

Terzo capitolo

TEMPO

adulto / amuleto / animale / cane / cattedrale / centro / chiesa / città / commedia / croce / doppio / dormire / droga / eden / eterno / fantasia / finestra / fingere / finzione / futuro / gatto / giardino / guerra / ignoto / immaginare / immaginario / immaginazione / immortale / intelligenza / lager / lavoro / legge / magico / memoria / menzogna / mistero / misterioso / occhiali / occhio / oggetto / ombra / passato / personaggio / porta / potere / punto / ragione / riconoscere / ricordare / riflesso / riportare / ritornare / ritorno / rivoluzione / sacro / scala / scena / scherzo / scialle / scienza / senso / società / sognare / sogno / sonno / specchiera / specchio / spettacolo / storia / stupore / talismano / teatro / vecchiaia / viaggiare / viaggio / viaggiatore / visione / vista / zenit / zingara.

INFANZIA

adolescente / adolescenza / amico / antico / astro / avventura / bambino / canzone / cielo / codice / crescere / culla / eliso / eroe / eroico / estero / età / fanciullesco / fanciullo / fantastico / favola / favoloso / fiaba / fiabesco / filastrocca / firmamento / futile / giocare / gioco / giovane / gioventù / idiota / ignaro / ignoranza / immaturità / immaturo / impresa / incantare / incanto / infantile / ingenuo / isola / magione / maturità / meraviglioso / miracolo / miracoloso / mito / nido / nonna / orgoglio / piccolezza / piccolo / preistoria / principe / promessa / ragazzo / stella / strano / straordinario / turchino / vecchia / vecchio.

3. 1. TEMPO

Solo di recente ci siamo chiesti: «Quale funzione ha il raccontare? A che servono le storie?» E questo è già un fatto che lascia stupiti. Noi narriamo storie continuamente. Lo facciamo tutti, registrando la nostra esperienza, forse addirittura dandole forma. [...] Narriamo storie dal mattino alla sera, sogniamo a occhi aperti e fantastichiamo, e quando ci addormentiamo ricominciamo a narrarci altre storie, perché i sogni sono storie.

Doris Lessing, *Il senso della memoria*

È difficile trovare parole per descrivere come la misura del tempo sia semplicemente una convenzione: come esista dentro di noi un tempo che può restringersi e dilatarsi all'infinito sfuggendo ogni metro.

Piera Sonnino, *Questo è stato*

L'ampio concetto di tempo si inserisce nell'opera morantiana dando vita a due dimensioni antitetice: tempo nella Storia e tempo fuori dalla Storia, ovvero il tempo delle storie, della scrittura, della narrazione, della memoria, il tempo del sacro, del mito, il tempo psicologico. È la stessa scrittrice a favorire una netta distinzione:

Le mie immaginazioni giovanili – riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* – furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità. Tutto questo, io l'ho detto nel mio romanzo *Menzogna e sortilegio* anche se della guerra, nel mio romanzo, non si parla affatto.¹

¹ *Cronologia*, p. XLIV. Per la fuga da Roma di Elsa Morante e Alberto Moravia dopo l'8 settembre del 1943 e la prima tempestosa poi avventurosa esperienza di un anno da rifugiati sui monti della Ciociaria cfr. Enzo Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 56-59; Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia* [1990], Milano, Bompiani, 2000, pp. 138-153, e il romanzo di Alberto Moravia, *La ciociara* [1957], la cui nascita fu determinata dall'esperienza della guerra e in modo particolare da rifugiato.

Il mio 1946, non il 1946 storico, ma il mio piccolo 1946 personale è stato incredibilmente breve. Ognuno sa infatti che gli anni più lunghi sono, a ripensarli, quelli ricchi di avvenimenti esteriori, mentre gli altri, e cioè quelli poveri di avvenimenti, appaiono brevi. Gli anni di questa seconda specie una volta mi erano odiosi, mentre che adesso li prediligo avendo imparato che, inferiori ai primi in *estensione*, essi li vincono senza confronto in *profondità*. I primi, insomma, vanno ad arricchire, per dir così, il nostro tempo esteriore, mentre gli altri arricchiscono il nostro tempo *intimo* e cioè il tempo vero. [...] per quel che mi riguarda, ringrazio il 1946 perché si è dimenticato di me e mi ha lasciato in pace. Così ho potuto terminare un libro che avevo vagheggiato di scrivere fin da quando, posso dire, ero bambina. E in sostanza, bello o brutto che risulti il libro, ho potuto metter da parte un anno di tempo *vero*.²

Esiste dunque una **Storia** con la lettera iniziale maiuscola e una con la minuscola e la prima si comporta al modo di un «dialetto che ha le sue forze armate»³ per imporsi sugli altri dialetti (le **storie**) e diventare idioma di stato. Ma i dialetti continuano ad esistere in sottofondo.

Il romanzo del '74 porta nel titolo la maiuscola.

Connesso alla **Storia** c'è tutto un lessico e lo stesso può dirsi per quella più piccola ma non meno importante che alla grande si contrappone. Il contrasto tra **Storia** e **storia** si gioca apertamente e – facilmente rintracciabile nei saggi raccolti in *Pro e contro la bomba atomica* dove al suo posto, valendo come sinonimo, si sostituisce la coppia antitetica irrealtà-realtà – permea ogni luogo della produzione creativa della scrittrice.

Come nel **teatro**, dove il dramma nasce dal conflitto, così non esiste opera letteraria di valore che non mostri lacerazioni. La pagina si fa **teatro** di vita, messa in scena, elevata a potenze impensate, della *pesanteur* e *grâce* dell'esistenza umana. Così, sin dai primi romanzi non manca la metafora del **teatro** per rappresentare il dibattersi dei personaggi nei complessi rapporti con la propria interiorità ed interpersonali (in primo luogo famigliari)⁴ come nei drammi del

² *Cronologia*, p. LIV. Il libro in questione è *Menzogna e sortilegio*. Il frammento sopra riportato fa parte di una bozza autografa in risposta a un'inchiesta della rivista «Mercurio» rivolta a numerosi scrittori. L'intervento della Morante nel fascicolo speciale della rivista, n. 27/28, del 1946, però non è presente.

³ La scherzosa espressione è ripresa da Giulio C. Lepschy, *La linguistica del Novecento* [1992], Bologna, Il Mulino, 2000, p. 24.

⁴ Osserva giustamente Gianni Venturi: «È con *Il gioco segreto* che la Morante scopre la metaforizzazione della vita nel teatro, uno dei temi più potenti della sua narrativa. Il fascino e l'ambiguità del teatro, il senso della recita come mimesi del mondo e come capacità di estraniamento dal vissuto, il *gioco* che la vera essenza del teatro e il rito teatrale come menzogna che racchiude anche una sua verità, questi sono gli elementi portanti del racconto che non a caso la Morante ha sentito come il più significativo della prima raccolta.» Gianni Venturi, *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 12.

Non va dimenticata in *Aracoeli* la presenza della Quinta, la casa di prostituzione gestita dalla donna-cammello dove finirà Aracoeli prima della definitiva morte. Il termine 'quinta', che se letto come prestito linguistico dallo spagnolo vuol dire 'villa', in italiano non può non rinviare alla quinta teatrale. La Morante ha sicuramente giocato sul significato diverso della parola secondo che la si consideri spagnola o italiana, approfondendo – coi numerosi "messaggi cifrati" (ci si serve di un'espressione tratta dall'ultimo romanzo) che si nascondono in ogni sua opera – linguisticamente un contrasto che si protrae in tutta l'opera tra due mondi opposti, l'andaluso e l'italiano, o, meglio, il

teatro borghese o realista alla Cechov («dove il minuzioso realismo scenico e scenografico permane, ma con segno mutato, cioè in funzione della rivelazione psicologica del personaggio»)⁵ generalmente incentrati sul disfacimento dei valori che sorreggono il microcosmo (la famiglia) per significare quelli del macrocosmo (la società).

La finzione letteraria, i personaggi sono utili alla verità;⁶ la menzogna,⁷ la droga,⁸ il sonno⁹ sono nelle storie raccontate dalla scrittrice momentanei rifugi o ribellioni ad un universo opprimente e intollerabile.

In risposta alla Storia, «uno scandalo che dura da diecimila anni»,¹⁰ la storia dei deboli, dei vinti con personaggi che dando mostra di sé, del loro

centro-nord del nostro Paese. Per questo cfr. il primo capitolo dove si tratta, nella parte che approfonditamente esamina la costellazione terminologica con parola-guida MADRE, della differenza che corre tra ciò o chi sta a Nord o proviene dal Nord o viceversa a Sud o dal Sud.

⁵ Cesare Molinari, *Storia del teatro* [1972], Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 247. Va ricordato che Cechov, più che l'autore di teatro, il narratore, appartiene alla rosa dei sei scrittori preferiti dalla Morante. Cfr. Elsa Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica*, p. 1520.

⁶ Il saggio *Sul romanzo*, più volte citato nei precedenti capitoli, mostra l'importanza dell'opera letteraria sulla vita di ciascuno.

⁷ Cfr. Hanna Serkowska, *Uscire da una camera di favole. I romanzi di Elsa Morante*, Krabow, Rabid, 2002, pp. 24-46.

⁸ Nella *Parte seconda* del *Mondo salvato dai ragazzini* dal titolo emblematico *La commedia chimica* si trovano due poesie. Non viene mai pronunciata esplicitamente la parola droga, ma basta una semplice lettura per capire che di essa si parla. La prima, *La mia bella cartolina dal Paradiso*, in cui il rinvio al Baudelaire dei *Paradisi artificiali* risulta piuttosto esplicito, si conclude con una disfatta: «Paradisi! Paradisi! Ma tuttavia, continuo nell'interno di me / sul punto dell'innervo solare, perdurava con le sue fitte come un ascesso la notizia sicura / che questa Assunzione era un surrogato onirico provvisorio, come una marchetta rimediata a buon mercato / e che dabbasso nella stazione terrestre il mio prossimo rimpatrio già era previsto ufficialmente», vv. 18-21, pp. 27-28. La seconda si intitola *La sera domenicale*, il cui acronimo corrisponde a 'Lsd', potente sostanza psichedelica che altera le percezioni, amplifica i sensi e distorce la realtà. La poesia sfrutta l'anafora per ribadire nei primi versi l'accumularsi delle stragi, della degradazione umana, del dolore ineliminabile e allora si ricorre alla droga, un palliativo che dura poco e già mentre si consuma devasta: «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 / e delle maree e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidii / e i sussulti della concezione / e il sapore dolciastro del seme e delle morti, / per il corpo innumerevole del dolore / loro e mio, / oggi io ributto la ragione, maestà / che nega l'ultima grazia, / e passo la mia domenica con la demenza. / [...] E ricomincia la piccola strage. Il sudore la nausea il freddo dei polpastrelli l'agonia delle ossa / e la ridda delle astrazioni meravigliose / nell'orrore della scarnificazione. / La solita pavonessa funesta detta Sheerazade / spiega la sua ruota di trafitture, / piume e flore subito pietrificate / nella vertigine dei colori contro natura, linciaggio lacerante / di sassi puntuti. Nessuna via di fuga», vv. 1-12, p. 31. Si veda dell'articolo di Simona Cives, *Senza i conforti della religione*, la sezione intitolata *Il mondo salvato dai ragazzini*, in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, Roma, Colombo, 2006, pp. 52-55.

⁹ In *Aracoeli* Manuele pratica il sonno come sciopero dal peso della vita. «L'indolenza impedisce la sua azione e, insieme alla semicecità, gli procura uno stato di sopore continuo; anche se dice di aver rinunciato da tempo all'uso delle droghe e aver limitato l'alcool, il sonno è ormai "un vizio morboso" e certamente non rappresenta un atto volontario di ribellione, come voleva esserlo per Giuseppe di *Senza i conforti della religione*.» 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, p. 292.

particolare mondo, divenendo soggetti esemplari, raccontandosi fanno parlare la massa muta.

