversare con lei, come si conversa con una ragazza affacciata al balcone»⁹⁷). Per

⁹⁵ Va ribadita l'immagine dell'angelo decaduto («immagine dantesca [...] che del resto la Morante poteva incontrare in tanti percorsi novecenteschi» scrive Gianni Venturi nel saggio *La bellezza della Menzogna: Aracoeli*, in «Narrativa», Nanterre, Université Paris X, n. 17, febbraio 2000, pp. 131-132), nell'importante racconto *Via dell'Angelo* composto durante la stesura di *Lettere ad Antonio* e comparso per la prima volta sul «Meridiano di Roma» del 14 agosto 1938, inserito nella raccolta del 1941 *Il gioco segreto* e riconfermato nello *Scialle andaluso* del 1963.

⁹⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Introduzione al narcisismo* [1914], Roma, Newton Compton, 2008 e l'interessante presentazione a questo libro di Antonio Pascale, *Prove tecniche di perfezione*, pp. 7-24.

⁹⁷ *L'isola di Arturo*, p. 1001.

chi aspira all'amato non resta che **volare** nel sogno compensatore, come dimostrano alcuni frammenti di *Lettere ad Antonio*.

Indossati per la prima volta gli occhiali, il mondo sembra agli occhi di Manuele un inferno di mostri, a salvarlo l'apparizione del volto della madre. «E quasi ero sul punto di sturbarmi, allorché vidi galleggiare su quel mondo atroce (pari a un cestino di rose calato da un davanzale celeste) la testina di Aracoeli che titubando planava verso di me. All'incontro con la misera mia faccia occhialuta, le uscì un riso infantile.»⁹⁸ Il verbo 'planare' si connette al **volo** e viene usato per descrivere l'azione della madre che così afferma la sua essenza **celeste**. L'aggettivo **celeste** non è scelto a caso, anche in funzione sostantivale insieme a **turchino** indica il colore della purezza, della pace, comunica la presenza del **divino** in terra. **Turchino** è inoltre il colore della nascita e gli occhi **turchini** dicono della **creatura** la straordinarietà e l'innocenza derivatale dall'infanzia e perpetuata nel corso dell'esistenza. Il moto di Aracoeli è discendente, **volando** scende dalle sue altitudini spirituali a donare la **grazia** al figlio. E il figlio la paragona ad «un cestino di rose calato da un davanzale celeste».

Il verso della poesia *Alibi* «Tu sei l'ape e sei la rosa» compare invariato nella prosa dell'*Isola di Arturo*, dove tramite i ragionamenti del personaggio Romeo l'Amalfitano, amico di Wilhelm Gerace che li ricorda al figlio Arturo, il lettore comprende il significato delle due parole **ape** e **rosa** nella letteratura della Morante che, come appena mostrato, risulta caratterizzata da continui rimandi tematici e lessicali.

“Dunque, pare che alle anime viventi possano toccare due sorti: c'è chi nasce ape, e chi nasce rosa. Che fa lo sciame delle api, con la sua regina? Va, e ruba a tutte le rose un poco di miele, per portarselo nell'arnia, nelle sue stanzette. E la rosa? La rosa l'ha in se stessa, il proprio miele: miele di rose, il più adorato, il più prezioso! La cosa più dolce che innamora essa l'ha già in se stessa: non le serve cercarla altrove. Ma qualche volta sospirano di solitudine, le rose, questi esseri divini! Le rose ignoranti non capiscono i propri misteri.

“La prima di tutte le rose è Dio.

“Fra le due: la rosa e l'ape, secondo me, la più fortunata è l'ape. E l'Ape Regina, poi, ha una fortuna sovrana! Secondo me, tu, Wilhelm mio, sei nato col destino più dolce e col destino più amaro:

“tu sei l'ape e sei la rosa”.⁹⁹

Una metafora della vita e dell'amore: c'è chi cerca di trarre instancabilmente nutrimento dall'anima degli altri e chi basta a se stesso. La Morante ci aveva già abituato con *Lettere ad Antonio* a capire che i sentimenti umani si possono trovare espressi nel muto linguaggio dei **fiori**, che a loro volta sono anche capaci di influenzare le psiche. Il dono di un determinato **fiore** comunica l'aridità o la ricchezza di spirito del mandante. Così si legge della meschinità di un tale O. perché le ha regalato una pianta grassa che si sviluppa in altezza ma non dà **fiori**, i tanto agognati **fiori rosa**. Che i **fiori** siano l'immagine dell'innocenza, dell'annuncio della primavera, del gioco infantile e della gioia di vivere appare chiaro dalla descrizione che in *Aracoeli* Manuele fa del

⁹⁸ *Aracoeli*, p. 1259.

