

2.1.1. CORPO

Il mio maestro da ragazzo era stato Dostoevskij, per Elsa fu Kafka. Ambedue amavamo molto Rimbaud, lei con passionalità ai limiti del plagio: aveva un ritratto di Rimbaud con la dedica "Ad Elsa, Arthur". *L'isola di Arturo* è un'altra chiara allusione. Per quanto riguarda Kafka, lei cambiò in maniera radicale, preferendogli Stendhal. Questo per motivi stranamente personali: Elsa era in polemica con un aspetto della propria personalità che chiamava, un po' alla maniera di Simone Weil, *pesanteur*. Kafka ad un certo punto le sembrò troppo "pesante". Stendhal invece, insieme con Mozart nella musica e Rimbaud nella poesia, rappresentava ai suoi occhi quell'ideale di leggerezza al quale ha aspirato tutta la vita. Questa cosa è stata spiegata molto bene da Cesare Garboli in un suo saggio su Elsa.

Ma cos'era questa pesanteur? Un'eredità ebraica che le veniva da sua madre oppure siciliana che le veniva da suo padre?

Non si può parlare di eredità cioè di determinismo in persone geniali. Sarebbe come dire che Leopardi era pessimista perché era gobbo. Piuttosto direi che la passionalità di Elsa aveva semmai origini femminili. Cioè il suo rigetto della *pesanteur* era più che altro un incipiente femminismo. Per lei la passionalità ovvero la *pesanteur* non era un fatto storico, etnico, religioso, ma di natura; in un certo modo avrebbe voluto non essere donna, pur essendolo e per giunta in maniera esemplare. A dirla in breve, sottolineando che tutto questo è materia di congetture, perché non ne abbiamo mai parlato, lei non sopportava il rapporto indubbio, anche se oscuro, che esiste tra la donna e la natura. Ma, ripeto, sono pure congetture.

Sì, va bene, ma cosa intendi per natura?

Elsa oscillava in senso psicologico e culturale tra una concezione creaturale, premorale e dunque fisiologica della vita umana e un'idea di leggerezza angelica o se si preferisce demoniaca, ma in tutti i casi non fisiologica. Questo è stato il suo dramma secondo me e non si è mai decisa a scegliere completamente l'una o l'altra concezione. La natura era la fisiologia, ora salvata come innocenza, ora invece accusata di *pesanteur*, Ariele e Calibano, se vogliamo, ma un Ariele altrettanto incapace di disfarsi di Calibano quanto Calibano di Ariele.¹

Simone Weil entra nella vita della Morante a lasciarle parole e approfondire questioni che già in precedenza gravitavano intorno al suo mondo poetico. Ritrovare i propri pensieri a lungo coltivati su pagine altrui consola ed esalta, così la Morante riempie di fitti appunti quelle della filosofa francese. Elsa Morante conosce alla perfezione il francese, Fortini inizia a diffondere in Italia l'opera della Weil dal '52; presso Garzanti nel '59 l'antologia *I moralisti moderni* a cura di Elémire Zolla, con la prefazione di Alberto Moravia, accoglie due scritti weiliani. Per la Morante le vie d'accesso alla filosofa appaiono molteplici e se non si può risalire con certezza al momento della scoperta dell'opera weiliana, di certo la sua influenza risulta innegabile dal *Mondo salvato dai ragazzini* del 1968, dove alla persona della filosofa francese vi sono richiami espliciti per due volte.² Di suggestioni del

¹ Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia* [1990], Milano, Bompiani, 2000, p. 158.

² «Simona Weil (*l'intelligenza della santità*) Morta di deperimento volontario in ospedale in età di 34 anni nel 1943», Elsa Morante, *La Canzone degli F.P. e degli I.M.*; «sorelluccia inviolata / ultima colomba dai diluvi stroncata / bellezza del Cantico dei Cantici camuffata in quei tuoi buffi occhiali da scolara miope / [...] Lo so / che per una ragazza partita all'ordalia della Croce, / e approdata sola alla colpa delirante dell'esilio / è un orrido labirinto spinato il lettuccio straniero d'ospedale / dove il

pensiero della Weil da quell'anno tutta l'opera della Morante sarà piena.³ Moravia,

suo piccolo corpo ebreo si lascia / alla febbre suicida / per consumare in se stesso l'intera strage dei lager.» Elsa Morante, *Parentesi. Agli F.P.*, vv. 44-46; 83-89, pp. 142-144. Sul rapporto Weil-Morante si leggano i contributi di Concetta D'Angeli, *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, in *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003, pp. 81-103, rielaborazione del saggio precedente, *La presenza di Simone Weil ne "La Storia"*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra edizioni, 1993, pp. 109-136; sempre della stessa studiosa, *Due donne appassionate: Elsa Morante e Simone Weil*, in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 61-70; segnalazioni dell'influenza weiliana sull'opera della Morante anche nel libro di Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 596-597; inoltre si veda l'analisi di Claude Cazalé Bérard, *Morante e Weil: la scelta dell'attenzione e la verità della fiaba*, in Testo & Senso online, 7 (2006), <http://www.testoesenso.it/article/show/167/morante-e-weil-la-scelta-dellattenzione-e-la-veritagrave-della-fiaba> e della stessa il recente *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009.

³ Simone Weil, animata da una forte passione politica, vive in un periodo storico denso di rivolgimenti e tragici eventi (1909-1943), si avvicina al marxismo e alle idee comuniste di cui mostra i limiti, non iscritta al partito comunista si lega alla dissidenza di sinistra; avversa alla società capitalistica, che creando separazione tra chi pensa ed esegue, tra la fatica delle braccia e del pensiero, genera oppressione sociale, conduce ricerche che non hanno motivazioni puramente intellettuali. Dotata di un'acuta sensibilità nei confronti del dolore e delle ingiustizie sociali, i suoi studi sono finalizzati ad agire sulla società perché questa possa tendere alla libertà. Il modo in cui questa libertà potrebbe verificarsi diviene la questione che più le preme. Il suo breve percorso – muore a 44 anni di stenti, a causa delle privazioni che si impone per partecipare alle sofferenze dei francesi in guerra – subisce variazioni nel corso del tempo. La sensibilità per i problemi sociali resta immutata, cambia il modo di affrontare le questioni e le soluzioni proposte. Matura dalla seconda metà degli anni trenta un profondo interesse religioso, fugando le posizioni ortodosse, andando al di là dei dogmatismi delle religioni storiche, il cristianesimo inciderà particolarmente sulla sua vita. Alla base degli ordinamenti politici devono porsi dei principi, da lei definiti “esigenze dell'anima” – questo è il titolo del primo capitolo di *La prima radice*, testo redatto tra il '42 e il '43 –. A prevalere è la “nozione d'obbligo”, l'obbligo eterno e senza condizioni di ogni essere umano verso un altro essere umano, per il solo fatto di esistere come tale. Quest'obbligo non consiste in qualcosa di puramente umano, ma ha una radice trascendente, che deriva dal nostro essere “creature”, parte di un ordine celeste, legate ad un progetto divino. Non è pensabile la libertà senza responsabilità. Tutto ciò è alla base del vivere comune, senza di esso nasce il problema della società contemporanea, definito “sradicamento”. Uno dei drammi della civiltà occidentale consiste nella perdita di valore del passato, delle “radici multiple” morali, intellettuali, spirituali che dovrebbero derivare all'uomo dall'ambiente in cui vive. Invece l'uomo occidentale si trova senza radici, spaesato, privo di quel tessuto di sentimenti che si tramanda di generazione in generazione e ciò è accaduto perché questo tipo di civiltà si fonda su una cultura astratta, molto orientata verso la tecnica, specialistica, che nega la totalità della conoscenza. Civiltà che si basa sulla lotta al potere, di cui i partiti politici sono la peggiore espressione poiché limitano la libertà di pensiero dell'individuo e lo costringono all'omogeneità tramite una vera e propria coercizione morale. Le uniche organizzazioni accettabili sono le sindacali.

Si è qui fornito un breve e non completo resoconto del pensiero della filosofa utile ad evidenziare i problemi, le proposte di soluzioni, le idee comuni col pensiero della Morante; a constatare la vicinanza tra le due sia nell'approccio intellettuale sia nella traduzione poetica di un iter conoscitivo e spirituale; a mostrare che il retaggio filosofico ed esistenziale della francese viene accolto dalla Morante come approdo e compimento di un processo già in atto nelle prove precedenti la scoperta dell'opera weiliana.

Così, presenti in Simone Weil, altrettanto in Elsa Morante le questioni: della religione e della fede, che nonostante la predominanza del cristianesimo e il legame con la religione ebraica – l'una ebraica

nel frammento di intervista su riportato, nota bene che la scissione tra *pesanteur* e leggerezza di memoria weiliana rinvia alla doppia concezione della vita e, di conseguenza, dell'arte di Elsa Morante, perché la scrittura non può considerarsi un "mestiere" come gli altri svolti in un numero determinato di ore, è impegno di vita, radicato nell'esistenza in modo profondo con alti prezzi da pagare: la solitudine, l'amore. Lo testimonia esplicitamente la Ginzburg.⁴ Cesare Garboli, più volte citato e a cui si è ricorso poiché fine critico dell'opera di Elsa Morante, scrisse in un saggio della dualità che la divorava e spezzava in due:⁵ alto e basso, anima e corpo; contro la *pesanteur* per la *grâce*, e se *grâce* può essere tradotta con 'grazia'

(la Weil) a tutti gli effetti e l'altra per parte materna – s'apre agli altri credo e non dimentica l'apporto delle grandi culture del passato (per la Weil, la greca soprattutto) e delle filosofie orientali; del ruolo dello scrittore: «una delle possibili definizioni giuste di *scrittore*, per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura.*» Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 1539; della politica e della negazione del Potere definito dalla Morante "disonore dell'uomo" nel terzo punto del *Piccolo Manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*, titolo che direttamente rinvia alla necessità di una libertà individuale dell'uomo inteso come "creatura"; la falsità delle rivoluzioni, consistenti nell'acquisizione del potere di nuove classi sociali; la necessità del "radicamento" senza il quale non è possibile alcuna memoria e storica e personale, entrambe necessarie per l'arte che a sua volta ha il compito di far uscire l'uomo dai mostri dell'irrealtà e indicare possibili vie alla realtà. «Per trovarsi maturo alla propria scelta, il romanziere deve avere sperimentato in sé la prova comune, fino all'ultima angoscia. E deve avere assimilato in sé le verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei. *Aver assimilato*, però, significa un arricchimento, e non una intossicazione, o un ingorgo. Così, al momento della sua massima attenzione verso le cose reali (al momento, cioè, in cui si dispone a scrivere) lo scrittore dovrà fare il silenzio intorno a se stesso, e liberarsi da ogni schermo culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico.» Elsa Morante, *Sul romanzo*, p. 1506. Tali questioni ben evidenti nell'opera della Morante sono volte a sottolineare l'impegno dell'artista perché, attraverso la sua arte, 'radicato' nella realtà, intervenga su di essa.

Inoltre è facile rilevare che sulla biografia della Weil viene plasmato il personaggio di Davide Segre nella *Storia*: ebreo, lavora in fabbrica per condividere le sofferenze degli operai, combatte coi resistenti italiani (la Weil coi miliziani antifascisti spagnoli); non solo, molte idee di Davide sono permeate del pensiero della filosofa francese.