La similitudine con gli animali si presta spesso all'esplicazione delle caratteristiche fisiche dei personaggi o dei loro stati d'animo.¹¹ Le favole sfruttano il mondo animale e vegetale per caratterizzare i personaggi. Animali parlanti, uomini bestiali, principesse dei boschi, un misto di umano e disumano. Dice Rodari: «Per le distruzioni si presta a meraviglia il prefisso *dis-*, con il quale è facile ottenere il “discompito”, cioè un compito che a casa non bisogna eseguire, ma fare a pezzi...».¹² Il disumano che distrugge l'umano per ricomporlo in modo da creare nuove forme comunicative. Il genere della favola frequentato nella fase giovanile dalla Morante lascerà tracce nella successiva evidenziando l'eccentrica creatività della scrittrice e al contempo il ruotare intorno alle stesse “funzioni”.¹³ Gli animali da sempre nell'opera della Morante rappresentano la vita non contaminata. Gli animali sono liberi dal peccato, sostiene la scrittrice nel saggio intitolato *Il paradiso terrestre*, perché non avendo mangiato il frutto della scienza possiedono inalterata l'ingenuità, la purezza, la grazia e sono eredi diretti dell'Eden.¹⁴ Smemorati, ovvero non soggetti alla pena del tempo umano, consolazioni dell'uomo, riposo dalla “memoria ombrosa”,¹⁵

¹⁰ Questa la frase collocata, su precisa indicazione della scrittrice, sulla copertina de *La Storia*, Torino, Einaudi (collana Gli Struzzi, 58), 1974.

¹¹ «La restaurazione del ‘come’ e dei verbi ‘parere’, ‘sembrare’, ecc. – solitamente travolti nel linguaggio contemporaneo – tende a riproporre il meccanismo delle metafore e dei traslati nella loro genesi primaria, quasi ripercorrendo a ritroso gli itinerari della poesia fino alla loro fonte incorrotta, situata in uno stato primitivo di trasalimento verginale e infantile [...]. La maggior parte dei paragoni rinviano [...] al mondo animale [...]. Oppure accennano ad una koiné materna e domestica, in una dimensione infantile». In Siro Ferrone, *Davanti a un plotone d'esecuzione*, «Il ponte», a. 30, n. 10, 31 ottobre 1974, p. 1158. Massimo Fusillo a proposito di *Menzogna e sortilegio* parla di «un vero e proprio bestiario» in «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. 100 e un saggio di Elisa Martínez Garrido si intitola *Bestiario, allegoria e parola ne La Storia di Elsa Morante. Un'altra via verso il sacro* e si apre rilevando l'elevata consistenza di riferimenti al mondo animale nell'opera della scrittrice: «Basta [...] prestare un po' di attenzione alle occorrenze delle figure di cavalli, cani, gatti, conigli, caprette, canarini e uccelli... e via dicendo, e soffermarsi sulle loro azioni, per rendersi conto che l'animalità rappresenta un elemento fondamentale delle dinamiche narrative dei suoi testi e soprattutto una delle principali *constitutiones sensus* della sua opera», 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, p. 85. Per la corrispondenza fra l'agire umano e quello animale ne *La Storia* cfr. anche Cesare Garboli nel saggio su quel romanzo in *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 171.

¹² Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia* [1973], Trieste, Einaudi Ragazzi, 1997, p. 40.

¹³ Il termine va letto secondo la definizione di Wladimir Ja. Propp, ma per questo e per la letteratura favolistica e la continuità di elementi propri della fiaba nell'opera della Morante si veda il sottoparagrafo successivo. Per ora soltanto un'osservazione: Francesca Giuntoli Liverani rileva nel suo studio su *Menzogna e sortilegio* numerose analogie con la famosa storia dell'Alice di Lewis Carroll (dove gli animali antropomorfi somigliano a persone appartenenti alla realtà dello scrittore e della piccola Alice e vi sono oggetti magici che aiutano l'eroe nel suo viaggio di conoscenza) e anche dell'altra, meno nota, *Trough the looking glass*.

¹⁴ Cfr. Elsa Morante, *Il paradiso terrestre in Pro o contro la bomba atomica*, pp. 1475-1477.

¹⁵ Da *Canto per il gatto Alvaro*, v. 45. Nel saggio, citato nella nota precedente, la Morante scioglie, rendendolo più esplicito, il significato del sintagma: «nel gustare questo frutto [il frutto della

sono un segno del sacro sulla terra. Più amati tra tutti i gatti,¹⁶ le poesie di *Alibi* lo attestano, due li hanno per soggetti, un'altra allude metaforicamente con l'immagine del gatto al poeta e amico Sandro Penna.¹⁷

L'animalizzazione dei personaggi, procedendo nel tempo, permarrà e, soggetta a trasformazioni, muoverà verso una bestializzazione connotando un passaggio dalla barbarica purezza iniziale ad una deformazione grottesca, da più critici evidenziata specialmente in riferimento all'ultimo romanzo.¹⁸

scienza], l'uomo acquistò la conoscenza del bene e del male, vale a dire la capacità di giudizio. Ma gli altri animali rimasero immuni da simile capacità; è questo il carattere più amabile che distingue gli altri animali dall'uomo, ed è qui che risiede soprattutto la grazia della loro compagnia. Nella quale noi ritroviamo un poco dei piaceri, e del lusso impareggiabile, che ornavano le feste dell'Eden perduto. E ci spaventa pensare quanto amaro sarebbe il nostro esilio se non ci fosse rimasta questa consolazione. Una consolazione non dissimile è pure concessa agli adulti della specie umana durante la primissima infanzia dei loro nati. Ma su questi, purtroppo, ad ogni giorno che passa, sempre più l'albero della scienza del bene e del male stende la sua ombra. Ed è quest'ombra che oscura le nostre più care conversazioni coi nostri simili. La paura di venir giudicati soffoca la sincerità, impaccia gli abbandoni, falsa gli affetti, e logora ogni fiducia», p. 1475.

¹⁶ E tra tutti i gatti, i più straordinari i siamesi. È scritto ne *Il vero re degli animali*, piccolo paragrafo interno al saggio *Il paradiso terrestre*. Vi si legge: «Lodiamo tutta la multiforme nazione dei nostri compagni animali, questo circo angelico in cui l'uomo può riconoscere, a testimonianza del suo rango perduto, la nobile infanzia dell'Eden. Ma, fra tutti gli animali esistenti, il primato assoluto lo decretiamo al gatto siamese. [...] Noi che qui scriviamo saremo forse viziati dalla fortuna: giacché i tre gatti siamesi coi quali abbiamo presentemente l'onore di convivere sono probabilmente (abbiamo non poche ragioni di supporlo) i tre prodotti più straordinari che abbia mai dato questa elettissima specie. [...] Quanto a noi, fra tanto mutare di regni e corone, osiamo qui proporre la candidatura del gatto siamese a vero re degli animali», Elsa Morante, *Il paradiso terrestre*, cit., pp. 1476-1477. Moravia ricorda: «Per i venticinque anni che ho passato con Elsa ho avuto soltanto gatti, quasi sempre tre alla volta», Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 151.

¹⁷ Le prime due sono *Minna la siamese* e *Canto per il gatto Alvaro* (la poesia, che chiude *Menzogna e sortilegio*, riveste il gatto, oltre che delle peculiarità proprie di tutti gli animali, di funzioni simboliche, magiche e creative), la terza è *Il gatto all'uccellino* che nel sottotitolo *Scherzo – Dedicato a S.P.* manifesta chiaramente il rinvio, nelle due iniziali puntate, al poeta.

¹⁸ Tra questi si scelgono solo due a mo' d'esempio. Secondo Pier Vincenzo Mengaldo: «Vale [...] la pena di osservare che gli accostamenti fra l'umano e l'animale, caratteristici della Morante e del suo sentimento della fratellanza di tutto ciò che è vivente, in *Aracoeli* cambiano molto spesso di segno, quasi che la scrittrice non senta più la vicinanza dei due mondi, ma la loro lontananza, e la degradazione anche di quello animale, sicché riaccostarli nella fantasia poetante significa suggerire plasticamente dolore e corruzione dell'uomo», 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. Omaggio a Elsa Morante*, cit., p. 34. Il discorso è approfondito da Concetta D'Angeli: «Sebbene si possa supporre un primitivo progetto, che prevedeva un ruolo più rilevante e soprattutto più autonomo conferito agli animali e che fasi precedenti della scrittura attesterebbero, in *Aracoeli* gli animali non diventano personaggi protagonisti, come succede nella *Storia*. Nella versione definitiva, a introdurre la presenza animale sono quasi soltanto i paragoni, che costituiscono il tratto stilistico principale del romanzo, nel suo insieme caratterizzato da una enorme proliferazione retorica. In molti casi i paragoni con gli animali vengono utilizzati, al modo consueto dell'*Isola di Arturo* e della *Storia*, per comunicare moti di pietà o di tenerezza. [...]. Molto spesso i paragoni animali hanno una funzione espressionista [...]. Ancora più spesso però essi servono a mostrare l'orrore. [...] Soprattutto nella seconda parte del romanzo l'animalità si configura come lontananza aggressiva: mantiene dunque il carattere di duplicità rispetto al mondo umano, che ne caratterizza la presenza massiccia nella *Storia*, ma acquista un tratto insolito, di minaccia e mistero, certamente desunto dal ruolo nuovo che l'animalità acquista nel romanzo, quello di rappresentare la morte. Per questo motivo, l'alterità animale diventa alienazione e la sua diversità orrore

Innegabilmente in *Aracoeli* la bestializzazione, soprattutto dei personaggi minori, è costante; si pensi alla descrizione degli abitanti del palazzo dei Quartieri Alti (la Contessa, il Notaro) e anche, sul finire dell'opera, alla scena della donna grassa e vecchia rovesciata sulla schiena incapace di rialzarsi che sembra "una tartaruga capovolta".¹⁹ D'altra parte quest'ultimo romanzo assomma spesso per una stessa parola duplicità di sensi ed essa che generalmente naviga nel mare del negativo spunta improvvisa come una fioca speranza (così il cane Balletto)²⁰ valendo come un'impresa dell'autrice, dei suoi **personaggi**, di quel mondo che si vuole salvare, delle **storie** in cui si vuole ancora credere. La lingua non è mai un fatto lasciato al caso, è stato più volte ripetuto, conviene ogni tanto ribadirlo. Nel suo bel saggio, Donatella Ravanella lo sottolinea, incentrando per *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo* e *La Storia* l'analisi «sull'aspetto temporale che più pertiene al livello del "discorso", e cioè il verbo, o *tempus*».²¹

inaccettabile», Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, pp. 40-42.

¹⁹ *Aracoeli*, p. 1449.