⁹⁹ *L'isola di Arturo*, p. 1017.

paradiso di Totetaco, dove i fiori sono lo specchio della bellezza del creato (fiorisol, fioriluna, fioricometa, fioriconchiglia ecc.), ma capita che essi vogliano indicare anche i piaceri della carne. Tornando all'opera del '38, si nota che i fiori rosa compaiono ciclicamente in sogno alla scrittrice, sono associati all'arrivo della primavera ed inoltre procurano "gioia infantile e carnale". Elsa vorrebbe che le fossero donati. Dietro a quei fiori si nasconde un desiderio d'amore completo, spirituale e carnale, perfezione celeste e passione terrena. Il loro frequente ritorno in *Lettere* conferma questa necessità e l'opera si conclude con una frase: «Stanotte ho sognato i fiori rosa».

Più che mai calzanti le osservazioni di Alba Andreini:

è bellissimo lo sfumare delle variabili manifestazioni dell'anima nel sogno finale divinatorio che chiude il diario, e ne sigla l'organicità, con l'immagine dei fiori rosa in cui si adempie forse un desiderio di nozze, poi divenuto cronaca nel 1941. Si può supporre che il 'sogno d'amore' esca così dal tormento doloroso e, in un'implicita epifania del matrimonio, riporti il turbinio delle folgorazioni al normale epilogo di una storia splendidamente comune. Si compie in chiusura del diario il prodigio di una salvezza che si era affacciata più volte, a compensare l'insoddisfazione della realtà, attraverso la stessa immagine eminente dei fiori o quella dei paesaggi aperti, stagioni propizie e viaggi di fuga: metafore di un improbabile stato di grazia che, con la sua plenitudine, contende alla fine, vittoriosamente, il primato all'irta sofferenza. È la previsione di una leggerezza gioiosa: chimera precaria di una Morante assillata a suo dire (e lo riferisce Garboli) da una incoercibile *pesanteur* che la separa angosciosamente dall'incanto della felicità.¹⁰⁰

Oltre a significare un fiore, il vocabolo rosa individua come sostantivo e aggettivo maschile invariabile un colore che ha il suo opposto in nero.¹⁰¹ Le qualità della rosa sono anche del colore, inserito in contesti caratterizzati da aspettativa, desiderio, felicità, bellezza.

Sempre attenta alla descrizione fisica dei personaggi, quando la Morante si sofferma sulle loro acconciature o sul vestiario ciò non accade per finalità puramente descrittive, ma funziona come sotterranea indicazione sulla loro psicologia suggerita da determinate scelte lessicali.

Ricordando la bottega dell'ottico di lusso dove si trovava per comprare il suo primo paio di occhiali, Manuele rivede «l'ardito ingresso di Aracoeli, gran signora nella sua nuovissima pelliccia marrone e in testa un feltro chiaro con due piccole rose di velluto, di colore una rosa e una nero.»¹⁰²

I due colori rosa e nero delle rose sul cappello di Aracoeli non sono scelti a caso: rappresentano due opposti, l'ambivalenza di questa donna che si dibatte tra purezza e laidezza, tra il mondo delle origini e quello d'adozione.

Nelle opere della Morante il concetto di grazia si muove nell'ambito dell'estetica, precisamente della poetica classica, come qualificazione di un aspetto della bellezza e anche in quello proprio della teologia cristiana, come dono

¹⁰⁰ Alba Andreini, *Prefazione a Elsa Morante, Diario 1938* [1989], Torino, Einaudi, 2005, pp. XI-XII.

¹⁰¹ Per una connotazione positiva del termine nero si veda l'analisi del vocabolo capelli nel sottoparagrafo 2.1.1.

¹⁰² *Aracoeli*, p. 1257.

divino o necessità del divino. I termini *grazia* e il denominale aggettivale *grazioso* mostrano l'*amato* in stato di *grazia*, salvato, eletto da Dio, di conseguenza *sacro* e *santo* in terra egli è in grado di donare beatitudine e concedere *grazie*, da intendersi in questo caso come favori o benevolenze, a colui che lo venera. La risposta dell'*amante* è di immensa *gratitudine*.

L'aggettivo *grazioso* spesso viene posto in relazione a bambini o animali per dirne l'innocenza e la purezza, il connubio mai del tutto spezzato con il *Paradiso*. Non è insolito che le caratteristiche dell'*amato* siano rese col ricorso alla terminologia e alle nozioni religiose, principalmente cristiane. *Paradiso*, *gloria*, *beato* sono alcune tra le parole del sistema lessicale di Elsa Morante che ne testimoniano la *fedè* nel cristianesimo e nei suoi *misteri*, la conoscenza dei concetti che quei vocaboli simboleggiano per una intera comunità. La loro applicazione si deve rilevare perché racconta di un *desiderio*, di una continua tensione intellettuale e morale (non a caso, in un saggio sul Beato Angelico, la Morante fa equivalere l'aggettivo *beato* a 'fortunato' ad indicare la ricchezza immensa di un uomo quando riceve un dono *divino* ed è pronto a servirsene per diffondere la *bellezza*);¹⁰³ se riferito a ciò che si *ama* tali parole, che hanno tutte valenza positiva, servono ad esaltarne lo *splendore*. Elio Pecora nella recensione alla raccolta poetica *Alibi* coglie un dato interessante che non fa che certificare la posizione di schiavo d'*amore* dell'*amante* e la sua continua e inutile ricerca di un bene per sempre perso, il *Paradiso*, perdita che in terra viene ribadita dalla *fuga* o *assenza* di ciò che si *ama*.