⁴ «Elsa Morante non amava questo scritto, e non le piaceva che l'avessi intitolato *Il mio mestiere*: diceva che non era un mestiere, "mestiere" era una parola che rifiutava. [...] Non so, non le andava, diceva che non era la giusta parola», Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, p. 115. Questa affermazione potrebbe porsi in contraddizione con la presentazione al *Mondo salvato* redatta dalla scrittrice in cui di sé scrive: «Come professione o mestiere il suo ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie.» I due vocaboli 'professione' e 'mestiere' vengono accolti sulla pagina ed utilizzati nel parlato se in riferimento ad un contesto fuori norma, anti-istituzionale. Il mestiere scelto dalla Morante, quello di cantastorie, evidentemente non rientra tra i mestieri comuni, bensì se da un lato denota la volontà di stare fuori dalle prescrizioni della società (il cantastorie come vagabondo e girovago, senza fissa dimora, che segue il proprio capriccio nella scelta dei posti in cui fermarsi) dall'altro evidenzia la perizia la conoscenza e l'abilità del cantar le storie, dove le parole funzionino come suoni in grado di vellicare le orecchie degli ascoltatori o stordire, quando necessario, per ammonire. Il mestiere di scrittore va inteso come una missione, un impegno concreto, che investe interamente la persona, corpo e intelletto, che non dispensa pause e non deve avere, almeno come obiettivo primario, il guadagno. Per approfondimenti si veda il saggio morantiano *Sul romanzo*. In questo senso, l'affermazione della Ginzburg risulta più chiara.

⁵ Cesare Garboli, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, in *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995; si tratta della prefazione apparsa per la prima volta nella prima edizione della raccolta di saggi morantiani nel 1987, poi inserita nuovamente in *Scritti servili* del 1989.

il primo termine non solo o non altrettanto bene con ‘pesantezza’. Fortini, autore di uno dei saggi più acuti su *Aracoeli*, traducendo dal francese la raccolta di pensieri estratti ad opera del filosofo e scrittore Gustave Thibon dai diari intimi di Simone Weil, risalenti agli anni fra il 1940 e il 1942 (i dieci famosi *Chaiers*), a lui affidati, e riuniti nel libro *La pesanteur et la grâce*, rese il titolo in questo modo: *L’ombra e la grazia*.⁶

Garboli ricorda che la Morante gli confessò il gravissimo difetto della *pesanteur*, vissuto forse come colpa.

Elsa aveva usato un termine che, nella sua polivalenza, e nella simmetrica opposizione a *grâce*, riuniva in sé tutto il contrario di ciò che nella vita, nell’arte, nella natura, nelle persone, negli animali, nei ragazzi, nelle opere di Mozart o nelle poesie di Penna, lei amava di più – ciò che non è «grave», che non è attirato dal basso, che sembra leggero e frivolo e non lo è, ciò che è immemore e non ha peso, ciò che vive in eterno e non dura un attimo, come il sorriso di un amante o un giorno di felicità. Aveva usato questo termine brutalmente, senza grazia e anche senza semplicità; facendo capire che si trattava di un difetto da interpretare, un difetto ricchissimo di significati, e forse non un difetto, ma una colpa.

Pesanteur, citazione da un titolo raro e famoso, era una parola «pesante» che il francese di Simone Weil era stato chiamato ad alleggerire; meglio, a rettificare e a precisare, correggendo il significato più immediato di «pesantezza» con quello, più proprio, di «forza di gravità» (*loi dei pesanteur*)⁷

Ora ricordo: Elsa mi confidò di sentirsi una donna «pesante» (o, se si preferisce, di peccare di *pesanteur*) più tardi, nei primi anni Settanta. La scoperta della *pesanteur*, goffa e ridicola condizione di ingombrante animale separato dal divino, si presentò probabilmente come l’effetto morale, intellettuale di un’oscura sensibilità fisica. Elsa sentì, o meglio presentì con la mente, prima di soffrirlo, tutto quello che di minaccioso e di misterioso sarebbe successo di lì a qualche anno nelle profondità del suo corpo. E pensò allora alla grazia che aveva sempre inseguito e sognato, come a un’immagine menzognera e a uno specchio bugiardo di sé.⁸

Inseriti in un campo gravitazionale che fa delle loro masse corporee **pesi** che variano a seconda del luogo in cui vengono misurati, gli uomini non possono sulla Terra sfuggire la condizione della pesantezza. In *Lettere ad Antonio* la «carne si trascina»⁹ afferma il pesce che compare in un sogno nel quale la Morante riconosce non casualmente Platone. Il **corpo** come **peso** e la sua fragilità vengono spesso rese sulla pagina ad evidenziare la precarietà dell’uomo, dovuta alla sua finitudine,

⁶ Nell’*Introduzione* a Simone Weil, *L’ombra e la grazia* [1947], Milano, Bompiani, 2007, p. V, Franco Fortini scrive: «Quando tradussi questo libro, pubblicato in italiano nel 1951, fui a lungo perplesso per la resa del titolo. In italiano, la pesantezza pesa più della *pesanteur*; è semmai gravezza, *lordeur*. Sarebbe stato meglio “Il peso e la grazia?” Certo è un peso di origine greca, più che il “pondo” o la “soma” dell’italiano letterario. Somiglia a quello che “pende” nel memorabile inizio di *La persuasione e la rettorica* di Michelstaedter. Ombra, senza dubbio, tradisce la corporeità del sostantivo; spiritualizza, disincarna, è poeticistico. Ma è anche associato al contrasto luce-buio, rivelazione-tenebra. L’ombra è un portato della carne, dice Dante.»

⁷ Cesare Garboli, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 201-202.

⁸ *Ivi*, pp. 205-206.

⁹ *Lettere ad Antonio*, p. 1590.

un limite che rende prigionieri del tempo che finisce e dello spazio che circoscrive.¹⁰

Partendo dal diario del '38, risalente al tempo in cui la Morante era una giovane donna ventiseienne, si scopre che la parola *corpo* assume una grande rilevanza tematica. Solleva dubbi e trascina con sé altre parole che entrano nel *Lessico* non per il numero di occorrenze (in alcuni casi elevato) piuttosto per il senso che assumono se inseriti in un contesto capeggiato da questa parola chiave che a sua volta rientra nel gruppo avente come parola-guida AMORE.

Un forte attaccamento al proprio *corpo*, alla giovinezza del *corpo*, talmente forte e viscerale che ogni giorno che passa spaventa e sembra l'ultimo possibile per godere della vita, godimento riservato soltanto a chi possiede la bellezza. In *Aracoeli* il personaggio Manuele ribadirà con veemenza il concetto. La bellezza è riservata ai *corpi* giovani e alla Morante il suo *corpo* giovane appare bello, da ammirare ma non si sa per quanto, allora bisogna sfruttare la bellezza del momento per vivere. Eppure si sente sempre da lontano, come l'avviso d'un temporale, il dolore della perdita di questa bellezza che avverrà nel tempo. Amare il proprio corpo e l'immagine che esso rimanda di noi conduce al narcisismo di cui la stessa scrittrice parla in un successivo diario del 1952.¹¹

Sils Maria, 16 agosto 1952

Piove forte, la luce elettrica se n'è andata, e scrivo quasi al buio. La pioggia mi ha impedito stamattina di andare nel bosco a prendere il sole col gatto Tit. Ci nascondiamo in una radura, ed io mi spoglio completamente al sole, mentre lui brucia l'erba e va a caccia di farfalle (che non prende mai). *Narcisismo*: è questa la ragione per cui mi delizio tanto di esporre il mio corpo al sole? Probabilmente, sì, la ragione è questa: giacché, se fossi brutta, non avrei più desiderio di farlo.

Καλὸς καὶ ἀγαθός: mi rendo conto che questo è stato sempre, fin dall'infanzia, l'ideale a cui miravo (per *agatòs* intendendo *coltivato anche nello spirito*, naturalmente, come ci insegnavano i professori di greco). Per questo ho sempre avuto tanta cura del mio corpo e della sua giovinezza. Un tempo credevo di farlo per l'attesa dell'amore. Adesso ho imparato oramai che, per quanto *calé cai agaté*, nessuno potrà mai amarmi veramente. Ma tuttavia la bellezza del mio corpo mi è lo stesso cara. La decadenza della giovinezza e della grazia mi rattrista più della morte. Vorrei finire

¹⁰ A tal proposito si rinvia a due interviste rilasciate dalla scrittrice, da sempre centellinate poi rarissime sul finire della vita.

«Io sono vecchia, sono aumentata di peso, ho i capelli bianchi, sono malata, che cosa si potrebbe dire di me? Io non voglio essere considerata una persona vivente, io vorrei essere un fantasma, uno spettro, io detesto il mio corpo. Non mi dispiace invece che si parli dei miei libri. [...] Tutti mi chiedono interviste, anche giornalisti stranieri, anche dall'estero. Io non ho nulla da dire. Ciò che ho da dire lo dico nei miei libri. Lei può parlare dei miei libri, se ritiene che ne valga la pena.» Costanzo Costantini, «Vorrei essere un fantasma», in «Il Messaggero», 13 gennaio 1980, p. 3.

«Dei miei libri può scrivere quanto le pare, perché purtroppo si tende a dimenticarsi il lavoro enorme... Però sempre in astratto. Come se fossi morta, non morta perché purtroppo di morti si parla anche troppo, ma morta come corpo umano, come vita quotidiana. Ecco, non esisto difatti. Cosa vuole, in confronto a quello che scrivo e che mi porto nella testa, quello che faccio non è niente. Non perché dica che quello che scrivo è molto, ma perché c'è una differenza enorme di qualità, capisce? Cioè, mentre che in una metto tutta me stessa, nell'altra non ci metto niente. Sono troppo stanca.» Costanzo Costantini, «Non resterà pietra su pietra», in «Il Messaggero», 31 ottobre 1982, p. 3.