²⁰ Dallo spoglio dei tredici album da disegno manoscritti di *Aracoeli* si è rilevato che dal IX al XII figura sul recto della prima cartella, oltre al titolo "Aracoeli", un altro: "Balletto". In Vitt. Em. 1621/A. IX, c. Ir: «Elsa Morante / ARACOELI / [? N.B NUOVO TITOLO : / BALLETO ?]». In Vitt. Em. 1621/A. X, c. Ir: «Elsa Morante / ARACOELI / oppure / ?[BALLETO]?». In Vitt. Em. 1621/A. XI, c. Ir: «BALLETO / ?[Aracoeli]. In Vitt. Em. 1621/A. XII, c. Ir: «BALLETO / ? (ARACOELI)». Sul piatto anteriore dell'album XIII in rosso compare: «Albo fuori testo». Nel recto della cartella 1 (questa è la numerazione che dà la Morante, ma la pagina è indicata dalla numerazione della Biblioteca Nazionale come c. 22r perché prima di essa ci sono molte pagine non numerate dall'autrice) risulta evidente l'importanza del cane Balletto. Vengono di seguito riportate solo le parti non eliminate dalla scrittrice con un segno di penna (a meno che non sia necessario evidenziare le cassature per garantire una migliore comprensione). Verso la fine della cartella si legge: «quello speciale mio bene da me lasciato dentro la sacca, in albergo. È il collare del mio cane Balletto. Un oggetto insignificante e bisunto che mi accompagna sempre e dovunque, nei miei spostamenti,» che continua in questo modo nella cartella seguente (non numerata dalla Morante, per la Biblioteca Nazionale c. 23r): «da più di trent'anni. / Non lo si può nemmeno [n.d.r. Segue parte cancellata da righe verticali e orizzontali] un vero collare: essendo una mia fattura piuttosto primitiva: da me rimediata, a suo tempo, dal cinturino di certi vecchi sandali e recante il caro nome Balletto, da me inciso alla meglio con un chiodo. Io, non ebbi altri cani mai. La sua presenza nella mia vita durò poco più del tempo di una rosa. E la scena del nostro primo incontro apparve nel momento al mio sguardo visionario quale una sorta di crocifissione. / Erano gli anni del mio collegio, al culmine della guerra. La giornata doveva essere di vacanza, verso l'ora di mezzogiorno. Richiamato da un» – continua nella cartella seguente (c. 24r per la Biblioteca Nazionale) – «odioso coro di risa, io mi affacciai su una breve spianata d'erba. E là fui sopraffatto da un tumulto di sentimenti così atroce, che quasi ne soffocavo. / Contornato da un gruppetto di miei compagni, il cagnolo giaceva in terra supino. Assicurate a due paletti laterali, due corde gli legavano l'uno e l'altro braccio. In basso, un compagno gli stringeva i piedi. E un altro compagno faceva oscillare su di lui dall'alto, appeso a un filo, un pezzo di cibo (mi pare, carne secca)».

²¹ Donatella Ravanella, *Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante*, in «Il contesto», n. 4-5-6, 1980, pp. 329. Cfr. anche Claudio Bura, *Valori temporali e locativi in Aracoeli, di Elsa Morante*, in «Gli annali dell'Università per stranieri di Perugia», n. 5, ottobre 1983, pp. 47-54. Lo studio dei **tempi** verbali funziona come spia, capace da sola di situare personaggi ed eventi narrati fuori o dentro la **Storia**. Vengono di seguito riportati alcuni frammenti significativi del lavoro della Ravanella: «*Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, contrariamente a *La Storia*, non presentano al loro interno nessuna data. A parte una specie di premessa introduttiva, caratterizzata logicamente dal presente e da tutto un atteggiamento commentativo, che apre il primo romanzo, i due testi utilizzano di preferenza i tempi narrativi e cercano di mantenersi costantemente all'interno

Nella dialettica *Storia-storia*, nello scontro e compenetrazione di tempi diversi, non può mancare l'approfondimento del tema del **viaggio** e delle parole ad esso connesse.

In *Menzogna e sortilegio* il **viaggio** è mentale, consiste tutto in una ricostruzione memoriale unita all'immaginazione creativa della protagonista Elisa, per la quale scrivere è metaforicamente **viaggiare** (con Manuele il **viaggio** fisico sarà anche metafora della scrittura) in un altrove che, data la lontananza, può permetterle di specchiarsi, di attraversare più dimensioni spazio-temporali, calarsi in un **tempo** e in uno spazio fuori della *Storia*, di volgersi indietro a ri-considerare tutta l'esperienza passata e al momento della composizione ri-vederla, e ri-crearla. Si evidenzia il prefisso per rilevare il valore intensivo e nuovo che esso conferisce al verbo di derivazione. Allo stesso modo i verbi **riconoscere** **riportare** **ritornare** e il deverbale nominale **ritorno** inseriti in determinati contesti assumono un senso tutto giocato sul valore del prefisso 'ri', indicante la spasmodica ricerca del **centro**. Del **centro** che permetta la comprensione del **tempo**, dei rapporti umani, delle domande focali che l'uomo si pone.

Vi sono notevoli somiglianze tra l'io-narrante Elisa del primo romanzo e l'io-narrante Manuele dell'ultimo tanto da affermare che Manuele è l'evoluzione necessaria del personaggio Elisa; esce dalla stanza, sempre più angusta di Elisa, si apre con Arturo un po' al mondo, pur rimanendo in confini ristretti (l'isola), arriva a fare esperienza della vita di **città** e della *Storia* camminando in essa e restandone sconvolto con Ida Ramundo, Usepe e Davide Segre e infine, con i **personaggi** che l'hanno preceduto inseriti nel suo codice genetico memoriale e culturale, viaggia, spaziando nei territori concreti del non più (forse) fantomatico Estero e inoltre in quelli della **memoria**, offrendo un percorso che non è solo dell'uomo, ma anche dell'intellettuale, che si spoglia della sua istruzione borghese per un lontano che indichi sia una distanza spaziale sia una dimensione culturale in cui il **tempo** viene percepito in un modo diverso da quella di provenienza.²² A

di questo "mondo" realizzando, anche tramite l'assenza di date e luoghi precisi, una frattura netta, un distanziamento rispetto al mondo "reale", il mondo del tempo "storico" o "solare". Questa è la principale caratteristica delle prime opere morantiane che, lo possiamo già intuire, si pongono in netto contrasto con le coeve esperienze neorealiste [...]. A nulla sono valse le numerose e perentorie affermazioni di "verità" che intersecano *Menzogna e sortilegio*: l'ironia che celavano non è stata intesa come segnale attraverso il quale immettere il lettore direttamente in contatto con il mondo che più pertiene alla letteratura; ma come scetticismo iniziale, coscienza dell'autore della propria incapacità di essere "veritiero" e "reale". Se c'è un'assoluta convinzione, invece, che è propria della Morante, è la sua fede nel potere che ha la scrittura di combattere i mostri dell'irrealtà e dell'alienazione che sempre più riducono l'esistenza umana a un'assurda "strage".» Donatella Ravanello, *Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante*, cit., pp. 330-331. In *Aracoeli*, l'infanzia è finita e perciò per essa i tempi verbali usati nella narrazione (ricostruzione memoriale) sono quelli del passato con differenti funzioni narrative: passato remoto e passato prossimo indicanti un'azione puntuale e conclusa; i tempi imperfettivi (imperfetto e trapassato prossimo) esprimono una durata e sono usati per descrivere l'antefatto e i particolari di contorno all'azione. Cfr. Maria Ferrecchia, *L'isola di Arturo e Aracoeli di E. Morante. Due stili, un linguaggio*, in «Critica letteraria», XXIV, 1996, 91/92, fasc. II-III, p. 602.

²² Il **viaggio** di Manuele secondo Concetta D'Angeli ripeterebbe quello d'Ulisse. In effetti le peripezie affrontate dal **viaggiatore** sono molte, non solo per fattori esogeni ma anche per i

spingere verso quel lontano sono forze irresistibili, la natura di angeli decaduti (si pensi al racconto *Via dell'Angelo*), il rimpianto per qualcosa che s'è perso e si vorrebbe riavere. Alla base della ricerca c'è una punizione, una condanna, quella del primo uomo.²³

Viaggiare dunque per conquistare uno spazio e l'alterità, per recuperare meraviglie perdute. Ci sono delle parole che si incontrano su questo cammino, che può essere metaforico o reale; parole che indicano il movimento, il passaggio: acqua,²⁴ scala, porta, finestra²⁵ e altre che valgono come sinonimi

dibattimenti interiori. «Oltre che in un altro tempo, il viaggio trasporta anche in un altro luogo, che in *Aracoeli* non ha uno statuto fisico definito, ma si colloca in una spazialità metafisica e procede lungo una direttiva che ripete quella di un altro modello statuario, il viaggio di Ulisse; analogamente alla rottura dell'universo materiale e fisico, che Ulisse compie dopo il superamento delle colonne d'Ercole, Manuele viaggia solo in apparenza su vettori consueti e condivisi dai viaggiatori normali, quelli che hanno preso l'aereo insieme a lui; in realtà il suo porto d'approdo è misterioso e ultraterreno», Concetta D'Angeli *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 26-27. Cfr. Franco Serpa, *Greci e latini*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 257-262, dove lo studioso indica l'*Odissea* e l'*Eneide* come le due fonti classiche di riferimento per la scrittura di *Aracoeli*.

²³ Le considerazioni di Eric J. Leed si mostrano opportune per penetrare il senso del viaggio reale, fisico, che ha delle necessarie ripercussioni sull'interiorità di chi lo compie. «Nel viaggio difficile e pericoloso l'identità del viaggiatore si impoverisce riducendosi ai suoi elementi essenziali, permettendo a lui di vedere quali essi siano. [...] I pericoli e le fatiche del viaggio rimangono [...] il banco di prova dell'eroismo del viaggiatore. [...] le sofferenze del viaggio rappresentano la libertà, una semplificazione della vita che accresce l'oggettività di un mondo nel quale il viaggiatore diventa cosciente di una soggettività irriducibile, della sua identità [...]. La concezione del viaggio come penitenza è vecchia come i viaggi della coppia originaria, scacciata dal giardino dell'Eden per i suoi peccati, alla quale viene ingiunto di viaggiare e faticare per espiare quelle colpe. La partenza spezza i legami tra il peccatore e il luogo e le occasioni del peccato ed è una maniera per lasciarsi i guai alle spalle. Forse è per questo che il viaggio, come l'esilio, era visto nello stesso tempo come una punizione e come una cura, un castigo e una purificazione.» Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore* [1991], Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 18-21.

²⁴ Il termine acqua in *Lettere ad Antonio* indica il liquido seminale; il mezzo di passaggio che fa vedere quello che non appare a prima vista come una superficie riflettente immagini nuove; si trova "meravigliosa acqua" e l'aggettivo, come si vedrà nel sottoparagrafo successivo, viene utilizzato per designare una cosa o persona fuori del comune; sempre nel libretto del '38 l'acqua fa paura, chi la sogna la teme perché non sa nuotare eppure sulla barca in mezzo all'acqua si è felici. In *Alibi* la sicurezza della vita viene metaforicamente resa con questa parola: nella poesia *Amleto* si dice che se il principe di Danimarca fosse come l'acqua non vivrebbe assillato dai dubbi. L'acqua resta elemento di transizione, passaggio da uno stato all'altro. In *Aracoeli* non compare quasi mai a calmare, a comunicare un senso di pace. E se urinare nell'acqua viene generalmente riconosciuto come segno di possesso, di virilità, bisogna badare all'aggettivo: Manuele compie il gesto coi «piedi immersi in un'acqua bassa» che, unito alla sua inabilità per il mare che simbolicamente rappresenta il padre e alla paura del nuoto, mostra la sua incapacità ad essere un vero uomo, ovvero un vero padre e se da un lato vuole dirci di una sua costante sconfitta stando alla società dei padri borghesi, dall'altro con questi piccoli gesti ironicamente comunica la sua volontà di non esserne parte. Se si va ad un tempo passato, reso eterno dalla memoria, il tempo di Totetaco, l'acqua si rovescia in cielo e viceversa ed ogni elemento del creato è parte di un tutto, è tutto, senza distinzioni per una mente bambina che riesce istintivamente a comprendere il mistero perché ancora non macchiata dalla scienza del bene e del male dei padri. Per il piccolo Manuele di Totetaco non erano impensabili la trinità e l'unità, l'uno e i suoi multipli; il suo viaggio vuole recuperare una dimensione simile a quella, manifestando ancor di più l'opposizione al limitante Potere borghese.

²⁵ Il senso della parola varia secondo il punto di vista, ovvero secondo chi compie l'atto del guardare e la sua posizione. Se qualcuno è alla finestra, come insegnano le favole, vuol dire che sta

dell'obiettivo da raggiungere: s'è già detto di **centro**, si aggiungano **zenit**, **croce** e **punto**.²⁶

attendendo, generalmente l'amore. Ma se qualcuno è sotto alla **finestra**, alzando gli occhi in alto spaurirà; il suo stato certifica una condizione di inferiorità, di incertezza, di timore. È tutta una questione di movimento. Dalla **finestra** verso l'esterno e, verrebbe da dire giocando un po' con le parole e il senso affidato loro dalla scrittrice, verso l' 'Estero', cioè l' **ignoto**, si mostra l'interesse per la vita, per le sue probabili scoperte e avventure; al contrario, si vuole indicare un'introflessione, una chiusura, un'intrusione del negativo, uno sbarramento delle possibilità ed anche la morte.