Ogni verso dice il desiderio di chi, esistendo, vuole esistere più fortemente, più estesamente. E tutto muove da un sogno, da un fantasma che mortifica ed esalta gran parte della poesia contemporanea: il paradiso iniziale, luogo negato di una totale beatitudine, assoluto di amore e di grazia. Da questo paradiso vengono la promessa e l'attesa di chi si pronuncia, da esso si affacciano le persone amate, i cari animali, circonfusi di innocenza, brevemente visti e sfiorati, mai veramente accostati, tenuti. Così Minna la siamese, così la fanciulla Saruzza assai somigliante a Immacolatella, matrigna di Arturo; così il gatto Alvaro e ancora il ragazzo vegliato con trepidazione di madre, l'uomo cercato con l'umiltà dell'*amante* rifiutata. E vi sono Amleto e Sheherazade e tutta una ressa di creature chiamate da lei, barbara ancella, imprigionata nelle norme terrestri, eppure mai sconfitta, mai definitivamente delusa. Abitanti di mondi conclusi, maschere per un dramma interminabile, queste creature somigliano tutte ai personaggi dei romanzi morantiani, ne portano le ossessioni, le voglie, ne ripetono i segreti.¹⁰⁴

Splendore è altro termine riferito all'*amato*, cui va associato anche l'aggettivo *radioso*: si muovono nello stesso campo semantico guidati dalla parola *luce*. Materiale luminoso è l'*oro*. L'*oro*, il nobile metallo, per la Morante simbolo della luce *celeste* e della *perfezione*; dove esso compare di qualcosa o qualcuno si vuole dichiarare l'onore e la superiorità, la capacità di emettere *luce*, che, si ribadisce, può anche accecare. L'*oro* avverte della presenza del sovrannaturale. In *Aracoeli*, Manuele della città di Almeria ricorda la "Puerta de

¹⁰³ Cfr. Elsa Morante, *L'Angelico propagandista del Paradiso*, in *Pro o contro la bomba atomica*, p. 1558.

¹⁰⁴ Elio Pecora, *Alibi di Elsa Morante*, in «Poesia», a. 4, n. 40, maggio 1991, pp. 73.

oro”; la porta già di per sé nell’opera morantiana spesso rappresenta un passaggio verso uno stadio più elevato dell’evoluzione spirituale e l’oro non fa che confermarlo. Le sacre immagini devono possedere ori secondo Aracoeli, specialmente le Madonne e il niño. L’‘idiozia’ di Aracoeli somiglia a quella degli uomini per cui dipingeva il Beato Angelico (non conoscendo “la vera, intima alchimia della luce” per loro «le miniere terrestri sono il luogo del tesoro nascosto. E così, per l’esaltazione dei loro occhi ignoranti, questo pittore dell’Ordine degli Accattoni costruisce alla Madre e al Bambino, come a due idoli, troni d’oro, camere pavesate d’oro [...]»)¹⁰⁵ e s’accosta a quella di Ida Ramundo nella *Storia*:

Ida, era rimasta, nel fondo una bambina [...]. Tutto il resto del mondo era un’insicurezza minatoria per lei, che senza saperlo era fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale. E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c’era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava ad una precognizione.

Precognizione, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l’idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi invulnerabili, «sanno» il passato e il futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso – che in loro è comune, e confuso negli altri sensi corporei – il *sensu del sacro*: intendendosi, da loro, per *sacro*, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati.¹⁰⁶

Vari i modi e i gradi della conoscenza.

Manuele abolirà la **ragione** e un sapere diverso diverrà la sua guida. Con un salto all’indietro lungo decenni *Lettere ad Antonio* ci aveva già informato di questo a proposito della pianta dei **fiori rosa**. «Penso che vive. Forse *sa*. [...] È venuta da sé. Forse *sa*», aveva scritto allora la giovane Morante e non importa che si tratti di una pianta; esiste un legame sotterraneo che attraversa la sua letteratura e unisce gli esseri umani, animali e vegetali in essa rappresentati. Non si dimentichi l’affermazione di Manuele in una delle prime pagine del romanzo:

Non so come gli scienziati spieghino l’esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi altri organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura, e anche di altre.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Elsa Morante, *L’Angelico propagandista del Paradiso*, cit., p. 1565-1566.

¹⁰⁶ *La Storia*, pp. 278-279.

¹⁰⁷ *Aracoeli*, pp. 1047-1048.