¹¹ Inoltre un saggio presente in *Pro e contro la bomba atomica* dal titolo *I tre narcisi* individua tre tipi di narcisismo: “Angelo, ossia Narciso felice”; “Saverio, ossia Narciso furioso”; “Ludovica, ossia Narciso infelice”, pp. 1471-1473.

prima di vedere troppo offesa questa poca grazia naturale di cui la natura mi ha fornito, sebbene essa non sia servita a farmi amare da nessuno. Per essere amata, forse, una donna dovrebbe essere soltanto *calé*, senza *l'agaté*. Nessun uomo potrà perdonare a una donna ch'essa pretenda a questo ideale virile della duplice perfezione. *Consoliamoci così*. Con la *duplice perfezione*, che purtroppo è così lontana dall'essere *perfezione*, in me, e per di più è caduca, e ormai sul declino.¹²

Se l'essere amati sembra una disperata impresa, senza la bellezza del **corpo** diviene impossibile; i termini **bruttezza** e **brutto** in riferimento all'aspetto fisico introducono ad un mondo senza amore.¹³ Ma, pur presente l'avvenenza di **corpo**, l'amore resta un traguardo lontano. Tuttavia il **corpo** estendendosi nello spazio, servendosi dei **sensi**, chiede d'esserci, d'essere con gli altri, vicini agli altri, di puntare a quella **tenerezza** sinonimo d'amore di cui sono insieme mezzo e fine le **carezze**, intensamente desiderate dall'Arturo dell'isola, e i **baci**. **Baci** e **carezze** giocano un ruolo importante in *Aracoeli*. Contrapposti al **Sesso** e all'Aracoeli malata, essi rinviano alla madre pudica che ne è dispensatrice nell'infanzia («i suoi sensi erano casti come quelli di una bambina ignara. Per lei la copula era una specie di atto magico – un tributo dovuto allo sposo, dell'ordine dei bacetti dovuti a Dio»)¹⁴ e vengono perciò ricercati, invano, dal Manuele adulto come sicurezza d'un amore sincero e sano. La **carezza** è il gesto esclusivo che il padre Eugenio Ottone Amedeo concede al piccolo Manuele, il solo moto d'affetto. Unico segno tangibile dell'amore paterno che congiunge due **corpi** altrimenti sempre distanti, la **carezza** alla fine del romanzo sarà rimpianta da Manuele nell'incontro estremo col padre. A ben vedere, nella letteratura della Morante, la tanto deprecata **carne** è ciò che rende incredibilmente partecipi della vita dell'altro. «Non ci sono che solitudini, dopo i furti dei corpi» si legge nella poesia *Addio del Mondo salvato*.¹⁵

Concetta D'Angeli, che del romanzo *Aracoeli* individua il «nucleo nella riflessione intorno al corpo e ai suoi meccanismi, e soprattutto intorno a quella fragile linea di confine che passa tra i fatti psichici-spirituali-intellettuali e i fatti fisici»,¹⁶ sottolinea come «la duplicità antitetica del corpo, quella tra materialità e metafisica» sia

fondamento ontologico della ricerca di Manuele: nella materialità fisica è infatti inscritta la spia del passato e dei corpi che non hanno più esistenza fattuale o reale, che sono perduti, se non fosse per le tracce che un altro corpo ancora vivente

¹² Elsa Morante, *Pagine di diario*, in «Paragone», a. XXXIX, Nuova serie – Numero 7(456) – Febbraio 1988, pp. 8-9; ora anche in *Cronologia*, p. LXI.

¹³ D'altra parte ciò che comunemente viene definito **brutto** può apparire bello agli occhi innamorati dell'amante e per questo cfr. paragrafo precedente. E la **bruttezza** e il deforme come anche il dolore possono favorire la conoscenza. Cfr. Primo capitolo.

¹⁴ *Aracoeli*, p. 1188.

¹⁵ Elsa Morante, *Addio in Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, v. 108, p. 10.

¹⁶ Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 46. Il secondo capitolo del libro, incentrato su *Aracoeli*, contiene i paragrafi *Il corpo / la memoria* e *La morte / il sesso* che oltre a rivelarsi di grande interesse per meglio approfondire la tematica del **corpo** così importante nell'opera della Morante, sostengono la presenza, come si vedrà, all'interno della costellazione terminologica con parola guida **CORPO** delle parole **morte** e **sesso**.

conserva. Solo queste tracce, che sono fisiche, permettono di riafferrare a tratti ciò che non esiste più.¹⁷

Il **corpo** si propone come sede di sentimenti contrastanti, in e verso il **corpo** si alternano l'amore e l'odio; sconosciuto allo spirito imprigionato in esso, impossibile ogni comunicazione, ogni dialogo. La più dura lotta dell'uomo è con se stesso, tra la sua **carne** e la sua anima. **Carne** rinvia a **corpo** e la **carne** marcisce, il dolore della prossima fine non scompare mai e impedisce di vivere con serenità la bellezza del momento, perché in potenza quella bellezza appare già finita. In *Aracoeli*, Manuele e sua madre colpita dal male guardano al proprio **corpo** con uno stupore addolorato, perché pur vivendolo non riescono a possederlo o non vi si riconoscono affatto. Il **corpo** che si può toccare, il **corpo** che ci lega alla terra, per quanto usato e palpabile, concreto e percepibile, è nei suoi meccanismi a noi più sconosciuto e misterioso della nostra anima. Gli strazi della **carne** sono esemplati nella descrizione fornita dalla nonna paterna torinese al piccolo Manuele di un ricovero dei «nati di donna più abnormi e scempi, da sembrare prodotti di una follia cosmica»,¹⁸ che rimanda immediatamente al Cottolengo di Torino su cui s'incentra il romanzo breve del 1963 *La giornata di uno scrutatore* di Calvino. Da dove germinano il male, la malattia, e perché? Una delle domande portanti dell'ultimo romanzo. «La componente filosofica nella formazione culturale di Elsa Morante è da registrare come fatto importante e singolare, perché non è consueto ritrovarla in pari misura fra gli scrittori italiani del Novecento».¹⁹ Passando per la filosofia antica medievale e moderna, approdando a quella contemporanea (tra i filosofi prediletti Schopenhauer e Weil),²⁰ aprendosi alla storia di religioni diverse dalla cattolica e alle filosofie che le sorreggono,²¹ la Morante dotata di forte carica intuitiva e capacità critica valuta le varie proposizioni e tentando di trovare una risposta mostra fino all'ultimo la forza della ricerca e l'impossibilità della soluzione. Come sempre, raramente si giunge ad una soluzione netta, a quanto pare la ricerca è il fine della vita. Così in *Aracoeli* vengono presentati, tra le tante domande sollevate, i tentativi di comprensione della annosa e

¹⁷ *Ivi*, p. 43.

¹⁸ *Aracoeli*, p. 1424.

¹⁹ Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 12.

²⁰ Di Nietzsche la Morante ammirò molto *La nascita della tragedia*, ma «diceva che certi suoi libri hanno rovinato il mondo, e che quando scriveva *Ecce Homo* era pazzo. Non tollerava il pensiero anti-cristiano di Nietzsche.» Luca Coppola, *Lettera*, in Jean Nol Schifano, Tjuna Notabartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 98.

²¹ La fucina della scrittrice per la composizione di ogni opera prevede sempre libri di riferimento, saggi o opere che valgono come fonti di ispirazione o più generalmente da aiuto nell'approfondimento di argomenti trattati nel libro *in fieri*. Sui libri per la preparazione di *Aracoeli* si legga la Sezione VIII del *Catalogo* dal titolo *I libri di Elsa*, a cura di Laura Desideri, in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Editore Colombo, 2006. La scheda su *Aracoeli* mostra il vivo interesse della scrittrice per le filosofie e le tradizioni culturali lontane dalle occidentali presentando una parte intitolata *Libri mistici e orientali*. Tra questi, fitto di annotazioni, delle classiche stelline di cui l'autrice si serve o per abbellimento o come in questo caso per mettere in risalto passi importanti, Alan W. Watts, *La via dello zen*, Milano, Feltrinelli, 1960.

gravosa questione del **corpo**, tutti i sensi che viene ad assumere nella Morante, le possibili illuminazioni, le conseguenti sconfitte.

I romanzi della Morante appartengono quasi meno alla psicologia che alla biologia, e descrivono un percorso insieme veggente e cieco, una terribile e coerente fuga di specchi in un luogo buio. L'opera della Morante ha per oggetto la metamorfosi, mentre è in se stessa, a ogni libro, una metamorfosi. Ma la fuga non si ferma qui. I libri della Morante sono anche lo specchio in cui si conserva e si riproduce, tradotta in linguaggio romanzesco, la stupefacente metamorfosi fisiologica del loro Autore.²²

Già da *Lettere ad Antonio* il **corpo** si inserisce tra i temi predominanti della scrittura di Elsa Morante. Se il proprio **corpo** è misterioso, le poesie di *Alibi* testimoniano che lo è ancor di più quello dell'amato; oscuro e salvifico come il **corpo** del nobile selvaggio Queequeg di *Moby Dick*²³ o grande come un continente non si può cingere; imprendibile, è 'troppo', vocabolo che nelle sue varie funzioni grammaticali frequentemente ricorre nella Morante a designare qualcosa di superiore alle forze, alla sopportazione, alle capacità di colui che ama. La parola **corpo** assume principalmente connotati positivi se in riferimento all'amato.

Questo discorso è valido anche per i termini **sangue** e **stanza**.

Il **sangue** rappresenta il mezzo di trasporto del male nel **corpo**, il suo comparire nell'opera sottolinea la condizione di sofferenza e frustrazione dell'uomo in terra inscindibile dalla materia. La Sierra spagnola, si legge in *Aracoeli*, ha il colore del **sangue** che, da rosso vivo e intenso, diventa in *Aracoeli* "disseccato"²⁴ e "rappreso";²⁵ fa pensare alla **morte**. Ma se, invece, la parola **sangue** rinvia al mondo naturale storico delle origini e a quello dell'amato essa rende il **corpo** misterioso, pronto a ricevere e comunicare la volontà divina. Il riferimento più consono, poiché unisce il richiamo ad un mondo con molti connotati mitici, quello andaluso, alla figura dell'amato, si individua nell'esempio estratto da *Aracoeli* in cui il **sangue** viene inviato come «segno naturale dalla Virgen a tutte le giovani ad avvertirle quando erano cresciute.»²⁶

La **stanza**, se dell'amato, viene vista da colui che ama come il regno dell'inaccessibile e diviene causa di desiderio estremo, tormentoso affanno verso una meta inarrivabile. La **stanza** custodisce gelosamente i segreti di chi l'abita; vi si può entrare di nascosto ed esserne sorpresi e ciò comporta uno stato di disagio e inadeguatezza reso con la pesantezza del **corpo** (*Lettere ad Antonio*), poiché il **corpo** è, non di rado, simbolo di bassezza, di costrizione dello spirito ad atteggiamenti 'pesanti' che ne impediscono la liberazione e conseguentemente la scoperta della verità. Ma la **stanza** è anche, si pensi ad Elisa di *Menzogna e*

²² Cesare Garboli, *Al lettore*, in *Il gioco segreto*, cit., p. 12.

²³ Anche in *Aracoeli*, p. 1116, di nuovo torna questa immagine, di bellezza e potenza inarrivabile, possibile per sé solo nell'immaginazione.

²⁴ *Aracoeli*, p. 1279.

²⁵ *Ivi*, p. 1428.

²⁶ *Ivi*, p. 1166.

sortilegio, luogo di segregazione volontaria, che assume la funzione di territorio dell'immaginazione, del silenzio, del percorso della memoria.²⁷

Se il disfacimento del **corpo** rappresenta un'inquietudine costante, tutt'altro che insolito il legame col termine **morte**, di cui la vita non è che preparazione e il **corpo** che invecchia suo evidente contrassegno; di tutto ciò in *Aracoeli* il **corpo** dell'io narrante si presenta come testimone più valido: un **corpo** "disorientato",²⁸ che non trova uno spazio proprio e si muove nel tentativo di scovarlo; un **corpo** vissuto come "impaccio", "sgraziato" (senza la famosa *grâce* cui tanto la Morante nella vita come nella scrittura aspira), "immaturo"²⁹ – la maturità è sinonimo di forza, propria del mondo divino dei padri, almeno fin quando non si rivelano anch'essi nella loro fragilità di **corpo** e spirito –, "attratto dalla terra",³⁰ "arreso alla pesantezza";³¹ un **corpo** nudo, invecchiato in cui non ci si riconosce, "ammasso di carne matura"³² – 'matura' qui da intendersi come 'logora', **vecchia** – "straniero".³³

Il **corpo**: un **peso** da trascinare, interviene a rappresentare metaforicamente il **peso** della vita.