²⁶ Nell'*Isola d'Arturo* viene reso un concetto che spesso in modo meno esplicito compare nei testi della Morante: «E così in eterno ogni perla del mare ricopia la prima perla, e ogni rosa ricopia la prima rosa.» Ne deriva che ogni nuovo nato è il frutto di ciò che è nato in precedenza e che ogni vita ha un percorso uguale a quello delle altre, cioè si iscrive in un ciclo. Stando alle definizioni di 'ciclo', principalmente quella fisica (la Morante studiava le discipline scientifiche), si può dire che la vita nella sua scansione di nascita maturazione e morte può essere definita 'ciclo' perché complesso di fenomeni e trasformazioni che riportano un corpo allo stato iniziale, cioè al **senza-tempo**, al nulla, o al **punto** (secondo la definizione che ne viene data in geometria), ente fondamentale privo di qualsiasi dimensione che si può solo immaginare come il segno lasciato da una matita su un foglio. Il **punto** allora metaforicamente rappresenta il luogo da cui tutto nasce e in cui tutto finisce. Senza dimensione, è infinito, e può nell'opera della Morante indicare il contenitore, nella sua a-temporalità e a-spazialità, d'ogni spazio e d'ogni **tempo**, cioè di quelle dimensioni definite dalla nostra mente definita. Il **punto** può rappresentare la morte fisica, ma anche la rinascita spirituale; un luogo concreto che si innalza ad un senso più profondo a rappresentare la meta di un **viaggio** reale o metaforico che a sua volta vale come **viaggio** di un'anima. Risulta estremamente interessante notare una consonanza lessicale e tematica con un'opera della filosofa spagnola María Zambrano, *Chiari del bosco*, che s'apre con una dedica: "In memoria di Araceli". La Zambrano tra i vari luoghi del suo esilio dalla Spagna franchista scelse anche l'Italia e visse a Roma (1953-1964) con l'immane sorella Araceli. La D'Angeli nota: «è possibile che le vicissitudini personali e familiari della Zambrano abbiano contribuito a coagulare l'interesse che la Morante autonomamente nutriva per la letteratura spagnola, come pure la sua tenace opposizione politica al fascismo franchista, intorno a un personaggio, Araceli Zambrano, che, senza mai diventare il modello della protagonista del romanzo, le ha trasmesso qualcosa di sé e soprattutto l'ha ancorata a un vissuto storico che [...] costituisce il riferimento assiduo, sebbene nascosto, di *Aracoeli*.» E aggiunge in nota: «Sebbene la presenza o l'assenza materiale di alcuni libri nel bagaglio personale di chiunque possa essere un fatto casuale o condizionato da circostanze prive di attinenza culturale, vale comunque segnalare che *Aracoeli* è l'unica opera della Morante registrata nella biblioteca di María Zambrano», Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*. *Aracoeli*, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, cit., pp. 75 e 80. Per tornare a *Chiari del bosco* nella quarta di copertina si legge una dichiarazione dell'autrice: «Tra le mie opere, è questa, io credo, che meglio corrisponde all'idea che pensare è, prima di tutto, alla radice, decifrare ciò che si sente, il "sentire originale" – e altrettanto all'idea che l'uomo è l'essere che soffre della sua propria trascendenza, in un incessante processo di unificazione tra la passività e il conoscere, l'essere e la vita.» E, detto questo, è possibile riportare alcuni passi della sua opera dove le parole **centro**, **punto** e **croce**, che appaiono spesso nei titoli dei paragrafi (*Il centro – L'angoscia*; *Il centro e il punto privilegiato*; *Il punto*; *Il punto oscuro e la croce*), assumono significati e sensi accostabili a quelli morantiani: «Inafferrabile, il punto marca, segnala, statuisce senza sollecitare la discussione e senza che dalla sua presenza emani – almeno in un primo momento – alcuna legge. Ciò che suggerisce è come la possibilità dell'impossibilità, l'inverosimile della verità, il segno dell'essere che non può confondersi con la realtà né addentrarsi in essa, ma che l'attrae e la sostiene. Ombra reale di un remoto, irraggiungibile centro. [...] Il punto è, semplicemente. Non è causa né effetto, né indica a chi lo guarda alcuna direzione da prendere; la sua azione primaria è il distacco che non senza qualche violenza opera in chi lo guarda. E chi ad esso si rimette si distacca già solo per questo dal divenire che lo avvolge e che è sul punto di sommergerlo. E così viene a trovarsi sostenuto da esso, come se il punto fosse ciò che non solo non è ma che sembra negare: un luogo. Un luogo è per definizione uno spazio in cui si può entrare, o dentro al quale c'è qualcosa o qualcuno. E il punto non ha niente dentro né può dare ricetta ad

Allontanandosi dall'esperienza vissuta, interviene la **memoria** psicologica, coi suoi infiniti cavilli, con la sua capacità di rielaborare, tacere o accrescere. La **memoria** che non necessariamente avverte la distanza dai fatti, dipendendo soprattutto dallo stato psicologico dello scrivente o da colui che ricorda, in grado di stravolgere il **tempo** comune.

La **memoria** ha i suoi giochi, talvolta innocui, talaltra ingannevoli; può tramandare la vita che poteva essere e non è stata, la vita che ancora si spera per sé e per gli altri; può ingigantire o ridurre le sensazioni provate, la percezione di un evento terribile. Può non escludere la **fantasia**, la rielaborazione del proprio **passato**, fornire nuovi punti di vista per il presente. Sui molteplici sensi del termine **memoria Aracoeli** informa il lettore. Il **ricordare** non è solo quello della **memoria adulta**²⁷ e la **memoria** si connette al **sogno**, che determina la

alcunché nemmeno per un istante – un istante, che è il suo equivalente nel tempo –. Allude allora alla possibilità di vivere senza luogo; senza alcun luogo in un distacco totale. E che ciò non duri non vuol dire che non sia. O che non sia almeno come antisala o narcece. Come un'anticipazione di un modo di vita nel quale la trascendenza si compia.» «Quando si erge nei suoi assalti e precisamente nella calma, l'io si fa sentire come un punto oscuro. E la calma si va mutando in semplice immobilità e il tempo si condensa, opprime il cuore. Tra il pensare e il sentire non si stabilisce alcuna comunicazione e i sensi – infallibili indicatori – si ritraggono. La percezione nitida nulla apporta, nulla rivela. Ma poi, in un attimo, il punto oscuro dell'io si viene a trovare come centro di una croce; allora, senza il minimo sussulto, il cuore occupa il suo posto, si fa centro. E l'essere si sente steso su una croce formata dal tempo e dall'eternità. E questo che si incrocia con l'eternità non è un semplice tempo successivo; si apre o è in procinto di aprirsi in molteplici dimensioni. Il cuore del tempo raccoglie il palpitare dell'eternità, l'aprirsi dell'eternità. E il tempo fluisce come fiume dell'eternità. E se fosse sempre così, se l'essere umano si mantenesse sempre steso su questa croce, la sua sarebbe vera vita. Ma non può accadere così da sé. O meglio, al contrario, solo da sé potrebbe essere così sempre. Ma intanto, il cuore ancora oscuro, con la sua passività, un vaso col suo vuoto e nient'altro, dovrebbe essere il centro, senza sottomettersi all'io che lo soppianta.» Maria Zambrano, *Chiari del bosco* [1977], Milano, Mondadori, 2004, pp. 127-128, 132. E con questa conclusione non si è molto distanti dalle posizioni weiliane, prescindendo dalla modalità di scrittura, nella filosofa spagnola ellittica, lampeggiante, e nella francese invece ordinata, consequenziale.

²⁷ Oltre al rimando alle schede-contesto nel *Lessico*, per meglio capire la connotazione negativa riservata dalla scrittrice al termine **adulto** si riporta un frammento della lunga *Nota introduttiva* all'edizione einaudiana del '71 del *Mondo salvato dai ragazzini*: «Il significato di questo titolo non è davvero frivolo (come ha presunto forse qualche consumatore di passaggio, che non ha letto il libro). Chi siano, in ultima analisi, i ragazzini, è spiegato nella prima delle “Canzoni popolari”, la ormai quasi famosa *Canzone degli F.P. e degli I.M.* Essi si identificano, in sostanza, coi Felici Pochi (F.P.), nei quali consiste il *sale della terra*, e che saranno sempre, infine, i veri rivoluzionari. Che questi poi oggi si trovino (quando si trovano) in specie fra i giovanissimi, è un fatto significativo delle società attuali, le quali non tardano a sopprimere, in varia maniera, il non assimilabile, o a corrompere tutto quello di cui si appropriano. Il rischio, oggi più che mai, è “diventare adulti”. E questo spiega non solo l'impegno estremo e urgente di tanti ragazzi; ma anche la “fuga dalla vita” di tanti altri, che si riducono al suicidio e alla droga. Davanti a questo tragico fenomeno collettivo, di cui nella Storia non si ricorda l'uguale, gli adulti di tutto il mondo deplorano, denunciano, si scandalizzano, reprimono; ma se cercassero, piuttosto, di capire, arriverebbero invece a domandarsi se questa fuga disperata non sia dovuta, forse, al fatto che loro, gli adulti, oggi consegnano ai bambini un mondo inabitabile. Adulti nel linguaggio della Morante va inteso specialmente nel senso di coloro che esercitano il potere (“di qualsiasi potere si tratti” – essa ha precisato nella prima edizione di questo libro – “sia esso finanziario, o ideologico, o militare, o familiare, o di qualsiasi altra forma, origine o pretesto”). E in realtà, secondo la sua opinione, la sostanziale indifferenza degli adulti di fronte alla tragedia giovanile contemporanea, risponde a un loro interesse preciso, anche se in parte inconscio: difatti la fuga dalla vita di tanti probabili avversari del potere conviene troppo al potere stesso perché

stesura di *Lettere ad Antonio*, e l'arte può perfino derivare dai ricordi di ciò che si sogna. Sono esplorati dalla Morante mondi che possano opporsi alla solitudine e alle restrizioni del lager in cui l'uomo è costretto a vivere.²⁸ L'immaginazione si mostra valida alleata alla fuoriuscita dai limiti imposti dal Potere della Storia. E nelle opere si faccia attenzione ai minimi particolari in grado di creare l'alternativa.

Sin da *Menzogna e sortilegio* gli oggetti che ricorrono nella narrazione o di cui a lungo si tratta anche una sola volta sono circondati di un'aura magica. Pieni di malia, capaci di fascino talvolta distruttivo (si pensi all'anello del primo romanzo),²⁹ promotori e latori di storie, sopravvivono ai personaggi e ne conservano i segreti. «Le cose durano più della gente», scrive Borges in un racconto dove a farla da padroni sono un coltello e una daga.³⁰ Per gli oggetti che compaiono nelle opere della Morante non riesce difficile approvare Calvino che scrive:

dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto

questo si risolve a combattere il fenomeno con le armi giuste delle responsabilità e della conoscenza.»

²⁸ La parola *lager*, oltre al campo di concentramento e sterminio, rappresenta metaforicamente la vita dell'uomo sulla terra. La deportazione degli ebrei segna molto la vita privata e l'opera della Morante, ebrea per parte materna (già in *Lettere ad Antonio* si ha il presentimento dell'oscura minaccia che devasterà l'Europa; nella *Storia* Davide Segre non riesce a sopravvivere all'orrore e indimenticabile è la scena alla scalo San Lorenzo degli ebrei sui carri bestiame e ancora Vilma la "profetessa" del Ghetto che tenta invano di convincere gli ebrei del prossimo ed estremo tradimento dei nazisti di cui l'intenso romanzo breve di Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, testimonia). In *Aracoeli*, la vita viene da Manuele paragonata ad un *lager* da cui non ha il coraggio di uscire e tornano utili le osservazioni del critico Walter Pedullà su Italo Svevo (per le consonanze tra Svevo e la Morante cfr. Donatella La Monaca, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo ed Elsa Morante*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2005): «Un giorno Svevo raccontò per iscritto alla figlia una favola. Il protagonista è, come quasi sempre, un uccello. Dunque, un uccellino, vedendo aperta la porta della gabbia, volò via. Tuttavia poco dopo vi rientrò: temeva – questa l'idea dell'autore – di restare "prigioniero fuori". Fin qui la favola, racconto essenziale e oggettivo. Invece non finiscono le interpretazioni dello strano caso dell'uccello. [...] Anche Svevo ora si sente più libero e felice in gabbia che non fuori? Quando ha potuto, Svevo è volato via ma ora ci ripensa. È solo una comoda prigione la vita – ora la vita borghese, come nel passato un'altra: e nel futuro? – ma che paura starne fuori. Si dorme in piedi – inquietudine, infiniti conflitti domestici per un nonnulla, rapporti subdoli e crudeli con i conviventi – ma il cibo è assicurato. L'uccellino è un intellettuale integrato nella prigione che ne garantisce il benessere? [...] Naturalmente Svevo non protesta, quella protesta che secondo le sue ultime parole scritte prelude alla rassegnazione. Non si rassegna ma trova una soluzione saggia, come sempre più spesso riesce a uno che sta redigendo il bilancio finale. Se è prigioniero, farà un canto da prigioniero.» Walter Pedullà, *Le armi del comico*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 52-53.

²⁹ L'anello dalle due pietre (diamante e rubino) svolge nel primo romanzo un ruolo tanto importante quanto quello dei protagonisti. Non stupisce perciò che "L'anello" compaia tra i vari possibili titoli nella lista della Morante; cfr. "fig. 6" in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit. Va menzionato anche "l'anello di Minerva" dell'*Isola di Arturo*. Per questo cfr. Giacomo Debenedetti, *L'isola di Arturo*, in «Nuovi argomenti», n. 26, a. 1957, pp. 50-52.

³⁰ Jorge Luis Borges, *L'incontro*, in *Il manoscritto di Brodie* [1970], Milano, Rizzoli, 1971, p. 49.

magico³¹

tanto più se si è sorretti dalle osservazioni di Garboli che evidenziano il legame tra la descrizione degli **oggetti** e un **tempo** fuori dalla comune misura:

Quando [la Morante] comincia un romanzo, si direbbe che cominci a raccontarti non più della storia di un gatto, di un oggetto, dei mobili di una casa; tanto è vero che nascono, le storie di Elsa Morante, da prospettive familiari, domestiche, addirittura anguste: da un corridoio di casa, da un cortile, insomma da quei luoghi noti, dove noi abitiamo distratti e dove la vita si ripete da sempre, e sembra durarci perpetua, immersa in una specie di incanto, come se il tempo, fruscando fra gli oggetti a noi noti, fra cento cose consuete, trascorrendo di stanza in stanza, trovasse il modo di farci sapere che in quei luoghi egli non vi fugge, ma vi dimora. Nascono sempre così, le storie di Elsa Morante, fra le pareti di dimore esplorate minuziosamente particolare dopo particolare, e neppure un quadro, ma un bizzarro, lussuoso resoconto di oggetti, un vecchio cassettono, una cornice, uno specchio, osservati come fossero tanti cimeli, con un occhio che si ingrandisce via via che li fissa. Oggetti, tutto farebbe credere, che in realtà non dovrebbero prestarsi né ad essere presi in tanta considerazione, né ad essere celebrati. [...] anche nell'*Isola di Arturo* i fatti raccontati hanno inizio con la rappresentazione di un interno domestico [...] ciò che non può fare a meno di colpire è proprio la natura della descrizione, che arriva ad essere non soltanto un campionario di oggetti, ma addirittura la precisa topografia di un ambiente domestico nella sua struttura e nel suo insieme. [...] Perché una descrizione così circostanziata? Fra l'altro, la serie delle cose nominate – dal solaio alla cantina, dall'antico salone dei ricevimenti al vecchio giardino ammuffito, ridotto a piccolo e incolto cimitero di animali –, non lascia intravedere alcuna traccia di composizione: la descrizione non mira a costruire un ambiente, si limita a rilevare gli oggetti che lo compongono. E procede alla rinfusa, affidandosi al puro istinto di informazione di chi narra. La descrizione di una lampada, per esempio, può occupare più righe; quella del giardino, dove è sepolta la piccola cagna di Arturo, Immacolatella, mezza pagina; mille fitti richiami vengono a collegare un oggetto con un altro, una persona a un'altra, un morto a un vivo; un frusto indumento rimette in primo piano fatti dimenticati, che vengono riportati di sfuggita, di cui si conserva memoria, ma a cui si annette, nello stesso tempo, una misteriosa importanza. Insomma Elsa Morante, con l'aria di chi informa, mescola tempi e avvenimenti diversi, intesse, intorno a un determinato ambiente, una trama, una rete di rapporti, ravvicina avvenimenti lontani e distanza cose vicine e presenti. In una parola, cancella il tempo. E cancella il tempo attraverso la rappresentazione di un luogo, cioè si capisce benissimo che la sua preoccupazione non è quella di determinare un ambiente, nel senso in cui solitamente un romanziere si sceglie un ambiente dove collocare e muovere i personaggi. Sembra che le importi, semmai, il contrario. Tanto è vero che il tempo, il senso del divenire delle cose, nella rappresentazione, si cancella, ma si cancella in un modo singolare: sembra insomma che più veramente sia il luogo, la casa di Arturo, così descritta, a essere improvvisamente riprodotta, a uscire, come se prendesse corpo in quel momento, dalla buia tela di un tempo diverso. Un altro tempo, infinitamente più grande di quello dell'attualità momentanea in cui essa viene rappresentata. [...] Piuttosto che esibire il proprio talento di narratrice realistica, Elsa Morante rivela tutt'altro dono. Un'attitudine visionaria, capace di catturare la fantasia del lettore avviandola alla percezione di una seconda natura delle cose. O, se volete, un'attitudine, insieme visionaria e realistica, a percepire, delle cose, i loro rapporti misteriosi, le loro relazioni inconse.³²

³¹ Italo Calvino, *Lezioni americane* [1988], Milano, Mondadori, 2002, p. 41.

³² Cesare Garboli, *Due presentazioni*, Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 12-13. Alba Andreini ribadisce le osservazioni del critico: «con lei [la Morante] la realtà è

Come l'anello in *Menzogna e sortilegio* così l'amuleto o talismano in *Aracoeli* e la zingara che partecipa di un tempo diverso che somiglia a quello andaluso delle origini di *Aracoeli*.³³

Lo specchio si colloca tra quegli oggetti pieni di mistero in grado di "cancellare il tempo".

Non di rado, soprattutto dal Romanticismo in poi, il tema del doppio è connesso al motivo dello specchio per mostrare la scissione della personalità del personaggio.³⁴ *Il sosia* di Dostoevskij, autore molto letto e apprezzato dalla Morante, comincia con una scena allo specchio. Nelle opere della Morante non c'è un vero doppio che si scinde dall'io, la distinzione in sosia veri e propri, piuttosto, come per Manuele, il doppio assume le fantasiose, solo immaginate, sembianze dello zio Manuel (si noti l'affinità del nome). In questo Altro da sé è riposto tutto ciò che la vita non ha offerto alla persona reale e si è di nuovo di fronte all'ormai nota e classica figura dell'amante che in *Aracoeli* crea un alter-ego, non esistente e solo immaginato, per 'specchiarsi', come polo negativo, in lui; non c'è dialettica con l'opposto da sé, soltanto la sua adorazione. La parola doppio non comporta generalmente l'equivalenza col significato affidato alla parola nella letteratura che ne fa il suo perno fondante (solo alcuni casi in *Aracoeli*, riportati nelle schede-contesto),³⁵ assume piuttosto l'usuale significato dal valore

tolta dal tempo cronologico-reale, è immaginosa, guardata con occhi che, delle cose, percepiscono anche la loro seconda natura, le relazioni enigmatiche.» 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*, cit., p. 14. Dello stesso parere anche Carlo Sgorlon: «Edoardo [...] consegnando ad Anna un anello, le sussurra che le sue pietre sono stregate; e l'anello in effetti pare un amuleto, un oggetto magico che, come i talismani delle fiabe, passa da una mano all'altra recando sventure. Anche gli oggetti collaborano dunque al gioco magico della narrativa morantiana. Essi sembrano possedere una vita autonoma, staccata da quella degli uomini, legata a misteriosi fili del destino. È il gioco stesso della fantasia a suscitare attorno ad essi sottili incantesimi. La Morante non fa uso di un "meraviglioso" per così dire oggettivo, ma sottolinea invece la mentalità mitica, che rende magiche le cose. Quando gli oggetti non giungono ad assumere il valore di talismani, acquistano almeno quello di cose sacre e solenni, come i doni che si scambiavano dame e cavalieri erranti all'epoca di re Artù. Tale è per Arturo l'orologio donato a suo padre da Pugnale Algerino. Anche per quanto riguarda la mitologia degli oggetti, da *Menzogna e sortilegio* a *L'isola di Arturo* si passa, per esprimerci in termini vagamente vichiani, dall'età della superstizione a quella degli eroi, dai talismani ai doni cavallereschi. Tra gli oggetti senza dubbio un posto privilegiato è tenuto dai gioielli. Tutte le donne morantiane hanno per essi una vera idolatria; talvolta questi entrano in qualche modo anche nelle loro vicende, sono annodati a passaggi importanti o fondamentali della loro storia», Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972, pp. 126-127.

³³ Cfr. Fabrizia Ramondino, *L'arco e la freccia di Aracoeli*, in «Pace e guerra», n. 1, 2 dicembre 1982, p. 24.

³⁴ Per il tema del doppio applicato alla letteratura resta fondamentale lo studio di Rank apparso per la prima volta nel 1914 sulla rivista «Imago» della Società Psicoanalitica di Vienna poi ripubblicato, in parte corretto e integrato, nell'edizione in libro del 1925, cui si basa il testo esaminato per questo lavoro: Otto Rank, *Il doppio*, Milano, SE, 2001.

³⁵ Accostabile invece agli esempi letterari forniti da Rank il racconto morantiano *I gemelli* inserito nella raccolta del 1941 *Il gioco segreto*, che narra la storia di due fratelli gemelli, Antonio e Pietro, opposti nel carattere e nelle scelte di vita, l'uno il contrario dell'altro. Antonio, uomo in carriera, arriverà ad odiare la dissoluzione del fratello. Tutti nel paese scambiano il suo gemello Pietro per lui

rafforzativo indicante ciò che è duplice, due volte maggiore, costituito da due cose identiche e sovrapposte: si pensi alla definizione “Doppia Statua”³⁶ che riunisce il Nonno e la Nonna paterni di Manuele. Vale più, specialmente in *Aracoeli*, per i termini **ombra** e **riflesso** l'accostamento al tema del **doppio**, per indicare il dissidio interiore di un **personaggio**, la sua nevrosi, la sua continua ricerca di risposta. Anziché di **doppio** conviene parlare di logica bipolare nell'opera della Morante, di procedimento per opposizione, dove tra i due opposti può intervenire lo **specchio** a segnare il passaggio dall'uno all'altro, rappresentando la **porta** d'accesso ad uno spazio-tempo completamente diverso dall'altro fino a quel momento frequentato.