Costretti in un **corpo** che spesso non ci rispecchia, siamo condannati ad un unico destino che in *Aracoeli* si dice inscritto in noi dal momento della nostra **nascita** e che viene ribadito dalla storiella del sarto immortale. Il sarto, una sorta di divinità giunta dal mondo delle fiabe e incrudelita dal mondo reale, divinità spietata che si fa beffe degli uomini, manichini cui cuce addosso mentre dormono una camicia con le trame del loro destino; camicia che penetra nella **carne** e mai più l'abbandona a meno che il sarto non s'imbatta in **corpi** mortali miracolosi, quelli che sgusciano dalle sue morse e dalle sue camicie e scrivono la propria vita non soggetti ad alcuna legge superiore. Con uno stile mutuato dal *Mondo salvato dai ragazzini*, pieno di sigle e di ironia dissacrante, tali corpi fortunati sono «NSCF, che alcuni decifrano per NON SOGGETTI A CASACCHE DI FORZATO (oppure a CAMICIE DI FORZA).»³⁴ Manuele non è tra loro. Soggiogato dalla legge dell'amore non ricambiato, al suo **corpo** mortale non è concesso il miracolo che lo liberi da questa pena. Quanto mai appropriato il rinvio a Platone: il **corpo** terrestre appare tomba dell'anima. Una trappola. L'unica speranza, tanto incerta da vacillare continuamente, risiede nella risurrezione dei **corpi**, dove finalmente in possesso del nostro "corpo estremo",³⁵ trasfigurato e spirituale, esente dai bisogni – intesi come difetti e mancanze – della materia, dai "bassi padroni"³⁶ che soggiogano la

²⁷ Sulla stanza (o casa) per sé come luogo necessario in cui appartarsi per concentrarsi e scrivere, cfr. il saggio di Giuliana Zagra, *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit., pp. 3-9.

²⁸ *Aracoeli*, p. 1047.

²⁹ *Ivi*, p. 1122.

³⁰ *Ivi*, p. 1525.

³¹ *Ivi*, p. 1161.

³² *Ivi*, p. 1170.

³³ *Ivi*, p. 1353.

³⁴ *Ivi*, p. 1093.

³⁵ *Ivi*, p. 1248.

³⁶ *Lettere ad Antonio*, p. 1591.

vita – così scrive la Morante in *Lettere ad Antonio* a proposito della passione per Moravia che percorre ogni sua fibra, rendendola schiava – potremo ricongiungerci ai nostri cari senza la paura di non apparire loro abbastanza belli, senza il timore del rifiuto alla nostra continua domanda d’amore. Il messaggio cristiano non abbandona fino alla fine la Morante ma non come fede assoluta, bensì come probabilità, qualcosa in cui si vorrebbe credere, ma non è detto che sia e quindi tutto ciò che potrebbe fornire una risposta (ogni religione, ogni filosofia, ogni scienza) viene passato al vaglio critico della ragione. Ma, ribadisce più volte la scrittrice, i nessi logici e la ragione non bastano a svelare i misteri. Un continuo barcamenarsi tra i contrari, nei contrasti, nei dilemmi della sfida, un accanimento passionale nella difesa delle proprie posizioni ideologiche e poi i mutamenti e ancora le aperture, nella Morante «nessuna “anima” scientifica (quella che trattiene ogni vero scienziato dal servire le proprie idee come se fossero le proprie ragioni)». ³⁷ Il confine tra speranza e nichilismo si mostra labile. La parola niente, nelle sue varie funzioni grammaticali, s’affaccia a parlare convinzioni costruite con enorme sforzo che si rivelano improvvisamente fatue, mina la fiducia, mostra la difficoltà della ricerca. In un dialogo immaginario con la madre, Manuele sentirà Aracoeli pronunciare una frase che pare assumere il peso di una sentenza fatale: «Ma, niño mio chiquito, non c’è niente da capire». ³⁸ Ma è il capire razionalmente che risulta insoddisfacente, la parola ragione si rapporta all’intelligenza comune di cui Manuele si dice possessore, ma non apre porte sconosciute. Weil: «L’intelligenza non ha nulla da trovare, deve appena sbarazzare il terreno. È adatta solo a compiti servili.» ³⁹ Di nuovo torna la domanda su quale siano le vie da percorrere per giungere alla verità. Il vocabolo niente può allora conformarsi all’accezione weiliana del vuoto che permetterebbe all’uomo di distruggere il proprio Io e finalmente unirsi col divino.

Non esercitare tutto il potere di cui si dispone, vuol dire sopportare il vuoto. [...] Necessità di una ricompensa, di ricevere l’equivalente di quel che si dà. Ma se, facendo violenza a questa necessità, si lascia un vuoto, si produce una corrente d’aria; e sopravviene una ricompensa sovranaturale. Non verrebbe se si avesse un diverso salario: è quel vuoto a farla venire. [...]

Accettare un vuoto in se stessi è cosa sovranaturale. Dove trovar l’energia per un atto che non ha contropartita? L’energia deve venire da un altro luogo. E, tuttavia, ci vuole dapprima come uno strappo, qualcosa di disperato; bisogna, anzitutto, che quel vuoto si produca. Vuoto: notte oscura. ⁴⁰

³⁷ Cesare Garboli, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. 209.

³⁸ Torna in questo romanzo a farsi sentire l’influenza del poeta spagnolo Miguel Hernandez; i suoi versi dedicati al figlioletto morto, tratti dal *Cancionero y romancero de ausencias*: «Muerto niño / muerto mio. / Nadie non siente en la tierra / donde haces caliente el frio», vengono posti dalla Morante come citazione conclusiva della *Storia*. Sempre dalla stessa raccolta poetica, nella sezione *Hijo de la luz y de la sombra* si rinviene la poesia *Menos tu vientre* che compare per intero tra le carte manoscritte di Aracoeli, V.E. 1621/ B. 3, c. 80 r.

³⁹ Simone Weil, *L’ombra e la grazia*, cit., p. 29.

⁴⁰ *Ivi*, p. 23.

L'estinzione del desiderio (buddismo) – o il distacco – o l'amor fati – o il desiderio del bene assoluto, è sempre la stessa cosa: svuotare di ogni contenuto il desiderio, la finalità, desiderare a vuoto, desiderare senza nessuna aspirazione.⁴¹

Distaccare il nostro desiderio da tutti i beni e attendere. L'esperienza prova che questa attesa è esaudita. Si raggiunge allora il bene assoluto.

In ogni cosa, oltre l'oggetto particolare, qualunque esso sia, volere a vuoto, volere il vuoto. Perché è un vuoto, per noi, quel bene che non possiamo né rappresentarci né definire. Ma quel vuoto è più pieno di tutti i pieni.⁴²

Perché questo sia possibile è necessaria l'“attenzione” – altro termine caro alla Weil – per andare al di là del mondo delle apparenze.⁴³ Il percorso si mostra rovinoso, rischioso per chi lo tenta, non necessariamente se ne esce vincitori, anzi il più delle volte si ottiene un risultato opposto a quello sperato. «Tu sei la notte nera», recita il penultimo verso della poesia *Alibi*, rivolto all'amato per il quale si darebbe la propria vita. Il primo verso di questa poesia «Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!» classifica l'amore per l'altro nella forma iniziale di una decreazione di sé, di messa in discussione del proprio Io. Capire gli altri, amarli come creature, in virtù della nozione d'obbligo weiliana è una delle imprese, se non l'impresa in assoluto, più difficile per l'uomo. Il cammino di Manuele è una direzione verso il vuoto che passa per una somma compassione dell'amato tramite il ricorso alla memoria fondato su una riconquista del suo passato e qui torna utile il riferimento al concetto di “radicamento” della filosofa francese.

Se la memoria rende nuovamente vivi i **morti** e raggiungerli nella **morte** può significare ritrovare i loro “corpi d'amore [...] guariti e caldi e vivi”,⁴⁴ d'altro canto sembra inutile ogni inganno prodotto dalla mente, inutile confondere “la Morte coi nostri morti”,⁴⁵ darle un **corpo**, la **morte** non restituisce, toglie soltanto. E ancora si barcolla tra l'una e l'altra concezione, la **carne** si logora, eppure i personaggi femminili creati dalla Morante fatti di **carne**, che lasciano parlare il **corpo**, sono quelli da lei più amati. L'intelligenza misteriosa di Aracoeli è tutta legata al suo **corpo**, è da esso inscindibile. Più la **carne** si disfa più c'è bisogno di un **corpo** d'amore, di schiocchi di **baci**, di miele e saliva; così un figlio è legato a sua madre per sempre dalla stessa **carne**, che ne influenza tutta l'esistenza (ciò viene ben evidenziato in *Lettere ad Antonio*). Le affermazioni della D'Angeli risultano pertinenti: «Legati alle sensazioni corporee sono anche i ricordi

⁴¹ *Ivi*, p. 27.

⁴² *Ivi*, p. 29.

⁴³ Non va dimenticato il ritornello del *Mondo salvato dai ragazzini*: «PURE SE CI FA TREMARE / PER GLI SPASIMI E LA PAURA, / TUTTO QUESTO, / IN SOSTANZA E VERITÀ, / NON È NIENT'ALTRO / CHE UN GIOCO», p. 169, che viene in modo simile riproposto nella *Storia*, cantato dagli uccellini a Usepe «a tempo di allegretto con brio. E le parole (chiarissime agli orecchi di Usepe) dicono esattamente così: “È uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo!”// oppure: “Uno scherzo uno scherzo / è tutto uno scherzo!”// oppure: “È uno scherzo / è uno scherzo / è tutto uno scherzo uno scherzo / uno scherzo ohoooo!//» p. 853. Nei quaderni preparatori della *Storia* si trova l'acronimo “T.U.S.” che vale per “Tutto Uno Scherzo”, uno di quei moduli che la Morante usa o come formule propiziatricie o, come in questo caso, monito a se stessa.

⁴⁴ *Aracoeli*, p. 1216.

⁴⁵ *Ivi*, p. 1215.

che sommuovono l'abulia disperata di Manuele»; si verifica «l'improvviso ritorno della memoria di Aracoeli nei sensi, prima che nei pensieri, di Manuele».⁴⁶

Nel sottoinsieme con parola-guida CORPO si trovano parole tipiche della letteratura di Elsa Morante che, resi lemmi del *Lessico*, sono a quella parola legati per rapporti di significato o di senso e che vengono impiegati dalla scrittrice per delineare situazioni di costrizione, di impossibile libertà, di asservimento alla materia e dipendenza da essa, di disfacimento, infine di morte.