La parola **specchio** con questa scrittrice diventa polisemia: accanto ai significati che essa assume nel vocabolario della lingua italiana può equivalere a segni diversi previsti dalla lingua, come la parola **porta** o ancor meglio ‘passaggio’ o anche – usando un termine cinematografico³⁷ – ‘fermo-fotogramma’.³⁸

Ci sono, come già detto nel primo capitolo, tre *Aracoeli*, di cui una bloccata per sempre dalla **memoria** dell'io narrante nell'immagine della **specchiera**. È l'*Aracoeli* di mezzo, la “fedele madre-ragazza” di Monte Sacro o Totetaco. L'*Aracoeli* di Totetaco fermata nella **specchiera** separa due opposte *Aracoeli*, quella bambina andalusa e quella “fatta donna” nella città di Roma.³⁹ Quell'immagine resta nello **specchio** come fosse un quadro appartenente all'iconografia sacra. La sacralità del luogo (i toponimi, i nomi e cognomi di persona non sono mai casuali, vogliono sempre significare qualcosa) e poi dell'immagine, il bambino con la madre santa *Aracoeli*, ‘altare del cielo’, fa già presupporre un tempo non umano o storico.⁴⁰ Colpisce infatti la cura riservata da

e Antonio non può tollerarlo, così organizza l'omicidio di Pietro che all'ultimo manda a monte e si riavvicina al fratello per poi nuovamente odiarlo e lasciarlo morire di congelamento. Poco dopo muore anche lui, come fosse un effetto consequenziale. Morto uno muore pure l'altro, dunque in questo racconto viene fino alla fine applicato lo schema del **doppio** ed è forse per questo motivo e per una ricerca di originalità autoriale che la Morante non lo confermerà nella raccolta *Lo scialle andaluso* del 1963, nata da una selezione di testi di quella del 1941. A ben guardare, quelli del '63 pur con qualche ascendenza letteraria (Kafka primo tra tutti) non seguono rigidamente uno o più modelli letterari.

³⁶ *Aracoeli*, p. 1400.

³⁷ Uso permesso dalla presenza di vocaboli tratti dal linguaggio speciale o tecnico settoriale del cinema nel romanzo *Aracoeli*. «Espressione peculiare della narratività moderna, lo spettacolo cinematografico appartiene all'immaginario figurativo di molti personaggi morantiani [...] ciò che rende *Aracoeli* un'opera di taglio cinematografico che allinea “visioni” e “scene”. La frequenza delle formule tratte da un unico campo semantico – “spettacoli”, “scenario”, “regia”, “scenografia”, “copione”, “soggetti”, “schermo”, “fotogramma”, “proiettata col rallentatore”, “spezzoni di una pellicola perduta”, “sequenze fotografate”, “effetti di fotomontaggio” – sottolinea la percezione filmica che l'io narrante ha del mondo presente e dei tempi lontani.» Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2006, pp. 303-304.

³⁸ Cfr. P. Giuseppe Vezzoli, *Dizionario dei termini cinematografici*, Milano, Hoepli, 2000.

³⁹ *Aracoeli*, p. 1067, anche per la citazione precedente.

⁴⁰ Sull'influenza e l'uso che la Morante implicitamente fa dell'iconografia **sacra** per la creazione di immagini all'interno delle sue opere, soprattutto in relazione alla coppia madre-figlio, si rinvia nuovamente a Claudia Vannocci, *La pinacoteca di Elisa*, in AA.VV., *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri-Lischi Editore, 1990, pp. 409-438. Inoltre si può ricordare velocemente che

Manuele nella ricostruzione memoriale della **specchiera** nella casa di Totetaco poi portata in quella dei Quartieri Alti. Si tratta di un grande **specchio** da parete, con funzione decorativa. Manuele sottolinea la diversità della madre dalle altre donne, diversità evidente già nel nome. L'unicità nell'opera morantiana si mostra segno di diversità e agli occhi innamorati del **personaggio**, che vive come un suddito implorante e devoto, essa diviene sommo bene, mentre dalla voce pubblica viene tacciata di stranezza, bollata come inferiore. Manuele immagina sua madre «separata e rinchiusa, come dentro una cornice tortile e massiccia, dipinta d'oro.»⁴¹ 'Separare' e 'rinchiudere': due verbi che indicano rispettivamente allontanamento e costrizione. La cornice tortile e massiccia comunica pesantezza, gira a spirale e chiude dentro di sé un'immagine di Aracoeli, l'Aracoeli tra tutte più amata e presto persa, perciò eternamente amata.

Dentro la cornice si trova la lastra di **specchio** che restituisce le immagini del **passato** e le blocca per sempre in un'immagine. Il primo ricordo "postumo" di se stesso bambino Manuele lo ha nel riflesso di quella **specchiera**, piccola creatura che succhia il latte dalla mammella della madre, l'allora pudica Aracoeli.⁴² Lo **specchio** segna il passaggio, lastra magica superata la quale si entra in una condizione esistenziale diversa, in un altro mondo, in un altro **tempo**, in questo caso quello dell'Aracoeli piccola andalusa.⁴³ Ed allora il pensiero corre immediatamente alla "Puerta de oro", che insieme a quella della "Catedral-Fortaleza" – non a caso **cattedrale** come anche **chiesa** sono parole del *Lessico* che suggeriscono oltre al noto significato che denota luoghi **sacri** il senso più specifico spesso rintracciabile nelle opere di luoghi di passaggio verso un tempo fuori della **Storia** – è l'unica immagine che l'io narrante Manuele associa alla città di Almeria e nel testo viene sottolineato che «*almeria* in arabo significa specchio».⁴⁴ Nelle prime pagine del romanzo si incontrano la **specchiera**, l'immagine in essa ormai bloccata nella **memoria** – **memoria** che crea un altro **tempo**, **tempo** psicologico – e poi la conferma del **viaggio**; Manuele parte in direzione di un posto in Andalusia, El Almendral nella provincia di Almeria. Prima di arrivare in questo paesino disperso nel mondo, piccolissimo (come un **punto**) e sconosciuto ai più da sembrare fuori del mondo, ma per lui "estrema punta stellare

la Morante scrisse più di una presentazione a mostre: oltre a quella per il Beato Angelico poi in *Pro e contro la bomba atomica*, per Guttuso – particolari di suoi quadri costituiranno la prima di copertina di alcune edizioni di libri della scrittrice – , quella per Bill Morrow alla Nuova Pesa – suoi dipinti furono posti in copertina al *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* dalla stessa Morante, attentissima all'apparato extratestuale di ogni sua opera, di cui si occupava personalmente. Per approfondimenti si veda il saggio di Alessia Dell'Orca, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 87-100.

⁴¹ *Aracoeli*, p. 1048.

⁴² «Ora, la primissima visione postuma di me stesso, che fa da sfondo a tutti i miei anni, si presenta alla mia memoria (o magari pseudo-memoria?) non direttamente ma riflessa dentro quella specchiera, e inquadrata nella nota cornice.» *Aracoeli*, p. 1049.

⁴³ Si pensi all'ultima emblematica scena di *Menzogna e sortilegio* prima dell'epilogo dove, per testare la morte di Anna, Rosaria, personaggio opposto ad Anna, usa uno **specchio** in cui ella si specchierà: Anna è morta, il suo dominio è terminato, ora Rosaria continua l'ipotetica storia, Elisa dal mondo di Anna passa a quello di Rosaria.

⁴⁴ *Aracoeli*, p. 1087.

della Genesi”,⁴⁵ deve passare per Almeria, per lo specchio, e per l’unica immagine che di quella città la sua memoria conserva, ovvero la porta d’oro, altro passaggio, dove qui il termine ‘oro’ assume un senso positivo, come quello che la Morante attribuisce ad esso nel saggio sul Beato Angelico, qualcosa insomma che permette ancora una volta l’accesso al sacro o per lo meno ad una condizione spazio temporale ed esistenziale diversa. Ovunque dalla scrittrice vengono disseminati segnali di questa opposizione di tempo fuori e dentro la Storia. Anche “El Almendral” che significa ‘il mandorleto’ rinvia ai numerosi giardini che compaiono nell’opera della Morante finalizzati all’espressione di una dimensione sacra. A tal proposito sul senso predominante del termine giardino collegato a quello di sacro il saggio di Daniela Bisagno risulta capace di ottime delucidazioni anche perché attraversa tutta la produzione artistica della scrittrice addirittura partendo da un racconto giovanile, *Patrizi e plebei*,⁴⁶ dove la Morante, ricorrendo alle armi della letteratura fiabistica, narra un episodio realmente accaduto nella sua infanzia, quando la madrina ricchissima, donna Maria Guerrieri Gonzaga, la ospitò nella sua splendida villa del quartiere Nomentano di Roma dicendo ai familiari della piccola Elsa che restarono a vivere nel quartiere popolare di Testaccio: «La porto a vivere con me, nel mio giardino.»⁴⁷ Del saggio della Bisagno si offrono qui alcuni frammenti significativi:

Il transito di Elsa alla dimora patrizia si annuncia subito, stando alle parole della madrina, come un passaggio nel giardino, la cui peculiarità di luogo amabile e ameno, terra di elezione dell’immaginario poetico-religioso (si pensi, per citare un esempio illustre, all’orto misterioso del *Cantico dei cantici* [...]), è confermata, caso mai ce ne fosse bisogno, dalla brevissima descrizione che ne offre l’Autrice.

Non sorprende perciò che il sontuoso giardino rinascimentale, di cui il «giardino pieno di fontane e di alberi fruttiferi» che circonda ‘L’Altalena’⁴⁸ è un’altra figurazione preziosa, sia anche il prototipo cui si deve far risalire l’intero repertorio dei giardini che gremiscono l’opera della Morante. Da quella sorta di riva incantata sospesa fra acqua e terra dove dimora il piccolo Angelo del racconto giovanile *Infanzia*, all’*hortus conclusus* fatiscante, sul quale si affaccia la casa patrizia de *Il gioco segreto*, sino al «luogo meraviglioso» scoperto da Ueseppe durante i suoi vagabondaggi con Bella ne *La Storia* o, infine, al giardino dei giardini di *Aracoeli*, El Almendral, cuna segreta della Madre celeste, a cui si dirigerà l’estrema *quête* del protagonista nel suo tentativo di appropriarsi del fantasma materno. Del pari, l’immaginario onirico della Morante esibisce un nutrito campionario di loci ameni, a conferma di come questo archetipo, che assume di volta in volta la forma dell’orto recluso fra i palazzi della città, del giardino popolato di erme marmoree o della zona ai limiti dello spazio urbano, affiori da quella stessa notte oscura che si estende oltre i magici bastioni del sogno.

Nel *Diario 1938*, che è un formidabile documento della vita onirica della Scrittrice, quella del giardino è un’immagine ricorrente, una sorta di centro luminoso in cui convergono, quali benefiche costellazioni, gli *eidola* generati dal desiderio, come i «bellissimi fiori rosa, pieni e molli» dell’orto materno, la cui visione desta nella

⁴⁵ *Ivi*, p. 1061.

⁴⁶ Apparso sulla rivista «Oggi» il 19 agosto 1939.

⁴⁷ Elsa Morante, *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, con la presentazione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2002, p. 243.

⁴⁸ Questo il nome della magnifica villa di un ricco signore che ospita poveri orfanelli nel racconto morantiano *Il gomito*, in *Racconti dimenticati*, cit., pp. 161-116.