Interessante notare che non poche volte l'estate e le ore calde sono chiamate in causa a creare una sospensione temporale, fatta di attesa d'eventi irreparabili, catastrofici.⁴⁷

Agosto, per di più l'agosto del sud d'Italia o quello romano, dove notoriamente il caldo raggiunge livelli a volte insostenibili per il corpo umano, ricorre come periodo di morte, di deliquio, di perdita di coscienza. In *Aracoeli* si legge che ad agosto la città di Roma somiglia ad "un Sahara infocato";⁴⁸ ad agosto muore Manuel, venerato fratello di Aracoeli e zio di Manuele; in "un tetro agosto"⁴⁹ muore Aracoeli. In *Menzogna e sortilegio* Anna muore in un "mezzogiorno d'agosto".⁵⁰

Il mezzogiorno insidia con troppa luce. Accecante è aggettivo che, come si può notare nel *Lessico*, già in *Lettere ad Antonio* compare connesso alla morte e non raramente accompagna la parola luce per qualificarla come insostenibile. Ciò che è troppo esagerato non può che ammalare, oscurare, condurre alla perdita d'orientamento con conseguente invasione di paura. Il sintagma "mezzogiorno accecante"⁵¹ si presenta in *Aracoeli* a significare nuovamente la venuta della morte.

Il caldo, le temperature elevate ubriacano, disorientano, preparano al momento della resa; lo stesso accade nel tempo della controra estiva, silenziosa, dove le voci umane s'affievoliscono e pare che non si posseggano le forze per affrontare la vita.

Il termine canicola, nonostante compaia in *Aracoeli* solo tre volte e non sia presente in *Lettere ad Antonio* e in *Alibi*, va assolutamente inserito nel *Lessico* perché negli scritti della Morante in cui esso si presenta risulta evidente il suo elevato grado di espressività: rompe col tempo storico, crea uno stato di sospensione; viene usato quando i personaggi sembrano sfiniti, senza più voglia di combattere, pare che aspettino solo di lasciarsi morire. Nel *Lessico*, alla voce canicola accanto ad un esempio tratto da *Aracoeli*, ve n'è uno significativo dalla

⁴⁶ Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 47 e 49.

⁴⁷ In Vitt. Em./B. 1, c. 6r per la Morante (c. 49r secondo la numerazione della Biblioteca Nazionale); ultime righe in nero e blu: «E da allora [nelle mie visioni] quel campo [Verano] mi si rappresentò in un'ora fissa canicolare (verano in lingua spagnola significa estate)» Le parole tra parentesi sono sottolineate in rosso.

⁴⁸ *Aracoeli*, p. 1285.

⁴⁹ *Ivi*, p. 1404.

⁵⁰ «Il significato dell'intera scena penetrò, allora, nella mia mente tarda. Io presi a battere i denti così forte che rovinai, assordata dal loro rumore fantastico; un vento invernale mi aggirò, fui succhiata da una gelida acqua senza lumi. E l'amata camera materna, accesa dal mezzogiorno d'agosto, fuggì per sempre dai miei sguardi, come una nave straniera.» *Menzogna e sortilegio*, p. 927.

⁵¹ *Aracoeli*, p. 1044.

Storia: Ida ha da poco partorito, si trova nel letto col suo nuovo nato, il piccolo Giuseppe. I due dormono spesso, perché forse il sonno – come poi sosterrà anche Manuele in *Aracoeli* – libera dal peso della Storia e della “gente grossa del mondo”.⁵² La città è immersa nella canicola e Ida, avvolta nel sudore, prova «un senso di abbandono e di passività, come un mare salato e tiepido nel quale il suo corpo si discioglieva. E le sarebbe piaciuto di morire in quel letto insieme con la creatura.»⁵³ Anche il padre di Manuele alla fine del romanzo *Aracoeli* si presenta al figlio fradicio di sudore, «madido come nella canicola».⁵⁴ Dunque la canicola e il caldo introducono a situazioni dominate dalla spossatezza fisica che ne rivela una dell’anima; preparano alla visione di un’alterazione degradante del corpo, alla scoperta del disfacimento fisico sintomo evidente di uno interiore di un dato personaggio, in *Aracoeli* inaspettato per Manuele e tanto più sconvolgente perché quel personaggio è il padre. E al solito siamo in estate, nell’estate del 1945.

Canicola < lat. CANICULA, diminutivo di *canis*, ‘cane’, è il nome della costellazione di Sirio, stella che in agosto sorge insieme al sole. Si sa quanto la parola ‘sole’ sia permeata di ambiguità nell’opera della Morante e quali siano i suoi risvolti negativi s’è visto in precedenza a proposito del tema del padre. Da canicola, passando per l’ambito mitologico e astronomico, si giunge ancora ad agosto.

Canicola conduce alla parola campo, che si presenta nelle prime pagine di *Aracoeli* legata al ricordo di Manuele per l’ultima volta a Roma. In quell’occasione viene a sapere del bombardamento americano del luglio ’43. Vede la distruzione del cimitero di Roma, il Campo “Verano”, un luogo di morte in cui non si ha più rispetto neanche dei morti, che ne produce nuovi e segna la morte dell’anima portata dalle scelte scandalose della Storia. Si è di nuovo d’estate, e da allora, nel ricordo, il Campo Verano si presenta a Manuele immerso in un’ora fissa canicolare. Per di più egli nota che *verano* in lingua spagnola equivale ad ‘estate’ in italiano. Ancora una volta l’estate, la stagione del caldo, la morte.

Il vocabolo campo⁵⁵ soprattutto coi fatti tragici del Novecento viene spesso usato in accezione negativa: il campo come luogo e causa di morte. Campo di concentramento, di annientamento, di sterminio rinviano ad eventi che turbarono profondamente la Morante e che entrarono nelle sue opere anche tramite scelte lessicali ad essi riconducibili. S’apre così nel *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* la poesia *La sera domenicale*: «Per il dolore delle corsie malate / e di tutte le mura carcerarie / e dei campi spinati, dei forzati e dei loro guardiani, / e dei forni e delle Siberie e dei mattatoi />»⁵⁶ nella *Storia* Ida e Ueseppe vedranno ebrei caricati su

⁵² *La Storia*, pp. 367-368.

⁵³ *Ivi*, p. 368.

⁵⁴ *Aracoeli*, p. 1445.

⁵⁵ Vale la pena citare questa annotazione dal diario di Sils Maria del 1952: «Una frase delle donnette: *sono tutti figli di mamma*. E cioè tutti oggetto di amore, e campo del dolore, e *non peggiori*.» E ancora: «La maggioranza delle persone mi feriscono, ma non per *colpa* loro. Sono io, che sono vulnerabile. / Anch’io poi, in fondo, come loro, non avrò colpa di essere come sono. Il solo vanto possibile è questo, per ognuno: di essere, come tutti i viventi, *non in proprio potere*, e ignorante del destino, e campo del dolore.» Elsa Morante, *Pagine di diario*, cit., pp. 11-12; ora anche in *Cronologia*, cit., pp. LXIII-LXVI.

⁵⁶ Elsa Morante, *La sera domenicale*, in *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, vv. 1-4, p. 27.

carri bestiame, diretti verso quei campi; in *Aracoeli* Manuele parla della sua esistenza come di una vita in un Lager.

Campo a sua volta trascina con sé alcune parole: **deserto**, **sabbia**.

Terreni desertici, rocciosi, **sabbia** producono immagini di desolazione, aridità, secchezza, di fine della vita. Non va però taciuto l'apporto nella scrittura morantiana del testo biblico; di conseguenza il **deserto** può anche rinviare al luogo deputato per un'avventura estrema alla ricerca della terra promessa. La sassaia è pietrosa, il territorio che circonda Manuele in Andalusia ha notevoli comunanze col **deserto**; se da un lato la sua missione sembra folle, dall'altra diventa sfida estrema a se stesso, superamento dei limiti della **ragione** tramite inciampi e tormenti prima di giungere alla terra promessa, che in *Aracoeli* porta il nome di El Almendral. Qui lasciamo il protagonista senza una rivelazione concreta; eppure giungere nel punto tanto cercato favorisce la memoria verso un ultimo percorso che conduce a sua volta ad un punto di svolta per l'anima.

Sahara è il deserto nominato nel *Mondo salvato* e in *Aracoeli*.

Compare in queste due opere la figura del **cammello**, la **cammella** nel primo e la **donna-cammello** nel secondo. La **cammella** che rappresenta la **morte** gira, si legge nel *Mondo*, per "Sahara incantati".⁵⁷ Il **Sahara** rientra in quella zona astronomica che per la sua condizione di riscaldamento è chiamata 'zona torrida'. Nella zona torrida il sole passa allo 'zenit' (altro termine importante nel lessico morantiano, derivatole dal suo interesse per le scienze) due volte l'anno; nelle zone temperate (in cui rientrano l'Andalusia e l'Italia, dove si svolgono le vicende dei romanzi) invece i raggi del sole arrivano sempre più o meno obliqui. La **donna-cammello**, la "Signora" che ha una profonda somiglianza fisica con quell'animale (spessori sul dorso, la pelle marrone pare cotta, capelli corti ispidi, nodosa, tutta muscoli e ossa, di gigantesca statura) e che convince Aracoeli ad abbandonare la famiglia per la "Quinta", casa chiusa, casa di prostituzione, metaforicamente segna il passaggio dalla zona temperata – dove nonostante tutto è ancora possibile la vita – alla torrida, il **deserto**, la **morte**. Manuele sogna la madre riversa sul dorso di questa signora, trasformatasi davvero in **cammello**, che trascina per le **sabbie** del **deserto** sua madre, i cui occhi "accecati dalle sabbie" sono "bianchi".⁵⁸ Nel *Mondo salvato*, la **cammella** "cieca e folle"⁵⁹ ha "pupille bianche".⁶⁰

Bianco, **bianchezza**, **pallido**, **pallore** sono termini del lessico morantiano che, se riferiti al **corpo** o a delle sue parti (**bianco** non raramente agli occhi), funzionano come spie di **morte**, avvertenze di essa, allarmi.

I colori, specialmente alcuni, intervengono con significati stabili nella letteratura della Morante. Ai classici accostamenti colore-senso si aggiungono dei nuovi. Di seguito vengono presentati quelli inseriti nell'insieme terminologico con parola-guida **CORPO**.

Bianco: come appena accennato, è colore che, soprattutto in riferimento a persone, avverte del sopraggiungere della **morte**, della fine delle speranze; è anche

⁵⁷ *Addio* in *Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, v. 97, p. 10.

⁵⁸ *Aracoeli*, p. 1406.

⁵⁹ Elsa Morante, *Addio* in *Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, v. 97, p. 10.

⁶⁰ *Ivi*, v. 101.

il colore del fastidio, della spossatezza, della mancanza di forza. Lo si trova, più raramente e classicamente, come indice di purezza.

Giallo: colore dell'angoscia, della paura, di qualcosa d'opprimente e ancora della morte. Il suffisso '-astro' che la Morante sfrutta come alterazione del sostantivo o aggettivo, per fornire ad esso oltre che valore approssimativo soprattutto uno spregiativo, fa sì che **giallastro** aumenti la sensazione di costrizione del soggetto osservatore.

Nero: poiché la **vecchiaia** provoca l'incanutimento, tale colore con funzione aggettivale rende la giovinezza di alcune parti del **corpo**, **capelli** **ciglia ricci**. Se le acconciature delle donne non le prevedono, le **trecce** sono elemento distintivo dell'ingenuità e inconsapevolezza propria della fanciullezza, tanto più se **nere**. Ma il **nero**, come nell'uso comune, a volte anche nella scrittura della Morante è simbolo di **morte**, disgrazia, sciagura; se associato ad altri parti del **corpo**, eccetto quelle già nominate, indica **bruttezza**.

In *Menzogna e sortilegio* denota Francesco il *Butterato* gettandolo nella condizione del reietto, di chi è rifiutato. Dove c'è il **nero**, non si vede nulla. Se un personaggio viene associato al **nero**, perde ogni possibilità di riscatto. Il **nero** come nulla, vuoto che toglie ogni illusione e attesa, che inghiotte come un buco **nero** tutti i raggi luminosi che investono la sua superficie. A proposito del *Butterato*, si riportano due passi dal romanzo del '48:

Rosaria l'accusò di parlare per invidia, non avendo lei, brutta e vecchia, nessuno che l'amasse. – Tu credi d'aver un bell'amante? – le ribatté l'altra, – nero come l'inferno! e butterato!⁶¹

Quasi aveva dimenticato l'estraneo che l'attendeva nella casa; e come Francesco, vedendola entrare, balzò in piedi, ella gli volse uno sguardo smemorato e pieno d'odio al pensiero che quel nero personaggio aveva cantato la serenata in luogo di Edoardo, ed ora stava seduto in quella medesima stanza donde l'altro era svanito.⁶²

Ciò che è **nero** insospettisce, avverte del pericolo imminente, provoca inimicizia.

In *Aracoeli*, a ben vedere i volti delle persone si ha l'impressione che siano solcati da "duri e brutali"⁶³ segni; il camionista di Malaga ha due rughe oblique ai lati della bocca che sembrano "due sinistri tagli neri".⁶⁴ Il **corpo** fa nuovamente paura e, sostituito delle parole, può comunicare la grettezza e meschinità della persona ed anche i suoi segreti o dolori, svelare quanto quella di sé non direbbe mai anche perché incosciente dei messaggi inviati dal suo **corpo**.⁶⁵ Corrado Alvaro

⁶¹ *Menzogna e sortilegio*, p. 324.

⁶² *Ivi*, p. 370.

⁶³ *Aracoeli*, p. 1259.

⁶⁴ *Ivi*, p. 1109.

⁶⁵ Si pensi anche alla descrizione dell'ultima *Aracoeli* in chiesa dove ci viene mostrata la rabbia e la sofferenza di una donna ormai divorata dalla malattia. In due punti della stessa scena, Manuele ricorda la faccia della madre: «Poi, venuto un punto della liturgia che tutti i fedeli s'erano messi in ginocchio, d'un tratto la vidi mutare colore. La faccia le si coprì di un rossore denso che alla poca luce di un altarino là presso pareva una larga bruciatura violacea.» *Aracoeli*, p. 1380; «la faccia di *Aracoeli*, quale mi apparve (per un effetto d'ombra, forse, o un abbaglio della vista) contro i lumi di

apre la raccolta di racconti *L'amata alla finestra* (1929) col *Ritratto di Melusina*. Informato il lettore della paura di certi popoli – in questo caso quello di una Calabria ancora contadina dei primi del Novecento – nutrita verso ogni forma di riproduzione d'immagini, l'io narrante passa a raccontare la storia di Melusina, giovanissima ragazza in cui un giorno incappò un pittore tedesco che, rivolgendosi al signore del luogo, ottenne di eternarla su tela. Il narratore possiede il ritratto in questione. Il corpo parla. Del bellissimo e candido viso di Melusina

Solo la bocca tumida, sporgente sul mento rotondo, ne rompe l'armonia ed è come un bacio cattivo su un volto ignaro. Ella è come ferita da questa sua bocca. Sta la donna afflitta e costretta; già il fatto che esista fra le mie mani la sua immagine la invecchia, l'appassisce, la uccide. Ella, certo, nella sua fronte bassa pensa, pensa a questo doppio di se stessa che non sa dove sia, e non lo dirà al suo uomo quando sposerà: unico segreto della sua vita, incomprensibile a lei stessa.⁶⁶

Melusina patisce di fronte alla tela del pittore, tiene gli occhi chiusi, perché il pittore potrebbe rubarle l'anima, i segreti, e il ritratto essere oggetto di malie, di stregonerie. Soprattutto, il pittore potrebbe carpire i suoi pensieri. D'un tratto Melusina compie il gesto che vale una vita, in apparenza minimo eppure spropositato per una ragazza vissuta secondo tradizione e timori reverenziali: apre gli occhi e guarda il pittore, paragonabile al principe delle favole, ad una divinità giunta a far della sua anima quel che egli vuole. Poi il pittore finisce di dipingere e se ne va, Melusina entra in casa e scoppia in un pianto inconsolabile, il ritratto porterà inciso per sempre il segno che rompe l'armonia e che comunica la rottura interiore, la ribellione e la sofferenza di una semplice ragazzina che non sapendo con la ragione sa col suo corpo che parla, nonostante tutto.

Così in *Aracoeli* bisogna far attenzione ai tratti del corpo, alle sue metamorfosi, ai cambiamenti del corpo dell'io narrante e di quelli degli altri personaggi che ci vengono raccontati, senza di certo tralasciare che il punto di vista di Manuele risulta alterato da sofferenza, soggetto ad allucinazioni, ma infine è il suo punto di vista a reggere la costruzione romanzesca, quindi in ogni caso da tenersi in considerazione come la visione del mondo di questo capitale personaggio morantiano, che riassume in sé con numerose sfumature di senso una possibile visione della vita.

Come segnalazione di pericolo imminente opera il termine *sirena*.

In un mondo dove il Dio degli uomini non è più silenzioso, bensì sopraffatto da un nuovo Dio meccanico, "l'Alto-parlante" o "altoparlante" in *Aracoeli*, che invia sulla terra infime musicchette, di nessun valore, il personaggio Manuele formula due ipotesi: forse, proprio dal caos eccessivo di quei rumori, il vero Dio trasmette di tanto in tanto frasi rivelatrici, bisogna nel tempo dell'esagerazione stare attenti, disponibili alle epifanie o alle intermittenze del cuore tanto care alla letteratura del Novecento; o anche forse quello squallore porta ad estraniarsi dal

un altarino rosseggiante alle sue spalle. Con la fronte segnata trasversalmente dai sopraccigli come da uno sfregio; e i grandi occhi sprofondati nel nero delle occhiaie, da sembrare due orbite vuote.» *Ivi*, p. 1382.

⁶⁶ Corrado Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti* [1° ed. Bompiani, 1990], Milano, Bompiani, 2003, p. 108. La sottolineatura è mia.

mondo esterno e favorisce il recupero memoriale e l'immaginazione, possibili risposte e motivi non per trascinare ma per vivere pienamente la vita.

Allo stesso modo in cui la parola 'Dio', motivo di speculazione infinita per la scrittrice, viene qui proposta come caso estremo di infinite possibilità di senso, in maniera minore ma pur sempre seguendo lo stesso procedimento, il vocabolo **sirena** raccoglie il significato ad esso connesso nei suoi molteplici sensi sviluppati nel corso dei secoli. Al solito tradizione e innovazione tendono ad un'unione originale nell'opera di Elsa Morante.

D'altro canto lo stesso Manuele promuove l'avvicinamento dei termini 'Dio' e **sirena** quando dichiara che "i fragori dell'altoparlante" gli si rovesciano sopra come un branco di "sirene storpie e rabbiose".⁶⁷

La **sirena**, nelle opere della scrittrice, non è soltanto quella classica dei miti, di cui mantiene non le caratteristiche morfologiche (mezza donna-mezzo uccello o mezzo pesce) bensì quelle relative all'essenza: incantatrice, maliarda, mortale, culla e gabbia, correlata al mare o all'aria; alla voce che seduce e dà **morte** si sostituisce nell'era tecnologica una **sirena** come apparecchio meccanico dal suono stridulo e assordante, simile ad un lamento, che come la **sirena** dell'antichità rappresenta il pericolo, turba, stordisce, avverte della **morte** in arrivo. La **sirena** meccanica agisce come annuncio della **morte** o di un addio definitivo: in *Menzogna e sortilegio* è la **sirena** della vetreria ad avvertire che Anna sta per morire; nell'*Isola di Arturo* accanto alla **sirena** dei miti – fonte d'amore ma anche di prigionia – con cui il protagonista del romanzo identifica la madre **morta**, che con una sorta di incantesimo lo trattiene sull'isola impedendogli di andarsene di uscire fuori dalle sue acque, troviamo la **sirena** della vaporiera che annuncia l'addio di Arturo all'isola; in *Aracoeli* la **sirena** dei pompieri per certificare la **morte** di Manuel.

Sempre in *Aracoeli*, la **donna-cammello** viene da Manuele paragonata oltre che ai **cammelli** alle maghe e alle profetesse e la sua parlata straniera le dona un fascino che le aggiunge una "qualità di Sirena".⁶⁸ Il ruolo di *maîtresse* e la lingua spagnola imparentano la **donna-cammello** a Madama Pace dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello.⁶⁹

La parola **sex** entra prepotentemente nello studio fin qui condotto poiché prepotentemente si innesta nell'opera della scrittrice come una radice malata. Una caratteristica accomuna molti personaggi femminili della Morante, in particolare le

⁶⁷ *Aracoeli*, p. 1201.

⁶⁸ *Aracoeli*, p. 1358.

⁶⁹ «L'uscio in fondo s'aprirà e verrà avanti di pochi passi Madama Pace, megera d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiammante da un lato, alla spagnola; tutta ritinta, vestita con goffa eleganza di seta rossa sgargiante, un ventaglio di piume in una mano e l'altra mano levata a sorreggere tra due dita la sigaretta accesa. [...]

MADAMA PACE (*facendosi avanti, con una grand'aria di importanza*). Eh cìà, señor; porqué yò no quero aprobeciarne... avantaciarme...

IL CAPOCOMICO (quasi atterrito). Come come? Parla così?

Tutti gli attori scoppieranno a ridere fragorosamente.» Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* [1921], in *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 322 e 325.

madri: il pudore, la castità, la purezza; a loro il piacere sensuale non appartiene; non sporadicamente quelle donne vivono il sesso come atto di fiducia nei confronti dell'amato. Della Aracoeli anteriore alla malattia si dice che il suo tema portante poteva essere individuato proprio nel pudore. Sesso è termine che ha valenza assolutamente negativa nel lessico di Elsa Morante, non tanto come elemento distintivo biologico della specie umana quanto, soprattutto, come attività sessuale. Il sesso contamina, degrada, avvilita, corrompe le persone, come accade ad Aracoeli, la cui malattia – che, come si diceva nel primo capitolo, simboleggia una incapacità di adattamento alla società del marito, quella borghese – s'esteriorizza in ninfomania. E non poteva essere altrimenti nell'era del consumismo, dove più che mai anche dei corpi si fa merce. Pure i termini voglia e piacere diventano impuri se connessi al sesso.

La concezione assoluta e totalizzante dell'amore nella vita viene trasposta dalla scrittrice nella pagina per celebrare l'unione dei corpi amanti come evento sacro: il "ballo angelico" dei genitori di Manuele, creature amanti per eccellenza. Tutto il resto rientra nel territorio mortuario del sesso.