Morante un'estrema «gioia infantile e carnale» [...] nel sogno del 16 marzo [...] il tempio prediletto, mèta della ricerca onirica, non si trova e la sognatrice si aggira disorientata attraverso i larghi stanzoni, che, sebbene adibiti a Chiesa, risultano tuttavia privi di ogni connotazione sacrale, prima fra tutte quella sontuosità, che, nel linguaggio della Morante, è quasi sinonimo di Bellezza. A questo punto, la nostalgia del sacro, forza motrice del sogno, compie una lieve deviazione, e il centro dei desideri finisce per dislocarsi dalla Chiesa al giardino bellissimo, dove affiorano, in forma di piccoli *agálmata*, gli oggetti rari e preziosi, fra cui il volto marmoreo che suscita lo sguardo amoroso della sognatrice. [...] Puntando l'ago d'oro sul giardino invece che sulla Chiesa, il sogno mette allo scoperto la profonda analogia che unisce i due spazi, sicché il giardino, non meno del tempio, si afferma come «il luogo dell'invisibile, il terreno separato dal mondo, lo spazio di questo mondo».⁴⁹

Inoltre la studiosa ricorda che «l'immagine del giardino è strettamente connessa all'idea della felicità, come rivela anche il termine ebraico Eden, che “alla lettera significa ‘gioia’ o beatitudine’.”»⁵⁰

Alla fede nella vita e nella creatura umana si oppone nettamente la *Storia* che viene fatta equivalere al *Potere* e alla borghesia.⁵¹ Davide Segre nel romanzo del '74 esplicita questa contrapposizione nel suo sfrenato monologo all'osteria dove nessuno l'ascolta eccetto il piccolo Usepe e la cagna Bella. Le parole si succedono come un fiume in piena e di *Eden* si hanno tre occorrenze a breve distanza a marcare la sconfitta dell'uomo emigrato da quel *giardino*, simbolo di purezza e innocenza, verso la “Città della Coscienza” nella «prova della Storia, ossia della lotta tra Rivoluzione e il fantoccio del Potere».⁵² Vincendo quest'ultimo, la *Storia* non offre più alcuna speranza, è *Potere* essa stessa, la *società* istituita un organismo malato e ogni *rivoluzione* è una finta *rivoluzione* (questa parola, oltre al meno frequente significato del linguaggio astronomico, si presenta maggiormente nella produzione morantiana in quello di rivolgimento e sovvertimento dell'ordine politico-sociale costituito. Fino alla sezione del *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* dal titolo *La canzone degli F.P. e degli I.M.* mantiene un senso allegramente sovversivo fuori delle regole indicando un fenomeno dettato, più che da un movimento politico e di massa, da una profonda fiducia nell'uomo e nel messaggio cristiano; poco dopo nello stesso libro assume nella *Canzone della Grande Opera* il senso negativo di ‘falsa *rivoluzione*’ guidata dal *Potere*, che si serve delle masse per i suoi scopi; in quest'ultimo senso la parola *rivoluzione* sarà da intendersi dalla *Storia* in poi e il suo inserimento verrà a segnalare una disfatta e uno sguardo ironico o, se non sarcastico, deluso e

⁴⁹ Daniela Bisagno, *La ricerca del giardino. Il senso del sacro nell'opera di Elsa Morante*, in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, cit., pp. 39-41.

⁵⁰ *Ivi*, p. 45, nota 26.

⁵¹ La lettera maiuscola parla chiaro, graficamente interviene a raccontare un'imposizione, a renderla evidente. Accanto al significato del sostantivo *Potere* come autorità suprema d'una comunità o d'uno Stato e quindi tutta inseribile nel contesto della *Storia*, vi è un *potere* che racconta dell'individuo e della possibilità di un mondo che possiede altre *leggi*, un altro modo di intendere il *lavoro*, altri codici, dove la magia e il mistero sono ammessi.

⁵² *La Storia*, p. 930.

amareggiato sull'irrealtà del mondo).⁵³ Il pensiero viene ripreso come un tarlo che assilla in primo luogo l'autrice e reso in *Aracoeli* attraverso l'alibi del suo personaggio Manuele. Di nuovo ci si interroga sul giardino dell'Eden, di nuovo ci si domanda come già nel precedente romanzo sull'essenza e sulla presenza in terra del Padrone del giardino, non ci si rassegna solo alla Storia, c'è sempre la necessità almeno di pensare l'opposto e così forse il "frutto segreto" che renderebbe "uguali agli dei" è fuori del giardino originario in uno dei "giardini innumerevoli del mondo".⁵⁴ E le parole *sens* e *intelligenza* contengono ciascuna sensi opposti che conducono a dimensioni spazio-temporali opposte. Volendo significare 'facoltà di sentire, ricevere impressioni prodotte da stimoli esterni' il termine *sens* nell'opera della Morante ha due connotazioni antitetiche: da un lato i cinque *sensi*, dall'altro *sensi* oscuri che la *scienza* non può spiegare, sensibilità particolarmente acute che solo alcuni possiedono. La parola *scienza* interviene nella produzione della Morante ad indicare le capacità eccezionali dell'uomo nel campo della *ragione*. Ma la *ragione* ha dei limiti e la *scienza* da sola non basta a penetrare gli enigmi della vita; resta connessa al *tempo* lineare dimenticando quello naturale, *sacro*, dei fenomeni miracolosi e *magici* che si aprono solo a chi possiede *sensi* oscuri e un'*intelligenza* non comune, un'*intelligenza misteriosa* come quella di *Aracoeli*, che tanto è rara nella *società* borghese da non essere capita dall'*intelligenza* razionale.

Numerosi i punti di contatto tra Manuele e Davide Segre, lo studente ebreo anarchico mantovano che morirà di *droga*. Oltre ai tratti fisici del corpo disfatti (una bruttezza esteriore che nel secondo testimonia l'impossibilità di una fuga dagli orrori della *Storia* e nel primo soprattutto l'impossibilità all'amore) ai confusi e dolorosi monologhi, all'appartenenza alla classe borghese da entrambi odiata, c'è ancora qualcosa che li rende molto somiglianti e che Giovanna Rosa, riferendosi ad *Aracoeli*, definisce "motivo delle lenti".⁵⁵

Dalla lettura, sotto il lemma *occhiali*, delle schede-contesto tratte dalla *Storia* e *Aracoeli* si percepisce immediatamente il rilievo che assume il gesto del mettersi e togliersi gli *occhiali* e l'attenzione da riservare alle caratteristiche fisiche di essi. Nella *Storia*, Davide giunto nello stanzone dei Mille a Pietralata si

⁵³ Sui sensi opposti da attribuire alla parola *rivoluzione* oltre alle schede contesto del *Lessico* si ricorre per meglio esplicitarli alla *Lettera alle Brigate Rosse*, che la Morante avrebbe voluto rendere pubblica perché arrivasse ai brigatisti all'indomani del rapimento Moro, ma che lasciò incompiuta e che venne pubblicata postuma: «Rivolgendomi a voi brigat. (rimosso l'orrore che per mia natura di fronte a ogni violenza mi farebbe ammutolire) io mi sforzo di non dubitare, almeno, che voi crediate in piena fede *ai motivi da voi dichiarati per le vostre azioni*; ossia che voi siate davvero, ai vostri propri occhi, dei *rivoluzionari*. Confesso che dato l'uso che ne è stato fatto nella storia fino a tutt'oggi, mi ripugna ormai di ripetere la parola *rivoluzione* (e fin di pronunciarla). Però questa parola, per quanto stuprata e tradita, in se stessa mantiene il suo significato primo e autentico: di grande azione popolare al fine di instaurare una società più degna. Ora, su questa chiara definizione, sono state sventolate troppe bandiere equivoche», Elsa Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)* [contiene il manifesto omonimo e *Lettera alle Brigate Rosse*, editi per la prima volta entrambi postumi rispettivamente in «Linea d'ombra», n. 30, settembre 1988 e in «Paragone», n. 7 (456), 1988] Roma, Nottetempo, 2004, pp. 17-18.

⁵⁴ *Aracoeli*, p. 1289.

⁵⁵ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 304.

ripara gli occhi indossando un paio di occhiali neri. Non è il solo. Dopo la morte del figlio Nino, il dolore è talmente insopportabile che Ida, già creatura sperduta nelle spirali della Storia alla sua mente inspiegabili e assurde, si chiude sempre più in sé, teme il mondo che coi suoi misfatti e degradazioni le si presenta davanti agli occhi accecandola con una “terribile luce meridiana stralunata e fissa”,⁵⁶ quella stessa luce cui il lettore era già stato abituato dall’Edipo della *Serata a Colono* e che si troverà ancora in Aracoeli.⁵⁷ Gli occhiali neri si pongono allora come una difesa tra io e mondo, chi li indossa vuole straniarsene, spezzare la comunicazione con esso. Il ripararsi dal sole, dalla luce del giorno, diventa per traslato un rifuggire dal mondo circostante. Gli occhiali di Manuele non riparano dal sole, anzi, sono occhiali da vista che dovrebbero permettergli di vedere meglio ciò che lo circonda. Astigmatico e miope da piccolo, ai difetti della sua vista s’aggiunge da adulto anche la presbiopia. In pratica Manuele è mezzo cieco, come più volte dice, ha una vista completamente sballata. Non è casuale che nel momento in cui gli vengono fatti indossare per la prima volta gli occhiali Manuele inizi ad imbruttire e piaccia sempre meno a sua madre. Il giorno in cui va nella bottega dell’ottico di lusso a comprare il suo primo paio viene descritto con dovizia di particolari. Un racconto di Anna Maria Ortese si incentra proprio sulla storia di un paio d’occhiali che la piccola Eugenia, anche lei “quasi cecata”⁵⁸ come Manuele, deve indossare. Eugenia nonostante l’estrema povertà è felice, non vede l’ora che la mamma le porti quei “benedetti occhiali”⁵⁹ donati generosamente dalla zia Nunziata. E non serve a nulla l’ammonimento della zia: «Figlia mia, il mondo è meglio non vederlo che vederlo»,⁶⁰ Eugenia vuole gli occhiali perché «sentiva confusamente che al di là di quella stanza, sempre piena di panni bagnati, con le sedie rotte e il gabinetto che puzzava, c’era della luce, dei suoni, delle cose belle».⁶¹

Come un tesoro, arrivano finalmente gli occhiali, gli abitanti del casamento accorrono intorno a donna Rosa madre di Eugenia che con grande cura apre l’astuccio e li estrae. Con la loro descrizione la Ortese, che durante il racconto aveva già disseminato numerosi segnali, vuol preparare al finale: «Una specie di

⁵⁶ *La Storia*, pp. 807-808.

⁵⁷ Per il motivo della luce e del sole accecanti si veda il primo capitolo.

⁵⁸ Anna Maria Ortese, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli* [1994], Milano, Adelphi, 2001, p. 16. Nel 1988 Anna Maria Ortese vinse il premio “Procida – Isola di Arturo, Elsa Morante” e inviò, la sera della premiazione, uno scritto di cui si riportano alcune parti: «Ho incontrato Elsa una volta sola, appunto nella sua giovinezza, nella casa poco adorna – serena, modesta – ma il vento dell’estate entrava dovunque; e distante lo ero anch’io. [...] I suoi libri sono i più grandi, tra i libri scritti da una donna italiana di qualsiasi tempo. [...] Belli perché sono i libri della storia del mondo – la storia senza date – sono la storia del mondo senza aste e nome. La storia di un tempo che è stato, a lungo, solo insondabile segreto e cupa desolazione, e che ora emerge dal mare stillando, grondando luce. Non dissi una parola, quel giorno, ad Elsa, che la riguardasse esattamente, e s’inclinasse davvero al suo genio. È che non capivo, ero cieca; lo siamo spesso, da giovani, o anche quando ciò che è vero è ancora investito dal sole.» In *Il nudo respiro potente di secoli perduti*, in Jean-Noël Schifano, Tjuna Notabartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 1993, p. 43.

⁵⁹ Anna Maria Ortese, *Un paio di occhiali*, cit., p. 18.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 19.

insetto lucentissimo, con due occhi grandi e due antenne ricurve, scintillò in un raggio smorto di sole, nella mano lunga e rossa di donna Rosa, in mezzo a quella povera gente ammirata.»⁶²

Dai bassi napoletani alla Roma bene dei Quartieri Alti cambia l'ambientazione, ma il risultato è lo stesso. La piccola Eugenia e il piccolo Manuele appena indossati gli occhiali si sentono male, chi vomita, chi sul punto di svenire. Manuele esce dal negozio dell'ottico e il mondo lo investe "col suo mai veduto spettacolo di orrore";⁶³ Aracoeli teme l'ottico anche lui occhialuto che possa manomettere la "materia integra"⁶⁴ del figlio, anziché 'le lenti' dice "i lenti, al maschile" come se gli occhiali fossero ancora di più un viatico, dopo il trasferimento ai Quartieri Alti, alla società dei padri, cui bisogna volenti o nolenti *acostumbrarse*,⁶⁵ abituarsi, anche se ciò che si vede spaventa. La bruttezza di Manuele che qui si manifesta per la prima volta viene a significare l'ingresso definitivo in quella bruttezza che nel saggio sul Beato Angelico la Morante definisce in questo modo: «significa propriamente negazione della realtà, o – come oggi si direbbe – alienazione totale dall'intelletto e dalla natura [...]. La manifestazione dell'irrealtà, cioè la bruttezza, è un mostro recente.»⁶⁶

Come già per Davide Segre, di nuovo la Storia lascia segni nel corpo dei personaggi. La materia integra viene intaccata e non serve il furore di Aracoeli, i cui tratti di fronte al figlio brutto ormai occhialuto sembrano scomporsi "come alla scoperta di un tradimento",⁶⁷ quella di chi deve abbandonare il mondo mitico e naturale materno per accettare quello storico paterno. E infine anche lei sarà travolta dalle leggi di quest'ultimo. Non c'è scampo per chi abbandona un tempo che non coincide con quello di chi si trova al Potere e la città diventa il simbolo di questo Potere corruttore, dove soprattutto gli ultimi personaggi si muovono sperduti e terrorizzati. Così l'ormai adulto Manuele di fronte ai ragazzi tutti uguali che si aggirano minacciosi per le vie di Milano urlando in nome di una "Rivoluzione Giovanile" decide di togliersi gli occhiali, come usa fare abitualmente quando, egli dice, «non c'è nulla che mi importi di vedere.»⁶⁸ Tolti gli occhiali il mondo a vederlo gli appare altrettanto brutto che con essi, sfocato, le persone subiscono metamorfosi mostruose, una bestializzazione. Ma ci sono vari tipi di vista, come livelli del vedere, lo stesso Manuele lo ammette. Una vista che si fa visione, che sente senza guardare.

Occhi, occhiali, visione, vista sono parole che contribuiscono a rendere il motivo del vedere tra i fondamentali dell'ultimo romanzo della

⁶² *Ivi*, p. 32.

⁶³ *Aracoeli*, p. 1259.

⁶⁴ *Ivi*, p. 1257, anche per la citazione successiva.

⁶⁵ «E come io, rivoltoso e tremante, mi liberavo dalle lenti porgendole alle sue mani, essa le ripose nel loro astuccio dentro la propria borsetta: "Però", mi ammonì con un suo crudele scrupolo rassegnato, "bisognerà che a casa te li rimetta subito, per acostumbrarte". E così fu. Tutta la restante serata e l'indomani (domenica) furono consacrati al mio nuovo esercizio; al quale i miei occhi – se non il mio cuore – furono presto *acostumbrati*». *Aracoeli*, p. 1259.

⁶⁶ Elsa Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, in *Pro o contro la bomba atomica*, p. 1559.

⁶⁷ *Aracoeli*, p. 1258.

⁶⁸ *Ivi*, 1058.

Morante.⁶⁹ Spesso il corpo, quando la mente recalcitra nel dire, prende l'iniziativa e parla da sé. Così capita che gli occhi divengano gli indicatori di questo linguaggio silenzioso eppure dirompente. Incavati nelle orbite, scure e nere da far pensare alla morte; fuori dalle orbite, somiglianti agli occhi basedowiani di sveviana memoria, quelli di Ada della *Coscienza di Zeno*. Secondo Walter Pedullà

il linguaggio di Svevo ha il «morbo di Basedow», la malattia che colpisce la mente più sana o ragionevole fra quelle dei personaggi della *Coscienza di Zeno*, di Ada cioè, la donna per cui Zeno ammazzerebbe: anzi in un certo senso lo fa, o almeno non fa nulla perché il rivale viva. Si tratta di una malattia «lungimirante»: coi suoi occhi fuori dalle orbite Ada ha la visione esatta, se non dell'intera esistenza borghese, della crudeltà che si annida in quel buon uomo di Zeno.⁷⁰

I personaggi della Morante, soprattutto quelli di *Aracoeli* che coi precedenti condividono numerose analogie, e in particolare Manuele, spesso adottano un linguaggio malato, esagerato, nevrotico, e assumono atteggiamenti propri di coloro che sulla linea allegorica degli esseri umani tracciata da Zeno Cosini si muovono tra il centro e il polo estremo, Basedow:

tutti gli organismi si distribuiscono su una linea, ad un capo della quale sta la malattia di Basedow che implica il generosissimo, folle consumo della forza vitale ad un ritmo precipitoso, il battito di un cuore sfrenato, e all'altro stanno gli organismi immiseriti per avarizia organica, destinati a perire di una malattia che sembrerebbe di esaurimento ed invece è poltronaggine. Il giusto medio fra le due malattie si trova al centro e viene designato impropriamente come la salute che non è che una sosta. E fra il centro ed un'estremità – quella di Basedow – stanno tutti coloro che esasperano e consumano la vita in grandi desideri, ambizioni, godimenti e anche lavoro, dall'altra quelli che non gettano sul piatto della vita che delle briciole e risparmiano preparando quegli abietti longevi che appaiono quale un peso per la società. Pare che questo peso sia anch'esso necessario. La società procede perché i Basedowiani la sospingono, e non precipita perché gli altri la trattengono. Io sono convinto che volendo costituire una società, si poteva farlo più semplicemente, ma è fatta così, col gozzo ad uno dei suoi capi e l'edema all'altro, e non c'è rimedio. In mezzo stanno coloro che hanno incipiente o gozzo o edema e su tutta la linea, in tutta l'umanità, la salute assoluta manca.

Anche ad Ada il gozzo mancava a quanto mi diceva Augusta, ma aveva tutti gli altri sintomi della malattia. Povera Ada! M'era apparsa come la figurazione della salute e dell'equilibrio, tanto che per lungo tempo avevo pensato avesse scelto il marito con lo stesso animo freddo col quale suo padre sceglieva la sua merce, ed ora era stata

⁶⁹ Utili per approfondire l'argomento le considerazioni di Anna Maria Di Pascale: «Gli occhi azzurri di Usepe, gli occhi "troppo belli", trattengono forse il mistero di cui egli stesso è ignorante. Gli occhi azzurri di Manuele, invece, si sono andati via via spegnendo, sono diventati presto miopi, semiciechi come egli dice, decretando sin da ragazzino la sua bruttezza e la costruzione di immagini fantastiche. La vista malata di Manuele si ritrae sempre di più dal mondo aperto, per guardare ad occhi chiusi e per conservare intatte le immagini dei sogni e le scene del passato. Con gli occhiali, le luci, anche quelle del giorno, appaiono false e accecanti, i colori violenti, i corpi deformi; senza le lenti tutto si sfoca in una nebbia grigia: sagome o larve informi si muovono come fantasmi, i paesaggi si rivelano deserti funerei. Per Manuele scacciato dall'Eden infantile le forme non si mutano più l'una nell'altra nel segno dei colori e delle luci paradisiache, ma si disgregano e si stravolgono nel segno del disordine infernale.» Anna Maria Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, cit., p. 289.

⁷⁰ Walter Pedullà, *Le armi del comico*, Milano, Mondadori, 2001, p. 41.

afferrata da una malattia che la trascinava a tutt'altro regime: le perversioni psichiche! Ma io mi ammalai con lei di una malattia lieve, ma lunga. Per troppo tempo pensai a Basedow. Già credo che in qualunque punto dell'universo ci si stabilisca si finisce coll'inquinarsi. Bisogna muoversi. La vita ha dei veleni, ma anche degli altri veleni che servono da contravveleni. Solo correndo si può sottrarsi ai primi e giovare degli altri.⁷¹

Non è affatto casuale il richiamo a Svevo, supportato anche dal valido studio di Donatella La Monaca⁷² e dal giudizio della scrittrice.⁷³ La studiosa si sofferma sui diari, le epistole, i saggi e i racconti dei due scrittori.

Qui si vuole dimostrare quanto sia interessante che un autore come Svevo, alla stregua di Pirandello, seppure non citato tra i preferiti dalla scrittrice, con lei condivida temi e proponga scelte stilistiche che dicono la cifra del **tempo**. Svevo è uomo che per l'anagrafe sta più nell'Ottocento ma per intervento, influenza sulla cultura letteraria va tutto inserito nel secolo successivo. Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Kafka (che fece appena in tempo a leggere, ma ne intuì la grandezza) sono tra gli autori prediletti del triestino che dalla sua posizione privilegiata riesce a percepire la forza delle grandi scoperte d'Europa e a possedere quindi una cultura aperta al nuovo e curiosa, come sarà poi quella della Morante che per gli autori succitati nutrì se non un amore sicuramente ammirazione e rispetto. La lingua 'sgrammaticata' imputata ai personaggi di Svevo si pone volutamente come strumento di rottura, lo scavo è tutto interiore e giocato sul filo dell'ironia, perché del **teatro** che è la vita si possa ridere in superficie pure se sotto, nel profondo, è una tragedia. Notissima la lettera di Svevo alla moglie, dove scrive di temere la felicità coniugale, perché la felicità rende stupidi e toglie la possibilità di grandi idee che trasposte su carta fanno, queste sì, la vera felicità. La letteratura quindi come finalità della vita. Non è tutto semplice e chiaro. I personaggi sveviani soffrono di disturbi psichici, sono nevrotici e credono di essere sinceri eppure dicono menzogne. La letteratura è un **teatro** dove si mettono in scena le povere misere tragicomiche vicende degli umani. Kafka scrive in *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*: «La vera via passa su una corda, che non è tesa in alto, ma rasoterra. Sembra fatta più per far inciampare che per essere

⁷¹ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* [1923], Roma, Newton Compton, 1995, pp. 213-214.

⁷² Donatella La Monaca, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo ed Elsa Morante*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2005.

⁷³ In un'importante intervista dove la scrittrice sottolinea il passaggio necessario dell'artista e dei suoi personaggi nelle "foreste di mostri" dell'irrealtà per giungere alla realtà, della rappresentazione della disintegrazione per affermare il contrario, si legge: «La Morante non esita a porre in prima linea, fra gli scrittori "morti", un nome prestigioso e gigantesco: quello di James Joyce. "Joyce è un traditore. Nonostante l'enorme talento che aveva, ha tradito il reale, cioè la vita. *L'Ulisse* è il libro più noioso che ci sia al mondo. Io mi sono costretta a leggerlo tutto, ma sono stata assalita da una noia suprema. Io credo che la realtà, cioè la vita, vada ricercata al di là delle apparenze; le apparenze sono come i simboli della realtà. Colui che si ferma alle apparenze non è un poeta; colui che rifiuta le apparenze non è un poeta. Joyce si è fermato in una sorta di compiacimento per il disgusto, ha fatto un'opera quasi snobistica. Svevo che gli era amico e contemporaneo ha fatto quello che un poeta deve fare. Svevo e Joyce sono ai poli opposti.» Costanzo Costantini, *Scrittori «vivi» e «morti» nel giudizio di una scrittrice*, in «Il Messaggero di Roma», 14 marzo 1964, p. 3.

percorsa.»⁷⁴ Ridicoli e tragici i personaggi di molta letteratura del Novecento inciampano continuamente. Quanto detto finora a proposito di Svevo risulta applicabile a Elsa Morante, tranne un fatto. Non si può mai parlare di scrittura 'sgrammaticata' per una scrittrice da sempre estremamente attenta alla propria lingua. Tutto viene vagliato con estrema cura e laddove, come e soprattutto in *Aracoeli*, capita di trovare registri linguistici che scendono verso il basso, toccano corde sgraziate, anche in questo caso la scrittrice è presente a se stessa, si serve del pluringuismo per mostrare maggiormente lo svanire d'ogni certezza e rendere con Manuele l'incarnazione dell'insicurezza del vivere, per poi tornare in alto, verso vette addirittura liriche, perché tanto più quest'ultimo personaggio palesa la sua incapacità di vivere tanto più forte fa emergere il suo desiderio di vita. Può esserci umorismo nella scrittura della Morante, non al modo di Svevo però, bensì più vicino a quello di Pirandello e Gadda che fanno umorismo, ma senza divertirsi.

⁷⁴ Franz Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Porcar, Milano, Mondadori (collana I Meridiani), 1972, p. 793.