La nudità del corpo rinvia alla solitudine e alla fragilità. La pudica Aracoeli di prima della malattia si mostra nuda solo al marito: l'abbandono all'amore, segno di fedeltà e al contempo di fragilità. L'aggettivo nudo entra nel *Lessico* a ricordare che nudi si può essere feriti; la condizione di piccolezza umana, di incapacità di stare al mondo; la nudità può diventare, come per Aracoeli in preda al male, legata al sesso che nulla condivide col sentimento. I piedi nudi simbolo di ribellione ed anche segnale di incipiente follia (si ricordi Anna di *Menzogna e sortilegio*) o di libertà se legati allo stato di natura (Aracoeli bambina scalza sulla terra Andalusia), indice di un rapporto diretto con le proprie origini con un tempo e uno spazio (campestre, contadino) opposto al tempo e allo spazio (cittadino) del mondo patriarcale, nelle altre circostanze mostrano invece sgomento, paura, dolore, come accade al padre di Manuele quando scopre che la sua amatissima Aracoeli è scappata di casa. C'è anche il corpo nudo in cui non ci si riconosce e al solito il corpo nudo dell'amato, meraviglioso.

L'io narrante di *Aracoeli*, l'adulto Manuele, corre nello spazio e nel tempo alla ricerca della sua "fedele madre-ragazza" e rinnega «quell'altra Aracoeli fatta donna». ⁷⁰ In questo esempio il termine donna rinvia al tema del sesso e non poche altre volte nell'ultimo romanzo si trova in relazione ad esso. Di prostituzione e di "donne perdute" in *Aracoeli* si rinvengono molte allusioni o espliciti riferimenti. ⁷¹ Tralasciando la comune accezione biologica, accanto alla negativa, la parola donna nella produzione morantiana assume valore positivo in riferimento ad una donna specifica vista da occhi d'amante non in preda al rancore; in tal caso ne vengono celebrati i fasti e viene adorata come se il suo mondo e quello delle donne che la circondano fossero pieni di fascino misteriosi e inaccessibili ai maschi (si pensi all'atelier delle Sorelle, simili a Parche, in *Aracoeli*). Questa accezione, perché sia possibile, necessita però di una situazione fuori del tempo storico e della cultura tradizionale, laddove la donna o le donne attuano

⁷⁰ *Aracoeli*, p. 1066.

⁷¹ Cfr. *Aracoeli*, pp. 1134-1135.

atteggiamenti al di là delle regole imposte (da qui l'amore della Morante per streghe, profetesse, maghe, sibille, zingare). Creare *donne*-personaggio di tal genere significa porsi contro uno stato di cose che vede l'uso di questa parola esclusivamente connesso a comportamenti uniformati da secoli di sopraffazioni; a causa di tali comportamenti la Morante difficilmente riesce ad instaurare amicizie sincere con le *donne* del suo tempo. Lo scrive in *Lettere ad Antonio* dove troviamo anche questo appunto: «A che son ridotte le donne sole e libere!»⁷² dopo aver riportato il sogno su una certa Lea S., costretta alla povertà per la sua scelta di vita, che le confessa di aver accettato da un'altra *donna* un cappotto invernale col «collo, cioè, fatto, sai, con quel suo vecchio e spelacchiato cappello di pelo...».⁷³ Innegabile che il terrore che prende la Morante nel sogno rispecchia quello per la sua vita allora instabile, anche dal punto di vista economico.⁷⁴ La civetteria femminile non va bollata come riprovevole se volta a rendere particolarmente ammirabile e affascinante la *donna*, unica, amata. Vestiti, ori, gioielli concorrono nella vita della scrittrice e tornano nei suoi romanzi come mezzi utili alla valorizzazione della bellezza, perché l'amato cada nelle maglie dell'amore. Ogni tentativo atto a rimandare l'invecchiamento del *corpo* dona speranza. Come più volte detto, impossibile un sentimento estremo ricambiato o quando capita lo è per un tempo esiguo, dopo si profila immancabile la catastrofe. I mezzi della civetteria si rivelano infine fatui, ma al momento in cui si hanno servono come consolazioni e come amuleti.

La condizione della *donna* che sceglie di essere sola, non dipendente economicamente da un uomo, incontra numerosi ostacoli. Uscire dalle regole – come la Morante fece all'età di 18 anni, abbandonando la casa dove aveva vissuto fino ad allora coi suoi familiari, iniziando una vita di stenti, fatta di compilazioni di tesi di laurea e qualche amante benestante – oltre ad instabilità economica comporta la critica sfavorevole della società. Generalmente la *donna* dell'epoca della Morante per evitare il giudizio non considera la possibilità d'essere sola e indipendente o preferisce non esserlo; troppi secoli di ingiustizie e prevaricazioni pesano sulle sue spalle perché da sola, non unita ad un gruppo, possa liberarsene. Da qui si genera un mondo di *donne* avidi, insoddisfatte, in competizione tra loro, con nervosismi e tic, noti a molta letteratura del Novecento, che erompono in superficie a segnalare che qualcosa all'interno non va o s'è rotto e vuole prepotentemente mostrarsi (si pensi alla Nonna paterna di Manuele piena di tic «come può succedere nella vecchiaia a certe donne repressi in gioventù»);⁷⁵ *donne* invidiose di chi ha avuto il coraggio di liberarsi e che sfogano le proprie delusioni ed insoddisfazioni sui propri simili.

Ancora una volta Simone Weil:

Desiderio di vedere altri soffrire quel che stiamo soffrendo, esattamente. Per questo, eccetto i periodi di instabilità sociale, i rancori dei miseri hanno di mira i loro simili.

⁷² *Lettere ad Antonio*, p. 1618.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 112.

⁷⁵ *Aracoeli*, p. 1400.

È questo un fattore di stabilità sociale.⁷⁶

Non va dimenticato che l'appunto contenuto in *Lettere ad Antonio* risale al 1938, in piena epoca fascista, dove il ruolo stabilito per la donna viene ribadito e ufficialmente riconosciuto con la creazione nel 1934 della più grande organizzazione femminile fascista, quella delle 'massaie rurali', e numerose sono le leggi atte a porre in funzione subalterna le donne che tentano qualsiasi tipo di carriera.⁷⁷ Più tardi, nemmeno le donne femministe avranno il sostegno della scrittrice. La sua autonomia intellettuale e il valore assoluto decretato alla letteratura nella sua vita⁷⁸ portano Elsa Morante a non sopportare catalogazioni di alcun genere, specialmente in riferimento al sesso di una persona.⁷⁹

⁷⁶ Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, cit., p. 13.

⁷⁷ «Le opinioni fasciste sulle donne coprivano [...] tutta la gamma delle variazioni, dalla misoginia di origine rurale di Mussolini (le donne sono angeli o demoni, nate per "badare alla casa, mettere al mondo dei figli e portare le corna") alla raffinata teoria delle essenze complementari del filosofo neohegeliano Gentile (impastoiate in dettagli insignificanti le donne, "natura infinita", "principio primordiale", sono incapaci di trascendenza). [...]

Entro la metà degli anni '30 esso [il regime fascista] aveva sviluppato organizzazioni di massa che rispondevano al desiderio di impegno sociale da parte delle donne – soprattutto le giovani e le borghesi – ma scoraggiavano la solidarietà femminile, i valori individualistici e il senso di autonomia promossi dai gruppi emancipazionisti dell'era liberale.

[...] le istituzioni femminili del partito si profilavano come un'alternativa alle organizzazioni sindacali corporative. Quella delle "massaie rurali", fondata nel 1934 per le contadine, e la Sezione operaie e lavoratrici a domicilio (SOLD), organizzazione dipendente dai fasci femminili istituita nel 1938, fornivano una parte dei servizi che i sindacati fascisti offrivano agli uomini, come ad esempio corsi di specializzazione o informazioni sul modo di ottenere l'assistenza sociale. L'erogazione di questi servizi si accompagnava in ogni caso all'esplicito messaggio secondo cui la "solidarietà" fascista rivestiva un differente significato per gli uomini e per le donne. I lavoratori maschi appartenevano ai gruppi sindacali e si impegnavano in contrattazioni collettive, mentre le donne beneficiavano dell'attività di gruppi diretti dal partito e avevano accesso ai sussidi statali. Gli uomini beneficiavano del contratto di lavoro, costituivano una base da rappresentare e venivano interpellati dai fiduciari di fabbrica; le donne invece erano delle assistite, oggetti della beneficenza sociale, e i loro principali interlocutori erano le assistenti sociali addestrate dal partito (le "visitatrici fasciste").» Victoria de Grazia, *Il patriarcato fascista: come Mussolini governò le donne italiane (1922-1940)*, in George Duby e Michelle Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento* [1992], a cura di Françoise Thébaud, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 152, 154, 164.

⁷⁸ Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit. p. 115.

⁷⁹ Da una copia dattiloscritta di un'intervista del 1960 le parole di Elsa Morante: «Per me, uomini e donne sono tutti ugualmente persone umane, e la mia solidarietà va a tutte le persone umane degne di stima, senza distinzione di sesso.

[...] Secondo me, in tutto il mondo, ancora oggi, esiste in realtà una specie di razzismo, evidente o larvato, nei riguardi delle donne: perfino nei paesi dove le donne sembrano dominatrici! Si vedano, a esempio, la Francia o gli Stati Uniti, dove una donna sposata viene chiamata non solo col cognome, ma addirittura col nome del marito (Mrs. Robert Smith) come se non avesse più una persona propria; o si veda la Svizzera, dove le donne non hanno diritto di voto, ancora oggi, ecc. In Italia, certo, più che altrove, questo razzismo è tuttora sancito, in gran parte, da antichi pregiudizi, e da leggi vigenti. E in conseguenza una donna, per affermarsi col proprio ingegno, deve superare difficoltà almeno dieci volte superiori a quelle che incontrerebbe un uomo, né può mai, in definitiva, raggiungere nella società la posizione che raggiungerebbe un uomo, dotato di qualità pari o magari inferiori a quelle di lei. Questo però, (anche se in Italia si avverte di più che in altri paesi più moderni) è, in realtà, una condizione che ancora si avverte, più o meno larvatamente, in tutto il mondo. Basterebbe la distinzione — che ancora si usa fare dovunque, — fra scrittori e scrittrici: come se le categorie

Tale altissimo concetto di letteratura non tollera al suo interno specificazioni di sorta: discende forse da tale idea, più che dall'intento di negarsi un'identità di donna, la non importanza del sesso, per la Morante, a qualificare nella sostanza il proprio mestiere. La sua letteratura pare declinarsi al femminile involontariamente, e lei preferisce anzi per sé la definizione di scrittore, al maschile. [...] il maschile è un neutro, come lo è stato per molte altre: anche Charlotte Brontë – ad es. – scriveva al suo editore collocandosi su un fronte estraneo ai sessi: «Io non sono uomo né donna ma un autore [...]. È l'unico punto di vista dal quale avete diritto di giudicarmi». Proprio l'inseguimento di una terza categoria, insieme alla scelta del silenzio, e all'impossibilità di riconoscersi o lasciarsi inquadrare in correnti alla moda, dettò alla Morante il rifiuto a comparire nell'antologia di poesia al femminile, *Donne in poesia*, curata nel 1976 dalla Fabrotta. E agli esordi, non a caso, aveva adottato per molta sua pubblicistica lo pseudonimo maschile Antonio Carrera [...]

Ad essere riusata non è la femminilità di per sé, che occupa peraltro da vera protagonista la scena dei testi [...] ma la sua scarsa cittadinanza nel mondo dell'esercizio letterario: come se, nello sforzo di avviare la realizzazione di una cogente vocazione artistica, la Morante entrasse in conflitto con la sua appartenenza di genere e dovesse mascherarla in quanto ostacolo.⁸⁰

L'atto dello scrivere è momento di grazia, la composizione letteraria missione della vita: rappresentano anche un surrogato della felicità non concessa dalla realtà, al pari dei sogni risarciscono e compensano la volontà d'affermazione, di riconoscimento, d'amore. Pare che dal contrasto, dallo scontro tra opposti Elsa Morante tragga ispirazione e paradossalmente che l'infelicità della vita reale sia necessaria alla forza della sua scrittura.⁸¹ Ancora *pesanteur* o leggerezza gioiosa, grazia, contesa che si svolge nella vita di Elsa Morante donna e Elsa Morante scrittrice e continua nelle storie dei suoi personaggi. Moravia dichiara: «Se non avesse sofferto di questo contrasto tra aspirazione alla leggerezza e sensazione di pesantezza, la Morante non avrebbe potuto tracciare con tanta precisione e tanta inflessibilità il confine tra il mondo leggero, cioè adolescenziale e il mondo 'pesante', cioè adulto.»⁸²

La dicotomia tra essere e apparire, tra la libertà individuale e l'aspirazione al riconoscimento sociale del tempo in cui la Morante scrive *Lettere ad Antonio* emerge a dimostrare la difficoltà della scelta tra due concetti antitetici. L'ambizione sociale deve fare i conti col rifiuto ad una sopravvivenza dura, cruda, fatta di cose; la povertà che l'assedia impone dolorose valutazioni: scrivere o assecondare i bisogni primari; sogna il Monte di pietà che con angoscia le ricorda che a breve

culturali fossero determinate dalle categorie fisiologiche (sarebbe lo stesso che dividere gli autori, per esempio, in autori *biondi e bruni, grassi e magri*). In realtà, il concetto generico di *scrittrici* come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem. Ed è ancora in uso, lo ripeto, non solo in Italia, ma in tutto il mondo.» In *Cronologia*, pp. XXVI-XXVII.

⁸⁰ Alba Andreini, *La Morante e il diario: autoritratto di donna e scrittrice*, in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 12-13.

⁸¹ Alberto Moravia: «Elsa era una persona che, in fondo, è stata infelice tutta la vita. Cioè in disaccordo con il reale. Con una consolazione però, un enorme amor proprio soddisfatto. In quanto lei credeva, e aveva ragione di crederlo, di essere una grande scrittrice», Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 198.

⁸² Alberto Moravia, *La leggerezza di Elsa*, in «Corriere della sera», 11 luglio 1987, p. 3.

dovrà nuovamente impegnare la sua macchina da scrivere; e al solito, sopra tutto e tutti, l'amore che **umilia**. La parola **umiliazione** entra con prepotenza nel diario del '38. Alberto Moravia viene ricevuto da una signora dell'aristocrazia; né lei né gli accademici presenti al ricevimento degnano di considerazione Elsa, perché non illustre, senza alcuna posizione sociale, vestita male. L'apparire vince, costringe la scrittrice ad una resa, nonostante lei sappia di valere, di "essere",⁸³ vive una profonda **umiliazione** e per compensazione nel sogno si ritrova ad **umiliare**. **Umiliati** dall'amato, in questo caso non solo Moravia ma la società in genere che dovrebbe applaudire il genio della scrittrice e non badare ai suoi beni materiali, si **umilia** nel sogno chi è più debole: bassezza, «tutto ciò che si chiama bassezza è fenomeno di pesantezza» scrive Simone Weil,⁸⁴ cui di nuovo si ricorre a dimostrare l'affinità di pensiero tra lei ed Elsa Morante:

Non dimenticare che in certi momenti dei miei mal di testa, quando la crisi cresceva, avevo un intenso desiderio di far soffrire un altro essere umano colpendolo precisamente nel medesimo punto della fronte.

Desideri analoghi, frequentissimi fra gli uomini.

Spesso, in quello stato, ho ceduto almeno alla tentazione di dire parole che potessero offendere. Obbedienza alla pesantezza. Il massimo peccato. Si corrompe così la funzione del linguaggio, che è quella di esprimere i rapporti fra le cose.⁸⁵

“L'ala” che “fa salire”⁸⁶ diviene così sempre più lontana. Nessun volo, si resta legati a terra con tutte le colpe, le inquietudini e i tormenti, che rendono questa vita simile a una prigionia: «e io tre cose ho in sorte / prigionie peccato e morte», recitano due versi della poesia *Canto per il gatto Alvaro*.⁸⁷

Davide Segre della *Storia* appare folle all'uditorio col suo panegirico pieno di dolore, monologo disordinato e sfrenato cui diviene impossibile sottrarsi, **umiliazione** anch'esso perché non risolve, complica e basta, senza offrire soluzioni.

Quanto detto per il vocabolo **donna** vale altrettanto e forse ancora di più per **femmina**, il cui significato mostra nell'universo umano una divisione di genere e il più delle volte nell'opera morantiana assume una connotazione negativa, **umiliante**, svilente, inerente al **campo del sesso** che genera **conflitti** e ingiustizie, dimenticando della persona la dignità umana.

Nonostante tutto, secondo la Morante l'originalità di ogni individuo non deve subire le classiste ripartizioni di genere: **maschio** e **femmina**, **uomo** e **donna** comportano nella società l'assuefazione a determinati comportamenti storici.

In *Aracoeli* Manuele insiste sullo stato di pace di Monte sacro o Totetaco, dimensione spazio-temporale straordinaria, eccezionale, in cui non sapeva di una differenza tra **maschi** e **femmine**, e altrove ribadisce l'inutilità di tale distinzione. Ma Totetaco è giardino edenico ricreato in terra con scadenza, poiché la Storia deve

⁸³ *Lettere ad Antonio*, p. 1581.

⁸⁴ Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, cit., p. 5.

⁸⁵ *Ivi*, p. 7.

⁸⁶ *Ivi*, p. 9.

⁸⁷ Elsa Morante, *Canto per il gatto Alvaro*, in *Alibi*, vv. 31-32.

poi immettersi nella vita di ciascuno e imporre le sue restrizioni dove il genere sessuale da puro fatto biologico slitta a fatto culturale.

Il primo giorno ai Quartieri Alti, casa dove il padre con la sorella Monda – degni legatari della società borghese – aspetta Manuele e Aracoeli perché ufficialmente venga sancita la creazione della famiglia, Manuele subisce il taglio dei lunghi riccioli, da lui vissuto come evento traumatico, mentre dai rappresentati della società al Potere (il padre e di riflesso la zia Monda, appendice del fratello) come un'immissione in essa e nella Storia in qualità di maschio, nell'accezione storico-culturale di colui che domina e assume comportamenti e compiti prestabiliti dai Padri padroni. Il taglio dei capelli viene qui ad indicare l'imposizione dell'abbandono dello stadio infantile congiunto a Totetaco.

Per la Morante, i capelli, vari per acconciatura, colore, lunghezza, forma, costituiscono di tutto il corpo l'elemento che più frequentemente serve ad individuare le peculiarità caratteriali dei personaggi o altrimenti a denotarne un particolare stato d'animo.

Generalmente una capigliatura folta è segno di potenza vitale, di giovinezza. Nella letteratura morantiana assumono senso tutto positivo i capelli neri, addirittura corvini; i ricci e i riccioli sono ancor di più distintivi di bellezza e di libertà, di unicità, di naturalezza e non assoggettamento alle regole borghesi della civilizzazione. Aracoeli ha i capelli ricci, neri neri, che le scendono sul viso fitti e ribelli.

La treccia, presente nel primo titolo della fiaba del 1942 *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* (ristampata nel '59 e intitolata *Le straordinarie avventure di Caterina*), leitmotiv in *Menzogna e sortilegio* (Edoardo che chiede ad Anna di sacrificare le sue trecce per lui; morto da tempo Edoardo, Anna, in preda alla follia, si taglia le trecce per penitenza perché vengano poste nella «camera d'Edoardo, come offerta votiva, fra i ricordi delle sue molte amanti: e ciò doveva servirle di mortificazione»),⁸⁸ è un'acconciatura di cui la scrittrice si avvale dalle prime prove per descrivere due tipiche situazioni: se nelle bambine o nelle ragazze le trecce valgono come simboli di purezza, innocenza, ingenuità, nelle persone adulte, nelle donne, la treccia nera appare bella agli occhi degli uomini che l'osservano, ma quelle ciocche di capelli intrecciate, quasi annodate, che li stringono e costringono senza lasciarli alla piega naturale comunicano pacatezza, docilità, sottomissione alle convezioni sociali, un freno negli impulsi, negli istinti di chi le porta. Nelle donne quindi i capelli liberi dalle trecce, quando in disordine, scarmigliati, spettinati possono raccontare la ribellione, la furia selvaggia che le attanaglia, l'incapacità di assimilarsi. Il taglio delle trecce, come avviene in *Menzogna e sortilegio*, assume il significato di dono sacrificale o di penitenza nei confronti dell'amato. Elisa «con un brivido di spavento» nota che «le sue [della madre Anna] bellissime trecce erano state tagliate e in luogo di esse erano rimaste soltanto delle corte ciocche nere, le quali, arruffate dal sonno, lasciavano scorgere qua e là dei capelli bianchi»;⁸⁹ capelli bianchi come quelli della madre di Elsa in *Lettere ad Antonio* che, come s'è visto a proposito del colore

⁸⁸ *Menzogna e sortilegio*, p. 826.

⁸⁹ *Ivi*, p. 825.

bianco, arrivano come indizio di morte. La scena appena descritta di *Menzogna e sortilegio* mostra una figlia, Elisa, che diventa cosciente del delirio e del malessere della madre Anna osservandone il corpo, i cambiamenti avvenuti in esso: i capelli sono ormai corti e tra di essi dei fili bianchi, la madre sta invecchiando, è l'inizio del definitivo disfaccimento che la porterà alla morte e la vecchiaia può, tra le varie accezioni del termine, intervenire come indice di debolezza. La stessa cosa succede a Manuele con suo padre dopo la fuga da casa di Aracoeli.

Mio padre stava buttato sul letto, supino, e nudo; ma, sentendomi, d'istinto si coprì il bassoventre col lenzuolo. E non si volse affatto a guardarmi, mentre io lo guardavo con una strana, indifferente attenzione. Mi stupiva la bianchezza della sua carne e l'attuale magrezza del suo torso, da cui sporgevano le costole, come a certi cavalli denutriti. Il suo pareva il corpo di un ragazzino, mentre sulla sua testa arruffata, tuttavia, e fino nel pelo ricciuto del suo petto si notavano, fra l'oro, parecchi fili bianchi.⁹⁰

Entrambi i genitori sono colti in una situazione di stallo, insolita, generalmente vengono creduti eroici, ma ora sembrano aver gettato le armi. Anna è addormentata, Eugenio in uno stato catatonico, quasi immobile disteso supino sul letto, senza forze, incredulo. I figli possono allora stare a guardarli, fermarsi lungamente ad osservarli nelle loro pose inermi, e percepirne per la prima volta la fragilità, ascoltando i loro corpi parlare.

⁹⁰ Aracoeli, p. 1385.